

-DOSYA-
SANAT VE İMGELEM:
NORMALİN SINIRINDA, EŞİĞİNDE, ÖTESİNDE...

SUNUŞ

ÇAĞLA KARABAĞ, GÜLBEN SALMAN, TOROS GÜNEŞ ESGÜN

SEVME SANATI OLARAK FELSEFE
MELİKE MOLACI

YARGI GÜCÜNÜN ELEŞTİRİSİNDE "ÖZGÜR OYUN" BAĞLAMINDA
HAYALGÜCÜ VE ANLAMA YETİSİ SORUNU
SELDA SALMAN

PARERGON'DAN ERGON YARATMAK:
MAGRITTE RESİMLERİNDE SINIRLARIN ÜZERİNDE YÜRÜMEK
ÖZGE KARA

RÖNESANS VE PERSPEKTİF: MODERN GÖRME BİÇİMİNİN TEMELLERİ
OĞUZCAN SEVER

FOTOĞRAFTA QUEER PRATİKLER VE YAKLAŞIMLAR
TUĞBA TAŞ

YONTULMUŞ BEDENDEN PERFORMATİF BEDENE: SANAT VE İKTİDAR GERİLİMİ
ÖZLEM DERİN

ŞİDDETE KARŞI PERFORMANSA DAYALI YARATICI EYLEM:
YOLUNA ÇIKAN TECAVÜZCÜ VE ONE BILLION RISING'İN FEMİNİST SİYASETİ
EZGI SARITAŞ

MEDUSA MİTİ ÜZERİNDEN SANATTA YENİDEN ANLAMLANDIRMA VE YENİDEN ÜRETİM
HAZAL ÜNSAL CORUK

'NORMAL' EMEĞİN KIRILGANLIĞI VE EŞİTLENME:
EVE SİĞMAYAN HAYATLAR VE PANDEMİDE SEKS İŞÇİLERİ BELGESELLERİNİ
PREKARYA ÜZERİNDEN DÜŞÜNMEK
KAAN AKIN, ÇAĞDAŞ DÜMAN

SOSYAL MESAFE ÇAĞINDA FOTOĞRAF
MARIANNE HIRSCH (ÇEV. SAADET ÇÖMLEKÇİOĞLU)

-SÖYLEŞİ-
SEREN YÜCE İLE SÖYLEŞİ
ÇAĞLA KARABAĞ

GAMZE ARSLAN İLE SÖYLEŞİ
TOROS GÜNEŞ ESGÜN

MÜZİSYENCE BİR SORUŞTURMA: BADIOU VE MÜZİK
FRANÇOIS NICOLAS (ÇEV. RAHMİ YURTTAKALAN)

KAPANMA ESTETİĞİ
SCOTT WOLLSCHLEGER (ÇEV. GÜLBEN SALMAN)

-KİTAP DEĞERLENDİRMESİ-
GÖZÜ SİYIRMAK: FİLMİN TENİ
AHMET EMİN BÜLBÜL

-AÇIK DEFTER-
POSTHUMAN DİJİTAL ÖZNE: BRAIDOTTI'NIN ELEŞTİREL İNSAN SONRASININ ELEŞTİRİSİ
RABIA SAĞLAM

OLANI YANLIŞ HİSSETMEK: SLAVOJ ŽIŽEK, ANTONIO DAMASIO VE DUYGULANIMLARIN
MATERYALİST BİR AÇIKLAMASI
ADRIAN JOHNSTON (ÇEV. GÜNCEL OĞULCAN ÜLGEN)

TBMM'NİN DENETİM YETKİSİNİN GELİŞİMİ ÜZERİNE-PARLAMENTER SİSTEMDEN
CUMHURBAŞKANLIĞI HÜKÜMET SİSTEMİNE SÖZLÜ SORU ÖNERGESİ
FAHRI BAKIRCI, YÜKSEL YALOVA

EDİTÖRLER:
ÇAĞLA KARABAĞ, GÜLBEN SALMAN, TOROS GÜNEŞ ESGÜN

ViraVerita E-Dergi

ISSN:2149-3081

sayı:13

Bahar 2021



ViraVerita E-Journal

ISSN:2149-3081

No:13

Spring 2021

www.viraverita.org/e-dergi/13

viraverita_dergi@viraverita.org



SAYI 13-BAHAR 2021/NO 13-SPRING 2021

SANAT VE İMGELEM:
NORMALİN SINIRINDA, EŞİĞİNDE, ÖTESİNDE...
*ART AND IMAGINATION: AT THE BORDER,
THRESHOLD AND BEYOND THE NORMAL*

Sayı Editörleri / Volume Editors

Çağla KARABAĞ, Gülben SALMAN, Toros Güneş ESGÜN

ISSN:2149-3081

ViraVerita E-dergi

Yayınlanma Periyodu: Yılda iki

Sahibi ve Yazı İşleri Sorumlusu: Çetin Türkyılmaz

Yayın Dili: Türkçe, İngilizce

ViraVerita E-journal

Publication Period: Twice a year

Owner: Çetin Türkyılmaz

Publication Language: Turkish, English

DergiPark: <http://dergipark.gov.tr/viraverita>

Web Site: <http://viraverita.org/e-dergi>

ViraVerita E-dergi www.viraverita.org sitesindeki içerikten farklı olarak hakemler tarafından değerlendirilen yazılara yer verilen ve yılda iki kere yayınlanan süreli bir akademik dergidir. *ViraVerita Hakemli E-dergi*'ye gönderilen yazıların yayınlanıp yayınlanmayacağı sayı editörleri tarafından belirlenen en az iki hakemin hazırladığı raporların sonucuna göre kararlaştırılır.

2015 yılında yayın hayatına başlayan hakemli *ViraVerita E-Dergi* felsefe ve sosyalbilimler alanından disiplinlerarası konuları ele alan makaleler yayınlamaktadır. Dergi, 2018 yılından beri *Philosophers Index* ve *Copernicus Index*'te, 2015 yılından beri *Asos Index*'te taranmaktadır.

ViraVerita e-journal is a bi-annual academic journal which is separate from the general content of *ViraVerita* web site www.viraverita.org. The publication process is determined by reports of reviewers who are assigned by editors of each issue.

Peer-reviewed *ViraVerita E-journal*, which began its publishing life in 2015, is published as themed issues that deploy interdisciplinary discussion contexts from philosophy and social sciences. *ViraVerita E-journal* was accepted for inclusion in *The Philosopher's Index* and *Index Copernicus International* in 2018 and it is also indexed in *Asos Index* since 2015.



[Yayın Kurulu]

[Editorial Board]

Alican Abut (Başkent University, Law)

Çağla Karabağ (Hacettepe University, Communication)

Çetin Türkyılmaz (Hacettepe University, Philosophy)

Ezgi Demir Oralgöl (Hacettepe University, Philosophy)

Ezgi Ece Çelik (Dokuz Eylül University, Philosophy)

Gözde Kıral Uçar (Canakkale Onsekiz Mart University, Psychology)

Gülben Salman (Ankara University, Philosophy)

Gülçin Ayıtu (Adıyaman University, Philosophy)

İlkay Özküralpli (Arel University, Sociology)

Meriç Kükrer (Suleyman Demirel University, Sociology)

M. Murat Öngel (TOBB University of Economics and Technology, Law)

Nisan Kuyucu (Independent Researcher)

Önder Kulak (Independent Researcher and Writer)

Özgür Uçar (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Philosophy)

S. Kerem Aslan (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Philosophy)

Serhat Celâl Birdal (Ankara Hacı Bayram Veli University, Political Sci. & Public Administration)

Sibel Kibar Kavuş (Kastamonu University, Philosophy)

Sinem Önem (Lille University, Philosophy)

Şeyma Sağdıç (Inonu University, Law)

Toros Güneş Esgün (Hacettepe University, Philosophy)

Ulaş Karadağ (Inonu University, Law)

Umut Şah (İstanbul Arel University, Psychology)

Yasin Durak (Independent Researcher and Writer)



[Bilimsel Danışma Kurulu]

[Scientific Advisory Board]

Ahmet Murat Aytaç

Independent Researcher and Writer

Alev Özkazanç

St. Antony College Oxford University,
Political Science and Gender Studies

Aslı Yazıcı Yakın

Emeritus

Aysel Kayaoğlu

Anadolu University, Communication

Ayşe Öncü

Sabancı University, Arts and Social Sciences

Cemal Bali Akal

Bilgi University, Law

Corry Shores

METU, Philosophy

Derya Hasta

Ankara University, Psychology

Devrim Sezer

İzmir Ekonomi University,
Political Science and International Relations

Elif Çırakman

METU, Philosophy

Emek Çaylı Rahte

Hacettepe University,
Communication

Gülce Başer

Writer

Gülriiz Uygur

Ankara University, Law

Gülsüm Depeli

Hacettepe University, Communication

Hakan Ergül

University College London

Hasan Bülent Gözkan

Mimar Sinan Fine Arts University,
Philosophy

Kerem Altıparmak

Independent Researcher and Writer

Larry D. White

TOBB ETU, Law

Melek Göregenli

Independent Researcher and Writer

Meltem Ahıska

Boğaziçi University, Sociology

Meral Gezici Yalçın

Abant İzzet Baysal University, Psychology

Necmiye Alpay

Writer

Nilgün Toker

Independent Researcher and Writer

Özgür Soysal

Ege University, Philosophy

Sedat Işıklı

Hacettepe University, Psychology

Shane Brennan

American University in Dubai, Cultural Studies

Sibel Özbudun

Emeritus and Writer

Simten Coşar

Emeritus

Tülin Bumin

Galatasaray University, Philosophy

Türkan Yalçın Sancar

Ankara University, Law

Yücel Demirer

Independent Researcher and Writer



[İçindekiler]

[Contents]

–1–

(Editorial/Editorial)

Sunuş

Preface

Çağla KARABAĞ, Gülben SALMAN, Toros Güneş ESGÜN

–12–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

Sevme Sanatı Olarak Felsefe

Philosophy as the Art of Loving

Melike MOLACI

–34–

(Araştırma Makalesi/ Research Article)

Yargıgücünün Eleştirisi'nde Özgür Oyun Bağlamında Hayalgücü ve Anlama Yetisi Sorunu

The Problem of Imagination and Understanding in 'Free Play' in the Critique of the Power of Judgment

Selda SALMAN

–59–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

Parergon'dan Ergon Yaratmak: Magritte Resimlerinde Sınırların Üzerinde Yürümek

Creating Ergon from Parergon:

Walking on the Boundaries in Magritte's Paintings

Özge KARA



[İçindekiler]

[Contents]

–89–

(Araştırma Makalesi/ Research Article)

Rönesans ve Perspektif: Modern Görme Biçiminin Temelleri

Renaissance and Perspective: The Origin of the Modern Way of Seeing

Oğuzcan SEVER

–110–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

Fotoğrafta Queer Pratikler ve Yaklaşımlar

Queer Practices and Approaches in Photography

Tuğba TAŞ

– 142–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

Yontulmuş Bedenden Performatif Bedene: Sanat ve İktidar Gerilimi

From Sculpted Body to Performative One: The Tension of Art and Sovereignty

Özlem DERİN

– 165–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

Şiddete Karşı Performansa Dayalı Yaratıcı Eylem: Yoluna Çıkan Tecavüzcü ve One Billion Rising'in Feminist Siyaseti

Performance Based Creative Activism Against Violence: Feminist Politics of Un Violador en tu Camino and One Billion Rising

Ezgi SARITAŞ



[İçindekiler]

[Contents]

–192–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

Medusa Arketipi Üzerinden Sanatta Yeniden Anlamlandırma ve Yeniden Üretim

Reinterpreting and Reproduction With the Medusa Myth

Hazal Ünsal CORUK

– 209–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

'Normal' Emegın Kırılğanlığı ve Eşitlenme: Eve Sığmayan Hayatlar ve Pandemide

Seks İşçileri Belgesellerini Prekarya Üzerinden Düşünmek

Precariousness of 'Normalized' Labor and Equalisation: Eve Sığmayan Hayatlar

(Lives That Don't 'Fit into' Home) and Pandemide Seks İşçileri (Sex Workers in the Pandemic)

Kaan AKIN, Çağdaş DUMAN

– 235–

(Çeviri/Translation)

Sosyal Mesafe Çağında Fotoğraf

Photography in the Age of Social Distance

Marianne HIRSCH (çev. Saadet ÇÖMLEKÇİOğLU)

– 244–

(Söyleşi/Interview)

Seren Yüce ile Söyleşi

Interview with Seren Yüce

Çağla KARABAğ



[İçindekiler]

[Contents]

– 251–

(Söyleşi/Interview)

Gamze Arslan ile Söyleşi

Interview with Gamze Arslan

Toros Güneş ESGÜN

– 259–

(Çeviri/Translation)

Müziyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik

Badiou And Music: A Musician's Investigation

François NICOLAS (çev. Rahmi YURTTAKALAN)

– 279–

(Çeviri/Translation)

Kapanma Estetiği: COVID-19 Boyunca Bir Sanatçı Olarak Deneyimim

Lockdown Aesthetics: My Experience as an Artist During COVID-19 Pandemic

Scott WOLLSCHLEGER (çev. Gülben SALMAN)

– 288–

(Kitap Değerlendirmesi/Book Review)

Gözü Sıyırmak: Filmin Teni

Tearing the Eye: The Skin of the Film

Ahmet Emin BÜLBÜL



[İçindekiler]

[Contents]

AÇIK DEFTER/OPEN BOOK

– 295–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

Posthuman Dijital Özne: Braidotti'nin Eleştirel İnsan Sonrasının Eleştirisi

Posthuman Digital Subject: the Critique of Braidotti's Critical Posthuman

Rabia SAĞLAM

– 324–

(Çeviri/Translation)

Olanı Yanlış Hissetmek: Slavoj Žižek, Antonio Damasio ve Duygulanımların
Materyalist Bir Açıklaması

*The Misfeeling of What Happens: Slavoj Žižek, Antonio Damasio, and a
Materialist Account of Affects*

Adrian JOHNSTON (çev. Güncel Oğulcan ÜLGEN)

– 352–

(Araştırma Makalesi/Research Article)

TBMM'nin Denetim Yetkisinin Gelişimi Üzerine-Parlamenter Sistemden
Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemine Sözlü Soru Önergesi

*On The Oversight Power Of The Grand National Assembly Of Turkey-
Verbal Question: From Parliamentary System to Presidential Government System*

Fahri BAKIRCI, Yüksel YALOVA



[Yayın İlkeleri]

[Publication Principles]

- 1. Amaç ve Kapsam:** ViraVerita: Uluslararası Disiplinlerarası Karşılaşmalar Dergisi felsefe, psikoloji, hukuk, sosyoloji, antropoloji, iletişim, tarih, siyasal bilimler, uluslararası ilişkiler alanlarında özgün bilimsel makaleleri yayınlamayı amaçlayan uluslararası indekslerde taranan (Philosopher's Index ve Index Copernicus) hakemli akademik bir dergidir.
- 2. Yayın Platformu:** ViraVerita elektronik bir dergidir. Derginin basılı hali bulunmamaktadır.
- 3. Yayın Sıklığı:** ViraVerita yılda iki kez (Bahar/Güz) yayımlanmaktadır. Bahar Sayısı 1-20 Haziran tarihleri arasında, Güz sayıları 1-20 Aralık tarihleri arasında yayımlanmaktadır. Bahar sayısı için makale teslimi en geç 15 Şubat'a kadar, Güz sayısı için makale teslimi en geç 15 Ağustos'a kadar yapılmalıdır. ViraVerita her sayıda bir dosya konusu ilan etmekte ve ilgili makalelere çağrı yapmaktadır fakat her sayıda dosya-dışı makalelerin kabulüne de açıktır.
- 4. İçerik:** ViraVerita'ya değerlendirilmek üzere gönderilen makalelerden yalnızca araştırma makaleleri değerlendirilmeye alınmaktadır. Bu makalelerin daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış, yayıma kabul edilmemiş ve yayımlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmemiş olması gerekmektedir.
- 5. Yayın Etiği:** Çalışmaların bilimsel, etik ve hukuki sorumluluğu yazar(lar)a aittir. Yazar(lar) akademik etik ilkeleri dikkate almalı ve çalışmalarını bu ilkeler doğrultusunda hazırlamalıdır. Dergiye gönderilen çalışmaların Turnitin Programı aracılığıyla özgünlük denetimi yapılacaktır.
- 6. Dil:** ViraVerita'nın yayım dili Türkçe ve İngilizce'dir.
- 7. Yazım Kuralları:** Yazılar, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/viraverita/writing-rules> adresinden ilan edilen yazım kurallarına uygun şekilde yazılmalıdır. Yazılar 3000-8000 kelime arasında olmalı, 100-250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özetlere, özetlerin altında 5 anahtar kelimeye ve metnin sonunda kaynakçaya sahip olmalıdır. Dergiye gönderilecek çalışmalar referans sistemi, dipnot gösterme biçimi ve kaynakça düzeni bakımından American Psychological Association (APA) 6.0 stiline uygun olarak hazırlanmalıdır.
- 8. Başvuru:** Değerlendirilmesi istenen akademik makaleler, DERGİPARK online dergi sistemi üzerinden, <http://dergipark.gov.tr/viraverita> adresinden gönderilmelidir. Makale sürecinin tümü kullanıcı adı ve şifrenizle gireceğiniz online dergi sistemi üzerinden sürdürülmektedir. Yayımlanmak üzere dergiye gönderilen makaleler ile birlikte yazar(lar)ın adı ve soyadı, unvanı, kurum ve elektronik posta adresi gibi iletişim bilgileri online sisteme girilmelidir. Yazar(lar)la ilgili bilgiler metin içerisinden çift-kör hakem sürecine hazırlık için çıkartılmalıdır. Ayrıca, yazar(lar)a ilişkin kişisel bilgiler, Word dosyasından da silinmiş olmalıdır. (Yazar Bilgilerinin silinmesi için "Özellikler" seçeneğine MS Word'ün "dosya" bölümünden ulaşılabilir).
- 9. Makale Değerlendirme Süreci:** Dergiye gönderilen çalışmaların değerlendirilmesinde çift-kör hakem süreci yürütülmektedir. Hakemlerin kimlikleri hakkında yazar(lar)a, yazar(lar)ın kimlikleri hakkındaysa hakemlere bilgi verilmez. Yazılar öncelikle, içerik ve yazım/referans kuralları açısından sayı editörleri tarafından çift-kör hakem süreci başlatılmadan incelenir. Dilbilgisi ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmamış çalışmalar, hakem değerlendirme sürecine alınmayıp ya gözden geçirilip düzeltilmesi önerisiyle yazar(lar)a geri gönderilecektir ya da doğrudan reddedilecektir. Hakeme gönderilmesi uygun görülen makaleler konunun uzmanı olan iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumsuz, diğerinin olumlu görüş bildirmesi durumunda makale üçüncü hakeme gönderilir. Makalenin yayımlanabilmesi için iki hakemin de olumlu görüş bildirmesi gereklidir. Üçüncü hakemden gelecek görüşe göre de editörler makalenin yayınlanıp yayınlanmayacağına kendi değerlendirmesine göre karar verir. Çift-kör hakem süreci ortalama iki ay sürmektedir. Hakemlerin düzeltme istemesi durumunda, yazar(lar) bu durum hakkında bilgilendirilir, ve yazar(lar)ın gerekli düzeltmeleri iki hafta içinde tamamlayarak editörlere geri göndermesi gerekmektedir.
- 10. Yayımlanan yazıların yayın hakları** ViraVerita: Uluslararası Disiplinlerarası Karşılaşmalar Dergisi'ne aittir ve yazılar için telif ücreti ödenmez. Yazıların başka bir yerde yayımlanması için ViraVerita E-Dergi'den izin almak gerekmektedir; ancak yazılardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. ViraVerita: Uluslararası Disiplinlerarası Karşılaşmalar Dergisi'nde yayımlanmış yazılarda yer alan görüş ve ifadelerden yazarlar sorumludur.



[Yayın İlkeleri]

[Publication Principles]

1. Aim and Scope: ViraVerita International Interdisciplinary Encounters Journal is a peer-reviewed academic journal internationally indexed (Philosopher's Index and Index Copernicus) and aims to publish genuine scientific articles in the fields of philosophy, psychology, law, sociology, anthropology, communication, history, political sciences and international relations.

2. Medium of Publishing: ViraVerita is an electronic journal. No printed version.

3. Frequency of Publication: ViraVerita is a biannual journal (Spring and Autumn). Spring volumes are published between June 1 and June 20 and Autumn volumes are published between December 1 and December 20 latest. Submissions for the Spring should be submitted by February 15 latest and submissions for the Autumn should be submitted by August 15 latest. ViraVerita invites submissions in relation to special theme issues announced for each issue but it also invites open-theme articles.

4. Content: Only research articles are accepted for the review process. The articles should not be published before, not be accepted for the publication by another journal and not be sent simultaneously for the review process to another journal.

5. Publication Ethics: The scientific, ethical and legal responsibility regarding the articles belongs to the author/authors. Author(s) should consider the academic ethical principles and prepare their work obeying to these principles. Articles' authenticity check will be conducted by Turn-it-in Program.

6. Language: ViraVerita accepts submissions in Turkish and English.

7. Instructions for Authors: The articles should be written in accordance with the guideline announced at this web page: <https://dergipark.org.tr/en/pub/viraverita/writing-rules>. The articles should be within the range of 3000-8000 words, should include abstracts in Turkish and in English between 100 and 250 words with 5 keywords indicated just below, and should have a Bibliography at the end. The articles should be prepared in accordance with the American Psychological Association (APA) 6.0 style in terms of reference system, format of footnotes and bibliography.

8. Submission Guideline: The articles should be submitted via DERGİPARK online journal management system reached online at this web page: <https://dergipark.org.tr/en/pub/viraverita>. Whole process of article submission will be conducted by this system to which you sign-in with your username and password. The author(s) name(s) and surname(s), academic title(s), affiliation(s) and contact details should be indicated at this system. The information about the author(s) should be excluded from the articles in preparation for the double-blind peer review. In addition to that, the author name should be removed from MS Word. (To remove the author(s) information apply to File>Properties>Author).

9. Evaluation Process: The submitted articles undergo a double-blind peer review process. The authors are not informed about the identities of the referees and the referees are not informed about the identities of the authors. The articles are taken into preliminary examination in terms of content and writing/ reference rules by the editorial team before the double-blind peer review. Articles that are not prepared in accordance with content and writing/reference rules will not be accepted for the peer review process and will be sent back to the author(s) with the suggestion to revise it or will be rejected directly. The articles evaluated as sufficient for the blind-peer review process will be evaluated by two referees. If there is one acceptance and one rejection, the article will be sent to third referee. Every evaluated paper should get the approval of two referees. In line with the opinions and suggestions of the third referee, editor acts in accordance with his/her own authority. The double-blind peer review process takes around two months. If referee(s) asks for revisions, the author will be informed about it and the article should be revised in two weeks and sent back to the editors.

10 Publication Rights: All rights of published works belong to ViraVerita International Interdisciplinary Encounters Journal and there is no royalty payment. To publish all or parts of the articles published in ViraVerita, one should ask for permission but the citations with references are allowed. In terms of the articles published in ViraVerita, the responsibility belongs to the author(s).



[Yazım Kuralları]

[Writing Rules]

1. Yazılar MS Word formatında, Calibri yazı karakterinde, 1,5 satır aralığı ile yazılmalıdır. Harf büyüklüğü metin gövdesinde 12 punto, yazının diğer bölümlerinde (sonnot, özet, kaynakça, tablo gibi) 10 punto olmalıdır. Sonnot numarası ve tırnak işareti noktalama işaretlerinden sonra gelmelidir. Paragraflar içeriden başlamalı; başlıklar, kelimelerin ilk harfleri hariç küçük harfle yazılmalı ve numaralandırılmamalıdır. Paragraf aralıkları satır aralıklarından farklı olmamalıdır.

2. Yazılarda en fazla dört düzeyde başlık kullanılmalıdır. Bu başlıklar düzeyine göre sırasıyla şu şekilde yazılmalıdır:

Birinci Düzey Altbaşlık: **Xxxxxxx Xxxxx** (İlk Harfi Büyük ve Koyu)

İkinci Düzey Altbaşlık: *Xxxxx Xxxxx* (İlk harfi büyük ve italik)

Üçüncü Düzey Altbaşlık: i) Xxxxx (i,ii,iii, vb. ile başlar)

Dördüncü Düzey Altbaşlık: -Xxxxx (Tire işaretiyle başlar)

Altbaşlıklar 12 punto harflerle ve sola bitişik yazılmalıdır. Başlıkları takip eden metnin ilk paragrafı da sola bitişik olmalıdır. Başlıktan önce iki, başlık ile paragraf arasında bir satır boşluk bulunmalıdır. Diğer düzey altbaşlıkları takip eden metnin ilk satırı da aynı hizadan girintiyle başlamalıdır. Bu düzeylerde altbaşlıktan önce bir ve başlık ile paragraf arasında bir satır boşluk bırakılmalıdır.

3. Alıntılar da metin gövdesinde olduğu gibi 12 punto büyüklüğünde ve Calibri karakterinde yazılmalıdır. Alıntı 40 kelimedenden fazla çift tırnağa alınmalı, 40 kelimeyi aşarsa blok halinde iki tab içeriden yazılmalı ve tırnak işareti kullanılmamalıdır. Blok halindeki alıntılar tek satır aralığı ile yazılmalıdır.

4. Yazılarda açıklama notu dipnot olarak değil sonnot olarak verilmelidir. Sonnotlar olabildiğince kısa ve az sayıda tutulmalıdır.

5. Yüzyıllar ve rakamlar yazıyla ("yirminci yüzyıl", "üç" gibi), sayılar rakamlarla yazılmalıdır.

Referans Kuralları

Dergimize gönderilecek yazıların **APA (6. Baskı) referans sisteminde** hazırlanmış olması gerekmektedir.

APA (6. Baskı) sistemine göre metin içi referans örnekleri

- **İlgili çalışmanın tümüne bir atıf söz konusuysa:**

Tek yazar:

Kuçuradi (2007)...

Kuçuradi'ye (2007) göre...

(Kuçuradi, 2007)

İki yazar:

Charlesworth ve Chinkin (2000)...

Charlesworth ve Chinkin'e (2000) göre...

(Charlesworth ve Chinkin, 2000)

- **Tırnak içinde doğrudan bir alıntı varsa:**

Tek yazar:

(Kuçuradi, 2007, s. 14)

İki yazar:

(Charlesworth ve Chinkin, 2000, s. 213)

- **Yazar sayısı 3 ile 5 arasında ise** ilk defa geçtiği yerde tüm yazarların soyadları olacak şekilde sıralanmalıdır. Aynı çalışmanın yeniden kaynak gösterilmesi durumunda ilk yazarın soyadı ve sonuna “ve diğerleri”, parantez içi kullanımda “vd.” şeklinde yazılır.

(Leach, vd., 2010)

- **Derleme kitap:**

(der. Edwards, 2012)

- **İkincil kaynaklara atıfta bulunurken:**

Foucault'ya (1991) göre (akt. Bernauer, 2005).

- **Cümle sonunda birden fazla esere atıfta bulunuluyor ise** kaynaklar parantez içinde alfabetik sıra ile verilmelidir.

... (Dalbert, 1997; Kleft ve Dobson, 1990; Smith ve ark., 1980; Winson, George ve Zeng, 1986).

- **Bir yazara ait aynı tarihli birden fazla eser:**

(Mouffe, 2008a)

(Mouffe, 2008b)

- **Raporlar, broşürler, kurum yayınları şu şekilde gösterilir:**

2013 tarihli rapora bakıldığında (SPK, 2013)

- **Yazar ya da editör yoksa ya da bilinmiyorsa** eserin başlığı ya da başlığın ilk üç kelimesi yazarın isminin yerine kullanılır. **Bir dergiden ya da kitaptan yazarı bilinmeyen alıntılar için** derginin ya da kitabın adı italik yazılır.

(“Roma uygarlığında din”, 2001, s. 121)

(Gezi Parkı Olayları, 2013)

- **Eserin tarihi bilinmiyorsa:**

(Erdem, t.y., s.67)

- **Bir internet sitesinde yazarı belli olmayan bir kaynağa** verilecek referanslar sonnotlarda gösterilmelidir.

Belgenin başlığı (yoksa tarihi), internet adresi, Erişim Tarihi: GG.AA.YYYY

- **Kişisel görüşmelere ilişkin referanslar:**

(Kişisel görüşme, 13.07.2013)

- **Tablolar:** Yeni bir sayfadan başlamalıdır ve her bir tablo ayrı bir sayfada verilmelidir. Tabloların veriliş şekli ile ilgili olarak yine APA Publications Manual 6. baskı esas alınmalıdır. Tablo numarası ve Tablo başlığı tablonun üstünde kelimelerin baş harfleri büyük olarak yer almalıdır. Tablolarda ondalık sayılar verilirken, ‘.’ dan sonra iki basamak yazılmalıdır (örn., 3.25, 12.68 gibi)

Kaynakça Yazımı

Kullanılan kaynaklar makale sonunda "kaynakça" listesi olarak **APA (6. Baskı)** formatında verilmiş olmalıdır..

Kaynakçada yer alan eserler yazarların soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmalıdır. Bir yazarın birden fazla eserinden yararlanılmışsa yazarın adı her eser için yeniden yazılmalı ve sıralama eserlerin tarihlerine göre eskiden yeniye doğru yapılmalıdır.

APA (6. Baskı) sistemine göre örnek kaynakça

Aydın, D., Ceyhan, Ç. ve Aydın, M. B., (2013). İfade özgürlüğü açısından ağ tarafsızlığı kavramı ve Türkiye'deki hukuki düzenlemeler ve pratik uygulamaları. *Mülkiye Dergisi*, 37(3), 37-61.

Bora, A. (2012). *Kadınların sınıfı*. Ankara: İletişim.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Kafka: Minör bir edebiyat için*. (Ö. Uçkan ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: YKY.

Ergül, H. (Ed.). (2013). *Sahanın sesleri: İletişim araştırmalarında etnografik yöntem*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sevinç, M. (1 Aralık 2013). Vehamet. *Radikal* 2. 3.

Van Vugt, M., Hogan, R., & Kaiser, R. B. (2008). Leadership, followership, and evolution: Some lessons from the past. *American Psychologist*, 63(3), 182-196. doi:10.1037/0003-066X.63.3.182.

Yavuz, Ş. ve Şendeniz, Ö. (2013). Hes direnişinde kadınların deneyimleri: Fındıklı örneği, *Fe Dergi*, 5(1), 43-58. ISSN: 1309-128X.

Zaentz, S. (Yapımcı), Forman, M. (Yönetmen). (1984). *Amadeus* [Film]. USA: Warner.



[Yazım Kuralları]

[Writing Rules]

1. Manuscripts should be written in MS Word format, Calibri typeface and 1,5 line spacing. Type size should be 12 in the main text and 10 in the other parts (endnote, abstract, bibliography, table etc.). The endnote number and inverted comma should follow punctuation marks. Titles should be minuscule except their first letters and not be enumerated. Paragraph spacing should not be distinct from line spacing.

2. Titles should be utmost quaternary levels. These titles should be written in accordance their levels as follows:

First Level Sub-title: **Xxxxxxxx Xxxxx** (First letters are capital and bold)

Second Level Sub-title: *Xxxxxx Xxxxxx* (First letters are capital and italics)

Third Level Sub-title: i) Xxxxxx (Begins with the signs of i, ii, iii etc.)

Fourth Level Sub-title: - Xxxxxx (Begins with hyphen)

Sub-titles should be written in 12-type size and next to left. First paragraphs following these titles should also be next to left. There should be two-line spacing before titles and one-line spacing between title and paragraph. First paragraphs following the other level sub-titles should start with the same indentation. For these levels, there should be one-line spacing before the sub-title and between the title and the paragraph.

3. Quotes should be in 12 and Calibri typeface. If the quote is less than 40 words you should use double quotation marks around the exact words and if it is more than 40 words it should be a block quote indented like a paragraph double spaced, with no quotation marks.

4. Notes should be endnotes and as short and as few as possible.

5. Centuries and digits should be written in words (twentieth century, three), numbers should be written in digits.

Reference Rules

Manuscripts should be ordered according to the **APA 6th style**.

Examples of In-text citation for APA 6th style

- **When referring to an entire work**

Kuçuradi (2007)...

(Kuçuradi, 2007)

Two authors:

Charlesworth and Chinkin (2000)...

(Charlesworth and Chinkin, 2000)

- **If the reference is a direct quote:**

Single Author:

(Kuçuradi, 2007, p. 14)

Two authors:

(Charlesworth and Chinkin, 2000, p. 213)

Three, four or five authors:

For the first cite, all names should be listed.

Kuçuradi, Leach, and Chinkin (2010) ...

(Kuçuradi, Leach, & Chinkin, 2010).

Further cites can be shorted to the first author's name followed by et al.:

Kuçuradi et al. (2020) ...

(Kuçuradi et al., 2020).

- **Edited Books:**

(ed (s). Edwards, 2012)

- **Secondary sources:**

(Foucault, as cited in Bernauer, 2005)

According to Foucault (1991) ... (as cited in Bernauer, 2005)

- **If you are referring more than one source at the end of the sentence, those sources should be in alphabetical order and in parenthesis.**

... (Dalbert, 1997; Kleft & Dobson, 1990; Smith et al., 1980; Winson, George & Zeng, 1986).

- **Citing authors with multiple works from one year:**

(Mouffe, 2008a)

(Mouffe, 2008b)

- **Reports, brochures and institutional publications:**

According to the report dated 2013 (SPK, 2013) ...

- **If the author or editor is unknown, the title or the first three words of the title of the work should be used instead of author's name. If it is the title of a book or periodical it should be italicized.**

("Religion in Roman Empire", 2001, p. 121)

(*Gezi Parkı Olayları*, 2013)

- **If the date is unknown**

(Erdem, n.d., p. 67)

- **Citing an unknown author from an online source should be in endnotes.**

Title of the document (if there is not one then the date), webpage, date accessed: Day.Month.Year

- **Citing a personal interview**

(Personal interview, 13.07.2013)

- Tables should be started from a new page and each table should be given in different pages. Rules for tables should also be in accordance with APA 6th Style. Number and title of the table should be above the table and the first letters of the title should be capital.

Reference List

Reference list should also be ordered according to the **APA 6th style**. It should be ordered alphabetically by author and then chronologically by year of publication. If there are multiple sources with the same authors and years of publication, name of the author should be written for each of these sources and then ordered chronologically.

An example of a reference list for APA 6th style:

Estrich, S. (1987). *Real rape: How the legal system victimizes women who says no*. Cambridge: Harvard University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. London: Continuum.

Warshaw, J., Thomas, B., & Stock, M. (2016). *Principles of ethics for sociology students*. London: Routledge.

Johnson, B., Castels, K., Brown, M., Scarce, T., Lane, J., & Marcel, T. (Eds.). (2007). *Male Rape revisited*. Oxford: Oxford University Press.

Rubin, G. (1977). The traffic in women: Notes on the political economy of sex. In L. Nicholson (ed.), *The second wave: A reader in feminist theory*. London: Routledge.

McNay, L. (1999). Gender, habitus and the field: Pierre Bourdieu and the limits of reflexivity. *Theory Culture Society*, 16(1), 95 – 117.

Jameson, F. (2003). The end of temporality, *Critical Inquiry*, 29 (4), 695-719. Doi: 10.1086/377726

For more please check apastyle.apa.org.

Sunuş

ÇAĞLA KARABAĞ¹, GÜLBEN SALMAN², TOROS GÜNEŞ ESGÜN³



¹ Asst. Prof. Dr, Hacettepe University, Department of Radio, Television and Cinema
(Orcid ID: 0000-0001-9410-959X)



² PhD Candidate, Ankara University, Department of Philosophy
(Orcid ID: 0000-0002-6673-9719)



³Asst. Prof. Dr., Hacettepe University, Department of Philosophy
(Orcid ID: 0000-0003-3368-9679)

Özet

Bu sunuş yazısında *ViraVerita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar*'ın 13. sayısının dosya konusu olan "Sanat ve İmgelem: Normalin Sınırında, Eşiğinde, Ötesinde..." ana başlığı altındaki makaleler, çeviriler, söyleşiler ve kitap değerlendirmesinin yanı sıra dosya dışı makaleler ve çeviri tanıtılmıştır.

Anahtar Kelimeler: sanat, imgelem, pandemi'de sanat, disiplinlerarası karşılaşmalar

Preface

Abstract

In this preface, the aim is to introduce articles, translations, interviews, and a book review under the heading of the 13th issue of *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters* named “Art and Imagination: At the Border, Threshold and Beyond the Normal”, along with off-issue articles and a translation.

Key Words: art, imagination, art in the times of pandemic, interdisciplinary encounters.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

GÜLBEN SALMAN

Ankara University, Department of Philosophy, PhD
Candidate

E-mail / E-posta

gulbensalman@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

May 23, 2021/ 23 Mayıs 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 24, 2021 / 24 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Karabağ, Ç., Salman, G., Esgün, T.G. (2021). Sunuş
ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol.13,
1-11.

Sunuş

Bir yılı aşkın süredir tüm dünyayı etkileyen Covid-19 Pandemisi koşullarında yaşıyoruz. “Normal” olanın yeniden tanımlandığı, mevcut eşitsizliklerin derinleştiği, kadınlar, LGBTİ’ler, yoksullar, göçmenler, engelliler, yaşlılar gibi dezavantajlı kesimlerin hayatlarının eskisinden daha da zorlaştığı, korku, kaygı ve belirsizliğin hâkim olduğu bu süreçte sanatı odağına alan bir tartışma ilk bakışta diğer toplumsal ve ekonomik problemlere kıyasla o kadar da önemli görünmeyebilir. Fakat yakından bakıldığında tüm toplumsal yaşamın bu denli eksilmesinin, kültür-sanat faaliyetlerinden olağanüstü durumlarda kolayca feragat edilmesinin yarattığı kültürel çoraklaşmayla ve özellikle yoksulluğa mahkûm edilen bağımsız sanatçıların içinde bulunduğu yaratamama, üretememe, hatta yaşayamama kriziyle son derece bağlantılı ve bu nedenle de meselenin irdelenmeye değer olduğu görülebilir. Çünkü mesafenin yarattığı soğukluk ve deneyim yoksunluğunun ilacı olan sanat, bir yandan toplumsal ve ekonomik dönüşümlerden doğrudan etkilenirken, diğer yandan da yaşanan sorunları kamusal olarak eleştirmenin zorlaştığı zamanlarda imgelemin mevcut olanı olumsuzlama yeteneği sayesinde yeniye ve farklı olana alan açar. Tam da böyle bir tarihsel momentte hem sanatı hem de deneyimlerimizi yeniden anlamlandırarak başka türlü bir yaşamı tahayyül edebilmeye belki de hiç olmadığı kadar çok ihtiyacımız var. Biz de bütün bu yaşadıklarımızın etkisiyle, 2020 senesinin güz döneminde dolaşıma giren yazı çağrımızda zamansal ve mekânsal sınırları aşmanın, yaşananlara ve yaşanabilecek olanlara farklı bir perspektiften bakmanın yolunu açması amacıyla *ViraVerita*’nın 13. sayısında normalin sınırında, eşiğinde, ötesinde sanatın ve imgelemin yeni tezahürlerini, disiplinlerarası ve eleştirel bir perspektifle sorgulamaya davet etmiştik. Çağrımıza yanıt veren 9 araştırma makalesi, 3 çeviri, 2 söyleşi ve 1 kitap değerlendirmesiyle okurlarımıza 15 yazıdan oluşan bir dosya ile dosya konusu dışındaki yazılara yer verdiğimiz “Açık Defter” bölümümüzdeki 2 araştırma makalesi ve 1 çeviriyle hem bu dönemde beliren sorulara cevap niteliği taşıyan hem de ufukumuzu genişletebilecek yeni bakış açıları sunabildiğimizi umuyoruz.

Yaşamın her alanına dair söz söyleyen, farklı düşünsel karşılaşmaların zemini olmayı hedefleyen *ViraVerita E-Dergi*’nin disiplinlerarası karakterine uygun biçimde dosyamızda, felsefe ve sanat tarihi alanındaki teorik ve eleştirel tartışmaların yanı sıra, resimden fotoğrafa, performans sanatlarından belgesele, sinemadan edebiyata farklı sanat dallarını, pratikleri ve eserleri mevcut tartışmalar ile diyalog halinde odağına alan makaleler yer alıyor. Dosyanın ilk yazısı olan, “Sevme Sanatı Olarak Felsefe” başlıklı makalede Melike Molacı, felsefe tarihinde

Antik Çağ'a dönerek Stoacıların yaşama sanatının bireyselliği nedeniyle sıklıkla hızlıca etikle ilişkilendirilen yönünü sorgulamaya açıyor. Sevme sanatının esasen dostluğu amaçlaması nedeniyle etikten politikaya bağlanabilecek bir eksenle yeniden düşünülebileceğini Stoa felsefesinin metinlerini kat ederek görünür kılan Molacı, özellikle erken dönem Stoacılar için yaşama sanatının aslında sevme sanatı olduğunu, fakat sevme sanatında bütün tutkuların yargıya dayandığını ve dolayısıyla insan gücü dâhilinde olduğunu dile getiriyor. Yazara göre Stoa düşüncesinde güzel, sadece bilgede bulunur, seven de sevilen de yalnızca bilge olandır. Molacı, bilge olanın sevmekten beklentisinin dostluk olduğunun altını çizerken, dostluğun toplumsallığı amaçladığını, bireyselliğin toplumsallığa doğru genişlerken esasında dostlarla iyileri paylaşma sevincini mümkün kıldığını söyleyerek Stoa'dan hareketle günümüze de ilham verebilecek farklı bir yaşama yordamına işaret ediyor.

"*Yargı Gücünün Eleştirisi*"nde 'Özgür Oyun' Bağlamında Hayalgücü ve Anlama Yetisi Sorunu" başlıklı makalesinde Selda Salman, estetik alanında merkezî bir önem teşkil eden Kant estetiğinin en tartışmalı konularından biri olan "özgür oyun" kavramını, ilgili literatüre ve temel tartışmalara atıfla yeniden konumlandırmaya davet ediyor. Kant'ın bütün kritiklerinde hem belirlenimci hem de refleksif yargı kuramının temeline koyduğu üç yetiden ikisi olan hayal gücü yetisi ve anlama yetisinin, "özgür oyun" mevzubahis olduğunda Birinci ve Üçüncü Kritik ekseninde farklı yorumlara açık olduğunu savlayan Salman, bu farklı değerlendirme tavrına dikkat çekerek, "özgür oyun"u nesnellikle değil de öznellik ile ilişkilendiren Üçüncü Kritik'in kavramsal olmayan hayal gücü yetisinin özgürlük ve bağımsızlık ile kuşatılmış halinde Kant'ın "özgür oyun" kavramını yeniden düşünmeye bizleri sevk ediyor.

Molacı ve Salman'ın Stoa ve Kant'ın kuramsal tartışmalarını derinleştiren makalelerinden sonra Özge Kara yine kuramsal bir tartışmayla eser analizini bir araya getirerek, Magritte resimlerine dair özgün bir yorum sunuyor. "*Parergondan Ergon Yaratmak: Magritte Resimlerinde Sınırların Üzerinde Yürümek*" başlıklı makalesinde Kara, Derrida'nın "Parergon" denemesinde Salman'ın makalesinde de ele alınan, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* eserine yönelik yaptığı dekonstrüksiyon üzerinden "yapıt" anlamındaki "ergon" ile "yapıta eklenti" olarak "parergon" kavramı arasındaki ikiliği tartışarak Derrida'nın "çerçeve", "imza" ve "yazı" gibi parergonal mekâna ait belirlediği unsurları Magritte'in tablolarında inceliyor. Sanatçı, izleyici ve yapıt arasındaki ilişkiler ile yapıt ile gerçeklik arasındaki sınırları sorunsallaştıran Kara, Magritte'in seçilen 12 tablosunun "saf estetik deneyimi olanaksız kılan" açmazları nasıl düşündürebileceğini Merleau-Ponty'nin zemin ve figür arasındaki ilişkiye dair görüşlerini,

Austin'in "performatif sözcü" kavramını ve Saussure'ün gösterge sistemini de tartışmaya dâhil ederek gösteriyor.

Sanat felsefesini siyaset felsefesiyle bir arada ele alan, Kara gibi kuramsal tartışma ile sanat eserlerine yönelik incelemeyi bir araya getiren "Rönesans ve Perspektif: Modern Görme Biçiminin Temelleri" başlıklı makalesinde Oğuzcan Sever, Rönesans hümanizminde virtu kavramının politik ve kamusal yaşamdaki etkisini ve Platon'daki köklerini irdeliyor. Ardından Ortaçağ'dan kendini koparan tüm bu insanmerkezciliğin sanat alanındaki yansımalarını, perspektifin resim ve mimarideki kullanımı üzerinden inceleyen Sever, modern görme biçimi ve doğrusal perspektifin insanın mekân kavrayışını nasıl dönüştürdüğünü gösteriyor. Bu görme biçiminden doğan bireyciliği ve dünyanın nesneleştirilmesini bir tahakküm pratiği olarak yorumlayan makale, öznenin seyredilen üzerindeki homojenleştirici bakışını sanat tarihindeki "Apolloncu" örnekler üzerinden ele alıyor. Haraway ve Briadotti gibi düşünürlerle referans vererek modern görme biçiminin "Avrupa merkezci, beyaz ve erkek" öznenin örtük şiddetini temsil ettiğine ve günümüzün krizlerinin temelini oluşturduğuna işaret eden Sever, tüm bu görme biçimlerine karşı eleştirel bir bakış geliştirme gerekliliğini vurguluyor.

Kara'nın söz ettiği eleştirel bakışın geliştirilmesi konusunda en önemli payın sanat alanındaki feminist ve queer yaklaşımlara ait olduğunu söylememiz mümkün. "Fotoğrafta Queer Pratikler ve Yaklaşımlar" başlıklı makalesinde Tuğba Taş, fotoğrafta söz konusu pratik ve yaklaşımların hangi başlıklar altında ele alınabileceğine ilişkin bir sınıflandırma yapmayı amaçlıyor ve yeni pratikler, müdahaleler ve anlatım tarzlarıyla sürekli olarak yeniden inşa edilmeye açık, esnek bir çerçeve öneriyor. Türkçe literatürdeki boşluğu doldurmak bakımından önemli bir adım niteliğindeki bu çalışmada, fotoğraf tarihi ve teorisinin yanı sıra sanat alanında queer yaklaşımlara ilişkin literatür ve özellikle de Batı Amerika ve Avrupa'da 2000 sonrası dönemde sayıları artan sergiler incelenerek temel yaklaşımlar, "Arşivi sahiplenmek", "Belgesel ve Portre Fotoğrafında Yeni Yaklaşımlar" ve "Performatif Oto-portre" başlıkları altında ele alınıyor. Kimi sanatçı ve eserlerin, birden fazla başlık altında ele alınması mümkün olduğundan, Taş'ın katî ve değişmez bir sınıflandırma yapmadığını, fotoğraf alanındaki queer pratikleri ve yaklaşımları bütünlüklü bir şekilde görebilmeyi, bunları tarihsel, kültürel ve politik bağlamla ilişkilendirmeyi mümkün kılan bir çerçeve çizdiğini belirtmek gerekir.

Özlem Derin, "Yontulmuş Bedenden Performatif Bedene: Sanat ve İktidar Gerilimi" başlıklı makalesinde Taş'ın makalesindeki queer pratiklerle ilişkilendirilebilecek bir tartışma yürütüyor. Bedenin kültürel bağlamda estetize edilen halini "yontulmuş", iktidarı ve egemenliği

dirençle sarsabilecek halini “performatif” olarak değerlendiren Derin, bu iki bedensel halin varoluş kipinde yaptığı tanımlara ve dönüşümlere dair bir soruşturma yürütüyor. Makalede, beden tuval olarak kullanılarak bir direnç mekânı haline getirilmesi, örneklerle ele alınarak performatif bedenin izleyiciyi etkin kılmaya kışkırtması ve sınır ötesine geçmeye zorlayarak gündelik ve sıradan yaşantı içerisinde bir “gedik” açmaya zorlaması imajlar üzerinden tartışılıyor. Derin, kültürün beden üzerine kazılı haline dair eleştirel bir tavır teşvik ederek, tarihsel olarak bedeni sanat ile ilişki içerisinde yeniden konumlandırmaya davet ediyor.

Derin’in performatif bedene yaptığı vurgu ile devamlılık içerisinde okunabilecek olan “Şiddete Karşı Performansa Dayalı Eylem: Yoluna Çıkan Tecavüzcü ve *One Billion Rising*’in Feminist Siyaseti” isimli makalesinde Ezgi Sarıtaş, 10 yıl arayla ortaya çıkan *One Billion Rising* ve Yoluna Çıkan Tecavüzcü (*Un Violador en tu Camino*) hareketlerini karşılaştırmalı bir okumaya tabi tutuyor. *One Billion Rising* hareketinin hakkını ve katkısını teslim ederek, bu hareketin yapay, marka mantığından ilham alan, karikatürize ve uygulanması zor haline vurgu yapan Sarıtaş, bu türden performansa dayalı eylem biçimlerinin repertuarlarını devralan yeni hareketlerin, eskiye dair deneyimleri eleştirel bir süzgeçten geçirdiklerinin altını çiziyor. Bunun görülebileceği en yeni hareket olan Yoluna Çıkan Tecavüzcü’de, “duygulanımsal kamusalılık” temelinde öfkeyi bedenselleştiren dansın yaratıcı ve kendiliğinden, yatay bir örgütlenme ve merkezsiz bir yayılımda tezahür ettiğini söyleyerek, beden ve imgelem temelinde performansa dayalı iki farklı harekete dair karşılaştırmalı ve önemli bir analiz sunuyor.

Queer ve toplumsal cinsiyet tartışmalarını merkeze alan bu eleştirel incelemelerin ardından, “Medusa Miti Üzerinden Sanatta Yeniden Anlamlandırma ve Yeniden Üretim” başlıklı makalesinde Hazal Ünsal-Coruk, mitolojide şeytanlaştırılan Medusa’yı sanat tarihinde temsil eden, çoğunlukla korkutucu ve çirkin imgeleri feminist bir eleştiriye tabi tutuyor. Sanat tarihi boyunca kadınların maruz kaldığı şiddeti kadını ötekileştirerek temsil eden Medusa’ya dair bu imgelerin süregittiğini, fakat 1960’lı yıllarla beraber feminist sanatçılar tarafından bu imgenin nasıl dönüştürüldüğünü gösteren Ünsal-Coruk, Benjamin’den ilhamla Medusa’nın bakışının günümüzde nasıl yeniden anlamlandırıldığını 1554 tarihli Benvenuto Cellini’nin “*Medusa Başlı ile Perseus*” heykeli ile son dönemde çokça tartışılan ve #metoo hareketine adanan 2008 tarihli Luciano Garbati’nin “*Perseus Başlı ile Medusa*” heykelini birbirleriyle karşılaştırarak tartışıyor ve sanatta yeniden üretimin toplumsal cinsiyet mücadelesi bakımından nasıl imkânlar sunduğuna işaret ediyor.

Dosyamızın son makalesi güncel ve yakıcı sorunlara odaklanıyor. “‘Normal’ EmegİN Kırılğanlığı ve Eşitlenme: Eve Sığmayan Hayatlar (2020) ve Pandemide Seks İşçileri (2020) Belgesellerini Prekarya Üzerinden Düşünmek” başlıklı makalelerinde Kaan Akın ve Çağdaş Duman, Covid-19 Pandemisi esnasında çekilen ve çevrimiçi ortamda izleyiciye sunulan iki belgeseli, güvencesizlik ve kırılğanlığın altını çizen prekarya tartışmaları ışığında ele alıyor ve bu iki belgeseli Judith Butler’ın “kaçınılmaz bağımlılıklar” olarak tarif ettiği ortaklıklar ekseninde birlikte düşünmeyi öneriyor. Akın ve Duman’a göre söz konusu yapımlarda temsil edilen öznelerin pandemi öncesinde varolan kırılğanlıkları mevcut koşullarda daha da derinleşmiş ve düzcinsellerin baskın olarak bulunduğu iş kollarındaki kırılğanlığı, kuir/trans bireylerin varoluş koşullarıyla birlikte düşünerek, emegİN tanımını yeniden ele alma ihtiyacı doğmuştur.

Saadet Çömlekçioğlu’nun Türkçeye çevirdiği, Marianne Hirsch’in “Sosyal Mesafe Çağında Fotoğraf” başlıklı yazısı da Akın ve Duman’a paralel biçimde pandemi koşullarında üretilen imgelerin nasıl bir rol üstlenebileceği üzerine düşünme fırsatı sunuyor. Hirsch, Sarah Lewis’in *The New York Times*’ta yayınlanan “Covid’den Ölen İnsanların Fotoğrafları Nerede?” başlıklı yazısından yola çıkarak görmenin harekete geçiren gücü ve fotoğrafçılığın aracı rolü hakkındaki varsayımların, orta-mesafenin yokluğunda halen geçerli olup olmadığını sorguluyor; bunun yanı sıra Covid-19 ile ilgili çeşitli fotoğraf projelerinin onları görenlerden ne beklediğine, onlara nasıl dokunduğuna, harekete geçme, anlama ve tanıklık konusunda bu fotoğrafların bize nasıl yardım ettiğine ilişkin sorular ortaya koyuyor. Dolaşımdaki çeşitli fotoğraf projelerini ve farklı yaklaşımları aktaran yazar, “geniş bir kamuoyuna ulaşmak için, fotoğrafların çeşitli duyuları harekete geçirmeleri ve çoklu ihtiyaçları karşılamaları” gerektiğini belirtiyor. Hirsch hepimizin mümkün olduğunca çok fotoğraf görmemizin önemli olduğunu fakat aynı zamanda “bize daha fazla veya farklı türde sahneleri gösteren değil, ama zaten gördüklerimizi hissetmemize izin veren” Lorie Novak’ın *Above the Fold* projesi gibi örneklerin özellikle yararlı olduğunu düşünüyor.

Pandemi koşullarında çekilen belgesellerin ve fotoğrafların tanıklık, kesişimsellik, deneyim paylaşımı, duyumsatma, görünür kılma ve sesini duyurma açısından nasıl olanaklar sunabileceğini tartışmaya dâhil eden yazıların ardından söyleşi bölümümüzde Çağla Karabağ’ın yönetmen Seren Yüce ile gerçekleştirdiği söyleşiye yer veriyoruz. Söyleşi, *Çoğunluk* (2010) ve *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (2016) gibi önemli filmlerin yanı sıra ilk olarak dijital platformda izleyiciye sunulan *Masum* (2017) isimli dizi filmin yönetmeni olan Yüce’nin pandemi koşullarında ürettiği işlere ve üretim süreçlerine odaklanırken, bir yandan da beslendiği

kaynakları, dijital platformların yarattığı dönüşümlere ve salgın deneyimine ilişkin düşüncelerini öğrenme imkânı veriyor. Seren Yüce soruları, kendisinden bekleneceği üzere eleştirel bir perspektifle ve aynı zamanda samimiyetle yanıtlıyor.

Söyleşi bölümümüzde ikinci olarak Toros Güneş Esgün'ün *Çerçialan* (2016) ve *Kanayak* (2019) kitaplarıyla çağdaş edebiyatımıza özellikle kadınlık, annelik, şiddet, hayvan, beden ve mekân gibi temalar üzerinden yorumlanabilecek özgün ifade biçimlerini dâhil eden yazar Gamze Arslan ile gerçekleştirdiği söyleşi bulunuyor. Arslan'ın edebiyatının pandemi günlerinde nasıl yeniden yorumlanabileceği, bir yazar olarak kapatılma sürecini Arslan'ın nasıl deneyimlediği, edebiyat dünyasında "kadın yazar" olarak varolmanın ne gibi direnme ve dayanışma olanakları yarattığını ele alan söyleşi, aynı zamanda edebiyatın politika ve felsefe ile ilişkisine dair Arslan'ın özgün bakış açısını sunuyor. Pandemiyle beraber eve sığdırılan bir yaşamda artık kadın yazar için "kendine ait bir oda"nın var olamayacağını dile getiren Arslan, zor zamanlarda edebiyatın dünyayla ilişkilmesi için öncelikle okuru gerçekliği sorgulamaya sevk edecek bir derdi olması gerektiğine ve böylece yazının kendi sınırlarından taşarak başkaya uzanan özgür bir sese dönüşebileceğine işaret ediyor.

Dosyamızda iki müzisyenin yazılarının çevirilerine de yer veriyoruz. Fransız müzisyen François Nicolas'nın 22-24 Ekim 2010 tarihinde Paris'te düzenlenen "Alain Badiou Günleri" Konferansında yaptığı konuşmaya dayanan, Rahmi Yurttakalan'ın çevirdiği, "Müzisyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik" başlıklı yazı hem özgün bir Badiou yorumu getiriyor hem de bir müzisyenin felsefe ile nasıl ilişki kurabileceğini tam da bir müzisyenin kendine özgü dilini ve tabirlerini kullanarak gösteriyor. Ses ve notaları nesne edinen müzikte felsefî söyleme ilk bakışta yer olmadığını ve sadece doğrudan müzik hakkında konuşmayan bir felsefenin müziği anlayabileceğini düşünen Nicolas, Badiou felsefesinin bu bakımdan istisnai olduğunu ve önemli imkânlar taşıdığını iddia ediyor. Badiou'nun yapıtlarında ilerlerken Wagner'e de değinen bu yazı aynı zamanda Descartes'in müzik ile ilişkisine ve Adorno'nun müzik felsefesine dair yorumlar sunuyor.

Dosyamızdaki müzik ile ilgili ikinci yazı olan, Gülben Salman'ın Türkçeye çevirdiği, Scott Wollschleger'in "Kapanma Estetiği" başlıklı yazısı ABD'li bir müzisyenin pandemideki deneyimlerini ilk elden dile getiriyor. Karantina koşullarında bir sanatçının imgeleminin nasıl kesintiye uğradığını ve çalışma pratiğinin ne yönde değiştiğini göstermesi açısından önemli olan bu yazı, esas olarak New York Şehri'nde 20 yıldan beri klasik müzik bestecisi olan Wollschleger'in, bir orkestra ve beraber çalışma deneyiminin mümkün olmadığı koşullarda, açık

alanlarda veya stüdyoda solo icra edilecek eserler yazmak konusunda karşılaştığı güçlükleri görünür kılıyor. Oda akustiği ve beraber performans gerektiren çağdaş klasik müziğin yeni düzendeki icrasının ne yönde dönüştüğünü görmek açısından bir bestecinin görüşlerini ve kısıtlılıklarını paylaşması, imgelemin her yeni durumda ifadeyi seferber edecek bir tezahür bulmaktaki maharetini bize gösteriyor.

Sayımızın kitap değerlendirmesi bölümünde sanatın sunduğu olanakları tartışmaya devam ediyoruz. Ahmet Emin Bülbül, Laura U. Marks'ın *Filmin Teni: Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular* isimli kitabını incelediği "Gözü Sıyırmak: *Filmin Teni*" başlıklı yazısına "Görsel arşivlerin resmî tarih ve egemen iktidar tarafından biçimlendirildiği, görme duyusunun betimleme ve yorumlamaya yetmediği bir atmosferde, dezavantajlı grupların sinema yoluyla kendini ifade etmesi ne kadar mümkün?" sorusuyla başlıyor. Bülbül, Marks'a göre gözün hâkimiyetinden sıyrılmamanın bunun bir yolu olabileceğini, yazarın imge ve sesi yeniden düşünmeyi, belleğe dönmeyi önerdiğini, çok-duyusallığı ve hissiyatı önemseydiğini ifade ediyor. Marks'ın temel argümanını "İmgeler ve şeylerle uğraşan kültürlerarası eserler mimetik, auratik ve bedenleştirilmiş bir film deneyimi tesis ederek, kayıt altına alınamayan koklama, dokunma ve tatma duyularını harekete geçirir ve böylece bireysel ve kültürel belleği uyandırır" biçiminde özetleyen yazar, kitabın içeriğini bölümler halinde okuyucuya tanıtıyor, Marks'ın nasıl "derinlikli, radikal ve orijinal bir çıkış noktası" yakalamış olduğunu göstermekle kalmayıp kitapta yanıtlanmamış ve ileriki çalışmalara ilham verebilecek sorular ortaya koyuyor.

*

Açık Defter bölümünde yer alan yazıların ilki dosyada ele aldığımız meselelerle de bağlantılı olan Rabia Sağlam'ın "Posthuman Dijital Özne: Braidotti'nin Eleştirel İnsan Sonrasının Eleştirisi" başlıklı makalesi. Sağlam, Braidotti'nin farklı posthuman öznelerin karşılıklı, ilişkisel ve etik bir yaşam sürebileceklerine ilişkin öngörüsüne karşın, "ileri kapitalizmin şimdiki zamanında teknoloji dolayımındaki özneler arasında etik ilişkiler geliştirmenin mümkün olmadığı" görüşünü, dahası ileri kapitalizmin mevcut sosyo-ekonomik eşiksizlikleri sebebiyle oluş etiğine dayalı insan sonrası özne inşasının gerçekleşemeyeceğini savunuyor. Yazar "insanın teknolojik aygıtlara bağlanarak, virtüel ağlarla iletişim kurarak dijitalleştiği günümüz ileri kapitalizm koşullarında insani ve yaşamsal değerlerini yitirdiği iddiası" nı Philip Dick'in "Human

Is” öyküsünü inceleyerek temellendirmeye çalışıyor. Posthuman dijital öznenin durumunu, Deleuze’ün “Denetim Toplulukları Üzerine Postscript” metnine referansla tartışmasının ardından, hâlihazırda hukukun önünde bekleyen posthuman dijital öznenin ahvalini kişisel verilerin korunmasına ilişkin pozitif hukuk normları ekseninde kısaca değerlendiriyor.

Rabia Sağlam’ın posthuman dijital özne üzerine yaptığı tartışmanın ardından Açık Defter bölümümüzde yine posthuman özne tartışmasıyla ilişkilendirilebilecek, Adrian Johnston’ın zihin felsefesi ve duygulanım meseleleriyle ilgilenenler için son derece ufuk açıcı olan “Olana Yanlış Hissetmek: Slavoj Žižek, Antonio Damasio ve Duygulanımların Materyalist Bir Açıklaması” başlıklı makalesi yer alıyor. Güncel Oğulcan Ülgen’in çevirdiği makalede Johnston, Žižek’in nörobilimci Antonio Damasio’nun duygulanımsal olarak biçimlendirilmiş zihinsel yaşam kuramlarına karşı eleştirilerinden yola çıkarak Damasio’nun kısmen yanında yer alan bir savunma sunuyor. Žižek’in beyin bilimleriyle ilişkisini göz önünde bulundurarak, natüralizm ile anti-natüralizm arasında var olduğu iddia edilen yanlış ikilemi reddeden bir konum belirlemeyi hedefleyen bu yoğun ve alanında önemli tartışmalara değinen makale, Freudçu-Lacancı bir nöropsikanaliz tarafından öne sürülen öznellik biçimlerinin çeşitli yönleri doğru parçalanışını, “bilinçdışı duygulanım” ve “duygulanımsal yaşam” ile “doğal” ve “doğal-olmayan” boyutlar arasındaki gerilimler üzerinden tartışıyor.

Açık Defter bölümümüzün ve derginin son yazısında hukuk alanından bir makaleye yer veriyoruz. “TBMM’nin Denetim Yetkisinin Gelişimi Üzerine-Parlamente Sistemden Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemine Sözlü Soru Önergesi” başlıklı makalelerinde Fahri Bakırcı ve Yüksel Yalova, güncel hukuk tartışmalarına da değinen 2017 Anayasa değişikliği ile beraber kaldırılan gensoru ve sözlü soru müesseselerinden, sözlü soru müessesesine odaklanılarak bu müessesesinin dönüşümünü inceliyor ve Cumhurbaşkanlığı Hükümet sisteminde parlamente denetim ile parlamente muhalefetin durumunu tartışmaya açıyor.

*

Geniş bir yelpazede konumlandırılabilir farklı araştırma alanlarından yazılara, çevirilere, kitap değerlendirmesine ve söyleşilere yer verdiğimiz bu sayımıza katkı sunan tüm yazar, çevirmen ve sanatçılara, titiz değerlendirmeleri, öneri ve eleştirileriyle sayımıza değer katan hakemlerimize yürekten teşekkür ederiz. “Normalin Sınırında, Eşiğinde, Ötesinde”, sanat ve

imgelemi yeniden düşünmeyi amaçlayan bu çok sesli ve kapsamlı sayının yeni tartışmalara ilham vermesini ve literatüre özgün katkılar yapmış olmasını umuyoruz. Pandemisiz, sömürsüz, tahakkümsüz, yaşamın sanatın yeni tezahürleriyle yeniden yaşanılabilir kılındığı günlere açılan bir dönemi karşılamak umuduyla, keyifli okumalar dileriz.

Sevme Sanatı Olarak Felsefe

MELİKE MOLACI¹



¹ Asst. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, Department of Philosophy

(Orcid ID: 0000-0002-8128-7706)

Özet

Bilgeliğin sözle değil eylemle edinildiğini düşünen Stoacılar, felsefeyi yaşama sanatı olarak tanımlarlar. Stoacı bilgenin doğaya uygun eylemleriyle bir sanat eserine dönüştürdüğü yaşamı, dingin ve çetin bir ruhu gerektirir. Yanılgılardan ve tutkularından uzak bilgece yaşamın bir sanat eseri olarak düşünülmesi ilk bakışta mümkün görünmeyebilir. Günümüz ayrımlarıyla yaklaşıldığında Stoa felsefesinde estetik yaşantının özerk olmadığı ve estetiğin müstakil bir disiplin olarak kuramsallaştırılmadığı da rahatlıkla söylenebilir. Bununla birlikte güncel ayrımlar ve kavramlarla Antikçağ kuramlarına yaklaşmak, kestirme ve yanlış sonuçlara neden olabilir. Bu tehlikenin bertaraf edilebilmesi ve yaşama sanatının tam da Stoacıların iddia ettiği gibi estetik ve politik bir yaşama işaret ettiğinin temellendirilebilmesi için ilk kaynaklara, erken dönem Stoacı filozoflara dönülmelidir. Estetik, etik ve politik bir yaşamın Stoacı yaşama sanatında içerildiği iddiasında olan bu çalışmada, felsefeyle yakından ilişkili olan “sevme sanatı”na odaklanılmaktadır. Çünkü Stoacı yaşama sanatı - halen rağbet görmesine rağmen-, çağdaş yazarların kapsamlı incelemelerine konu; özgün kuramlarına da ilham olan “eski” bir meseledir. Oysa tutkusuz bilgenin sevme sanatındaki ustalığı, oldukça dikkat çekici özellikleri açığa çıkarır ve çeşitli olanakları tartışmayı sağlar. Bu nedenle bu yazıda erken dönem Stoa felsefesinin sevme sanatı olarak adlandırdığı ilişki biçimi ile bu sanatın yetkinliği olan sevme erdemi ele alınmakta; bunlar aracılığıyla Stoacıların etik, estetik ve politik bir yaşamı bir arada nasıl düşünebildikleri incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: stoacılık, aşk, yaşama sanatı, sevme sanatı, sevme erdemi.

Philosophy as the Art of Loving

Abstract

The Stoics who think that wisdom is achieved by practice, not by words, define philosophy as the art of living. The life of the Stoic sage, which he transforms into the artwork with his actions according to nature, requires a calm and an austere soul. At first glance, it may not seem possible to think that a sage life is an artwork, removed from mistakes and passions. When approached with current distinctions, it can be easily said that aesthetic life is not autonomous in Stoicism, and aesthetics is not theorized as an independent discipline. However, approaching ancient theories with current distinctions and concepts may lead to shorthand and deficient consequences. To eliminate this threat and justify that the art of living points to an aesthetic and a political life exactly as the Stoics claim, it is necessary to turn to the primary sources, the old Stoics. This study, which claims that an aesthetic, ethical, and a political life is included in the art of living, focuses on "the art of loving", which is closely related to philosophy. Because the art of living - although still in demand - is an "out of date" issue that is still the subject of a comprehensive study by contemporary writers and inspires their original theories. However, the art of loving that passionless sage has, reveals remarkable features and enables discussion of various possibilities. For this reason, in this article, the relationship form that the early Stoicism called the art of loving and the erotic virtue, which is the perfection of this art, are discussed; and through these, it is examined how the Stoics could conceive an ethical, aesthetic and a political life together.

Key Words: Stoicism, love, the art of living, the art of loving, erotic virtue.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar	MELİKE MOLACI Necmettin Erbakan University, Department of Philosophy, Asst. Prof. Dr.
E-mail / E-posta	melikemolaci@gmail.com
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	Jan 10, 2021/ 10 Ocak 2021
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	Mar 22, 2021 / 22 Mart 2021
To Cite This Article / Kaynak Göster	Molacı, M. (2021). Sevme Sanatı Olarak Felsefe <i>ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters</i> , Vol.13, 12-33.

Sevme Sanatı Olarak Felsefe

Giriş

Felsefeyi “yaşama sanatı” olarak tanımlayanⁱ ve çeşitli alıştırmalar aracılığıyla bu sanatın ustası olmaya aday olanlara iyi ve mutlu bir yaşam vaat eden Stoacılık, yaşamın estetik olarak kavranmasına yönelik talimatlar içeren pek çok reçete sunar. Felsefenin sanat olarak ele alınması, aklın doğru şekilde kullanılması ile doğaya yönelik teorilerin temellendirilmesini gerektirdiği kadar yargıların düzenlenmesi, ruhun sağaltımı ve tutkuların çözümlenmesi gibi birtakım prosedürler içerir. Yaşama sanatı olarak felsefe, nasıl davranılacağını bilmeyi, gerektiğinde kendini teselli etmeyi, herhangi bir acı ya da talihsizlikle karşılaşıldığında doğru düşünmeyi ve uygun eylemeyi içerir. Çağdaş yazarların “kendilik teknikleri”, “tutkuların terapisi” ya da “spritüel alıştırmalar” olarak da adlandırdıklarıⁱⁱ bütün bu pratikler, özellikle geç dönem Stoacı filozofların metinleri aracılığıyla temellendirilir. Romalı Stoacıların kendini incelemeyi, yargıları düzenlemeyi ve tutkuları dışlamayı içeren öznel talimleri, sıklıkla belirli bir ana ya da özel bir duruma ilişkin görünse de, bu filozofların asli amacı genel bir varoluş tarzının inşasıdır. Stoacı bilgenin *magnum opus*’u olan felsefi yaşamı, tamamıyla gerçek, iyi ve güzel olan tek yaşamdır; bu yaşam aynı zamanda özgür bir özne olan bilgenin politik varlığının da teminatıdır. Nitekim Stoacılar için aynı zamanda erdem alıştırmalarına karşılık gelen yaşama sanatı, “doğası gereği *politik* ve rasyonel olan canlının iyileriyle ilgilidir” (Stobaei, 1909, s. 57-8). Bu haliyle kişinin ruhsal alıştırmalarla yerleşen akla uygun davranışları ve bunların sonucunda ortaya çıkan yükümlülükleri, öznellikten nesnellığe, tekil var oluştan dünya yurttaşlığına uzanan etik, politik ve estetik bir yaşamı mümkün kılmaktadır.

Bilgenin sanat eserine karşılık gelen yaşamı, sarsılmaz bir ruha ve mutlak bir dinginliğe sahip olmayı içerir; bilgenin ruhu yanılğılardan ve tutkulardan uzaktır. Fakat bu yoksunluk, yaşamın estetik kavranışına ve yaşama sanatı olarak felsefenin beyhudeliğine dair birtakım sorunlar doğurur. Stoa felsefesinde güzelin gerçek, iyi, uygun, yararlı ve kullanışlı olan ile özdeş olarak düşünülmesi (Stobaei, 1909, p. 100), estetiğin özerkliğini şüpheli hale getirir. Bu durum Nietzsche’nin Stoa ahlakının işlevselliğine dair eleştirisinde de açıkça dile getirilir: “Stoacılar onun [Herakleitos] âlemi oyun olarak gören estetik görüşünü, âlemde insanın faydasını göz önünde tutan, amaca uygunluk gibi adi bir seviyeye indirmişlerdir” (2010, s. 72). Nietzsche’ye göre “Yunan giysilerine ve kavramlarına sarılmış bir Arap şeyhi” (1968, p. 115) olan Stoacının

kurallara bağı ve her koşulda akla itaat etmeyi buyuran yaşamı, estetik olmak bir yana sert ve zorba bir ahlakın boyunduruğunda süren çileci ve kölece bir yaşamdır (1968, p. 153; 188; 232; 384). Stoacıların estetiği çığ bir ahlakçılığa indirgediğini düşünen Nietzsche'nin vurguladığı bu problem, "Stoacı paradokslar"dan biri olarak Cicero tarafından da tartışılır. Cicero "sadece güzel olan (*to kalon*) iyidir" olarak ifade edilen paradoksta güzel olanı "asil ya da ahlaki açıdan değerli olan (*honestum*)" ile karşılar. Bu haliyle iyi olan (*bonum*), erdemli (*virtus*), asil (*honestus*) ve doğru olan (*rectum*) anlamına gelir (Cicero, 2012, VI-IX). Fakat bu döngüsel tanımlar Romalı Stoacılar için olduğu gibi Cicero'da da herhangi bir sorun teşkil etmez.

Etik ve politik bağlamda bilgeye özgü bir nitelik ve iyinin pek çok adından biri olan güzel, Stoa kozmolojisinde uyumla (*harmonia*) ve işlevine uygunlukla (*homologia*) birlikte düşünülür ve teknik kullanımıyla simetri (*symmetria*) olarak adlandırılır (Galen, 2005, V.3.15; Stobaei, 1909, p. 63). Evrensel uyum olarak güzel, tekillen düzleminde işleve uygunluk ya da yetkinlik olarak yapılan erdem tanımında yinelenir (Laertius, 1931, VII. 89-90) ve güzele dair Stoacı kavramsallaştırma döngüsellikle sonuçlanır. Kuşkusuz bu döngüsellik Stoacıların büyük değer atfettikleri erdem ve aklın, felsefenin bütün alanlarında belirleyici olmasından kaynaklanır. Oysa bu ve buna benzer pek çok paradoks, Stoa epistemolojisi ve ontolojisi aracılığıyla temellendirilebilir. Stoa felsefesinde eylemi belirleyen tercihlerin yalnızca akla dayanması ve yargı biçiminde ifade edilen tutkulara hiçbir koşulda onay verilmemesi, öznenin "özü" nün akıl olduğunu gösterir. Benzer bir biçimde imgelemin epistemolojik ve ontolojik açıdan değersizliği ile imgelerin (*phantasma*) sahteliğine yapılan Stoacı vurgu (Laertius, 1931, VII. 50), estetik yaşantıyla imgelem arasındaki asli ilişkiyi vurgulayan sanat tanımlarının, Stoacılar için muteber olmaması anlamına gelir. Sanatın bilgiye dayalı tanımları ve erdem gibi kavramların tanımlanmasında *tekhnē* ile *epistēmē*'nin bazı bakımlardan örtüşmesi de (Stobaei, 1909, p. 58), sanatın doğrudan akılla ilişkilendirildiğini gösterir. Son tahlilde Stoacıların imgeleri değersiz gören, tutkuları lağveden ve güzeli iyiye indirgeyen kuramları, günümüzde sanattan ve estetikten anlaşılan pek de benzemez.

Bu noktada Stoacıların "indirgemeci", "döngüsel" ve "paradoksal" görüşlerinde açığa çıkan "tutkusuz" bir sanatın, yaşama sanatı olarak felsefe anlayışıyla nasıl uzlaşabildiğini anlamak güçleşir. Kuşkusuz günümüzde felsefeyi yaşama sanatı olarak düşünmenin bir yolu *tekhnē* ile *ars* arasındaki ayrımı keskinleştirmekten geçer; zanaatı sanattan ayırmak, belli ölçüde probleme bir cevap vermeyi sağlayabilir. Fakat günümüzün sanat felsefesi ve estetiğe dair kavramlarıyla Stoacı *tekhnē* anlayışını değerlendirmeye çalışmak anakronizm içerir ve Stoacı

yaşama sanatına dair kestirme cevaplara neden olur. Çünkü Stoa felsefesinde zanaat sanattan, sanat da bilimden öyle kolayca ayrılamaz. Yaşama sanatıyla özdeş olan erdemli yaşamın muhtelif erdemleri, “pratik bilgeliğe (*phronēsis*)” göre tanımlanan ve yalnızca konusu bakımından birbirinden farklılaşan yetkinlikler (Stobaei, 1909, p. 60-1) olarak düşünülürler. Bu haliyle Stoacı yaşama sanatı *sophia*’ya değil, *phronēsis*’e dayanır; akıldan, bilgiden ve eylemden ayrı düşünülmez.

Ayrıca Antikçağ yazarlarının *tekhnē*’yi erek ve etkinlik bakımından iki türe ayıran sınıflandırmaları (Platon, 1925, 56a-e; Aristoteles, 1995, 1355b; 2007, 101b; 160a) da Stoacı yaşama sanatını belirginleştirme noktasında yetersiz kalır. Antikçağ’ın doktorluk ve kaptanlık gibi talihle (*tykhē*) de ilgili olan *stokhastik tekhnē*’leri ya da mimarlık ve marangozluk gibi erekle etkinliğin örtüştüğü uzmanlıkları, Stoacı yaşama sanatıyla ilgisizdir. Stoacı yaşama sanatı, ne marangozluk gibi bir zanaata ne heykeltıraşlık gibi bir sanata ne de bilgi ve alıştırmaya bağlı olan doktorluk gibi bir uzmanlığa benzer. Çünkü bu sanatlarda etkinlik ile ereğin örtüşüp örtüşmemesinin yanı sıra, yaratan (sanatçı) ile yaratılan (eser) da birbirinden farklıdır. Oysa Stoacı yaşama sanatında etkinlikle ereğin örtüşmesi, özne ile nesne arasındaki ayrımın silikleşmesi anlamına gelir. Özellikle erken dönem Stoacı yaşama sanatının asli malzemesi sanatçının kendisidir, bu nedenle yaratan ile yaratılanın ilkesi birdir. Orta ve geç dönem Stoacılar, etkinlikle ereğin her zaman örtüşmeyeceğini düşünseler de yaşama sanatını bir güreşçinin ya da atletin, idmanı, öz disiplini ve sezgiyi gerektiren etkinliğine benzettiklerinde (Epiktetos, 2019, XXXIX; Aurelius, 1930, VII. 61) ya da erken dönem Stoacılar dans gibi performansa dayalı olan bir etkinliği yaşama sanatı için bir örnek olarak sunduklarında (Cicero, 1931, III. 24), özne ile nesnenin birlikteliğini vurgulamak isterler. Burada atletin, güreşçinin ya da dansçının kendinden başka bir araçla sanatını icra etmemesi ve etkinliğin bizzat sanatçıyla örtüşmesi, icracıdan ayrı bir eserin olanaksızlığını gösterir. Bunun yanı sıra *performatif* sanatlarda etkinlikten ayrı bir erek de söz konusu olmadığı için, geleneksel ayrımların yaşama sanatının ne olduğunu belirginleştirmeleri mümkün değildir.

Stoacıların sanata ilişkin kuramlarında ve estetik kavrayışlarında ortaya çıkan bu problemler, Antikçağ yazarları için olduğu kadar pek çok çağdaş araştırmacı için de önemli bir tartışma konusu olmuştur. Çağdaş literatür bu paradoksal duruma ilişkin çok sayıda çözüm önerisi sunar.ⁱⁱⁱ Stoacılar için sanatın ve imgenin değeri, tutkuların ve aklın konumu, güzelin ve aşkın farklı bağlamlarda farklı şekillerde tanımlanıp ilişkilendirildiği çalışmalar, problemin farklı şekillerde ele alınabileceğini gösterirken, bu çeşitlilik bir sonuca varabilmek için bir seçim

yapmayı da zorunlu kılar. Yapılacak seçim, kestirme cevapların önüne geçmeyi sağlayabileceği gibi Stoacıların “tutkusuzluk” ile işaretlenen tutumlarının içerdiği politik olanakları da düşünmeyi sağlar. Bu noktada etik ile estetik, sanat ile felsefe arasındaki çetrefilli ilişkiye dair soruşturma için Antik kaynakların Stoacılığa yönelttiği eleştirileri incelemek kullanışlı bir hareket noktası olarak görünür ve muhalif kaynaklar, sorunu ilk elden belirlemeye yardımcı olurlar.

Yaşama Sanatı ve Konuları

Sextus Empiricus felsefenin ahlak kısmı üzerine olan incelemesinde, Stoacılar için ruhtaki iyilerin bir kısmının sanat olduğunu belirttikten sonra, genel olarak sanatın olanaklı olup olmadığını tartışmaya başlar. Oldukça teknik olan problemlerin ele alındığı bu bölümde, bu konular hakkında bilgi sahibi olmanın ve yargıda bulunmanın olanaksız olduğu Skeptik öncüllerle temellendirilir ve hemen ardından yaşama sanatı incelenmeye başlanır. Bu sanatın eleştiri konusu olan dogmatik görüşleri büyük ölçüde Stoacı düşüncelere dayanır ve Sextus Empiricus Stoacıların yaşama sanatıyla ilgili kitaplarında geçen konulardan örnekler sunar. Burada çocukların eğitimi, ebeveynlere hürmet, birlikte yaşama kuralları, beslenme düzeni gibi hem toplumsal hem de bireysel davranış kalıplarına değinildiği görülür (1933, III.188-250). Yine Diogenes Laertios’un Skeptik Cassius ve hatip İsidoros’a dayandırdığı aktarımında Zenon’un temel eğitime karşı, aile üyelerine düşman, devlete ve kurumlarına muhalif, kişiler arası geleneksel ilişkileri ters yüz eden fikirlere sahip olduğu da ileri sürülür (1931, VII. 32-4).

Stoacılığa muhalif yazarların bu konuları dayandırdığı eserlerin adları ise oldukça ilgi çekici bir bağlantıyı açığa çıkarır. Eleştirilerin kaynağı olan kitaplardan *Devlet ve Sevmeye Sanatı (Erōtikē Tekhnē)* Zenon’a; *Devlet Üzerine ve Aşk Üzerine (Peri Eratōs)* ise Khryssippos’a atfedilir (Laertius, 1931, VII. 32-4; 130; 188; Empiricus, 1933, III. 245-6). Bununla birlikte yaşama sanatıyla ilgili doğrudan atıf yapılmasa da Kleanthes’in *Aşk Üzerine, Devlet Üzerine, Sevmeye Sanatı Üzerine* ve *Şölen Üzerine* adlı eserlerinin (Laertius, 1931, VII. 175) de bu konularla ilgili olması oldukça muhtemeldir. Zira Pearson, Plutarkhos’un Kleanthes’e dair aktarımında bahsi geçen aşk konusunun, Zenon’un *Sevmeye Sanatı* kitabıyla ilgili olduğunu vurgular (1891, p. 323). Yine Diogenes Laertios’un kataloglarında (1931, VII. 4; 78; 129; 136; 163; 175; 178; 199-202) ve Arnim’in koleksiyonunda (1964, I, p. 71; 137-9; III. p. 194-205) görüldüğü kadarıyla neredeyse her erken dönem Stoacının devlet, aşk ve dostlukla ilgili bir kitap yazmış olması ve bu eserlerde aşk ile politikayı birlikte düşünmüş olmaları muhtemeldir. Aşk ile politikanın birbiriyle

ilişkilendirilmesinin asli nedeni Schofield'in da Stoacı "evrensel devlet (*cosmic city*)" anlayışını temellendirmek için uzun uzadıya tartıştığı (1999, p. 27-56) bir pasajdır:

Pontianos, Kitionlu Zenon'un Aşk bir tanrı olarak düşündüğünü ve onun dostluk (*philia*), uyum (*homonoia*) ve özgürlükten (*eleutheria*) başka bir şeyle ilgili olmadığını söyler. Ayrıca *Devlet*'te söylediğine göre Aşk, devletin güvenliğini/ istikrarını (*sōtēria*) sağlamaya yardımcı olan bir tanrıdır. Zenon'un Aşk bayağı her şeyden ayırdığı ve kutsal bir varlık olarak düşündüğü de bilinir; zaten *gymnasium*larda aklın (*logos*) ilk taşıyıcısı Hermes ile gücün (*alkē*) sembolü Herakles'in yanı başına dikilen Eros heykeli bir birlik oluşturur. Dostluk ve uyum onlardan doğar, [...] bunun anlamı en yüce özgürlüğün (*kallistē eleutheria*) buradan filizlenmesidir (Athenaeus, 1927, 561c-d).

Athenaios'a ait bu alıntı, Stoacı yaşama sanatının hem politik hem de *erotik* olduğunu gösterir ve onu "sevme sanatı (*erōtikē tekhnē*)" olarak düşünmeye olanak sağlar. Ayrıca aşk ile özgürlük arasındaki bağlantı Foucault'nun *ars erotica* olarak adlandırdığı (2010, s. 48) pratikleri de anlaşılır kılar. Stoacılık söz konusu olduğunda Foucault geç dönem Stoacı metinlere odaklanıp asketik pratikleri kendilik ile ilişkilendirir, fakat erken dönem Stoacıların sevme sanatıyla ilgili düşüncelerine yeterince değinmez. Oysa erken dönemde aşk, Roma Stoacılığına nazaran çok daha asli bir konudur, yaşam ve politikayla da yakından ilgilidir. Bu bağlantılardan hareketle Stoacı yaşama sanatının, sevme sanatı olarak düşünülmesi mümkündür ve bu sanatın yetkinliği olan "sevme erdemi (*erōtikē*)"nin de bu ilişkiyi aydınlatması olasıdır.

Antik Yunan toplumunda bir eğitim aracı olarak düşünülen aşk önemli bir araştırma konusudur; onun ne olduğu, nasıl yaşanacağı, sevenin (*erastēs*) ve sevilenin (*eromenos*) hangi niteliklere sahip olması gerektiği gibi hususlar araştırmanın ana başlıklarıdır. Bu bağlamda Stoa etiğinde erdem türlerinden biri olarak anılan ve "güzelce (asilce) sevme bilgisi (*epistēmēn toū kalōs erān*)" olarak tanımlanan (Stobaei, 1909, p. 66) sevme erdemi, şölenlerde nasıl davranılması gerektiğinin bilgisiyle birlikte sevenin karakterini (*ethos*) de ifade eder. Sevme sanatının ehli olanlara özgü olan bu erdem, sevenin sevilene nasıl yönelmesi gerektiğini ve bu ilişkide yönlendirici olan aşkın doğasını incelemeyi gerektirir. Bununla birlikte oldukça kapsamlı bir araştırmayı gerektiren ve okul tarihinde birbiriyle çelişen görüşlerin ileri sürüldüğü bu konunun müstakil erdeminin, erken dönem Stoacılığa özgü olduğu belirtilmelidir. Okulun ilerleyen dönemlerinde aşkın pedagojik bir araç olmaktan çıkması, şölen geleneğinin ortadan kalkmış olması ve Roma toplumunda evliliğin yüceltilmesi^{iv} gibi hususlar, sevme erdemini erken dönemle sınırlandırmayı gerektirir. Zira Seneca'da aşkın, erdem ile mutluluğa katkı sağlayan

özgürleştirici yanları göz ardı edilir ve o, ruhtan mutlaka sökülüp atılması gereken bir tutku olarak düşünülür (1928, I. 7; II. 2-6).^v Sevme erdemine ilgili olarak Seneca, “gençleri kaç yaşına kadar sevebiliriz diye araştırma yapmanın” Yunan âdeti olduğunu söyler ve Roma’da bunlar hakkında araştırma yapanların Stoa felsefesinin eteklerine sığınmış sözde filozoflar olduklarını düşünür (1925, 123. 15-16). Aşkın patolojik doğası Epiktetos tarafından da kınanır; O, özgür ve erdemli bir yaşam için aşk yerine yakınlığı (*storge*) vurgular ve bilgenin âşık değil müşfik (*philostorgos*) olduğunu ekler (1998, I. 23. 3; II. 14. 7-8). Marcus Aurelius hata yapan insanları bile sevmenin (*philia*) insana özgü olduğunu belirtirken aşkı hiç anmaz; burada kozmik sempatinin bağlayıcılığıyla birlikte insanları akraba (*syngenēs*) kılan aklın üstünlüğü vurgulanır (1930, VII. 22). Oysa aşktan akrabalığa evrilen bu düşünce sürecinde erken dönem Stoacılar aşkı ve yetkin aşığı çeşitli gerekçelerle överler, aşka ve sevme erdemine de pedagojik açıdan özel bir önem atfederler.

Konu sevme erdemi ve sevme sanatıyla, dönem de erken dönemle sınırlandırıldığında, Stoacılar için estetik bir yaşamın politik ve etik bir yaşam olarak düşünülmesinin ne anlama geldiği açıkça tartışılabilir. Fakat bunun için öncelikle erken dönem Stoacıların aşka ve -aşkla ilgisinde- güzele dair yapmış oldukları ayrımlara değinilmeli; ardından seven ile sevilen arasındaki ilişkide sergilenen sevme erdeminin ne olduğu ve hangi probleme cevap vermek için ileri sürüldüğü belirginleştirilmelidir. Böylece sevme sanatında ehil olanların gerçekten estetik ve politik bir yaşamın öznesi olup olamayacaklarına dair bir sonuca varılabileceği gibi, Stoacıların çığ bir ahlakçılık adına güzelin, uyumun ve aşkın anlamını bulanıklaştırıp bulanıklaştırmadıkları da anlaşılabilir.

Üç Başlı Aşk

Antikçağ şölenlerinin asli konusu olan aşkın ve onun nesnesi olan güzelin ne olduğu konusunda farklı görüşlere rastlanır. Bunların arasında erken dönem Stoacıların takip ettikleri ya da reddettikleri üç görüş dikkat çekicidir: Aşk bazen güzelin peşinde olan bir *daimon* (Platon, 2014, 203a-e), bazen tanrı vergisi bir çılgınlık (Platon, 2019, 251a-253b), bazen de yöneldiği nesnenin doğasına uygun olarak göksel ya da yersel olarak ikiye ayrılan bir şey olarak düşünülür (Platon 2014, 180d-182d; Xenophon, 1997, VIII. 10-12). Erken dönem Stoa etiğinde aşkın ikinci tanımı koşulsuz olarak reddedilir, diğer ikisi ise Stoacı aşkın ilk bakışta birbiriyle uzlaşmaz görünen üç ayrı tanımında yinelenir. Stoacıların reddettikleri ikinci tanım, ruhun akıldışı bir bölümü olmadığına dair kabulün sonucudur. Ruhta birbiriyle mücadele eden bölümlerin bulunması

Stoacılar için bir çelişki olduğu için (Seneca, 1928, I. 10), aşkın da dâhil olduğu bütün tutkular, doğaya ve akla aykırı devinimler olarak tanımlanmakta ve son tahlilde yargı (*krisis*) ya da sanı (*doksa*) olarak düşünülmektedirler (Laertius, 1931, VII. 110-111; Stobaei, 1909, p. 88). Dahası Stoacılar için aşkın kişinin gücünü aşması ve onu edilgen bir alıcı konumuna yerleştirmesi, kişinin gücü dâhilinde olan erdemli yaşamın olanaksız olmasına yol açar. Talihe ya da şansa bağlı her türlü oluşu reddeden Stoacılar, hiçbir tutkunun istemsizce ruha sızmasına izin vermezler: “Khryssippos’un *Aşk Üzerine* adlı eserinde söylediği gibi, aşk [...] tanrılar tarafından gönderilmiş bir şey değildir (*mē einai theopempton*)” (Laertius, 1931, VII. 130).

Aşkın kişiyi edilgen kılan bir tutku olmadığı kabul edildiğinde psikolojik, etik ya da politik bağlamlarda dile getirilmiş üç farklı türsel tanımla karşılaşılır. Tür bakımından “kötü”, “iyi” ve “farksız” olarak yapılan ayırım, işlev bakımından aşkın “patolojik”, “politik” ve “pedagojik” olarak sınıflandırılmasına olanak sağlar. “Kötü” ya da “patolojik” anlamıyla aşk, nesnesi beden, beklentisi cinsel birleşme olan bir arzu iken, “iyi” ya da “politik” olan aşkın nesnesi ruhtur ve o kendinde dostluktur (*philia*) (Arnim, 1964, III. 180-1; Laertius, 1931, VII. 113; 130; Stobaei, 1909, p. 91). Aşkın “pedagojik” işlevini vurgulayan son ayırmada onun erdeme katkı sağlamak üzere tercih edilen bir “farksız (*adiaphoros*)” olduğu da ifade edilir (Stobaei, 1909, p. 66).

Aşkın “iyi” ve “kötü” anlamları *Şölen*’lerde bahsi geçen yersel-göksel ayırımını devam ettirirken bunun asli nedeni Stoacıların geleneğe sadakatleridir. Fakat bu sadakat, Aphrodite’nin doğuşuyla ilgili olarak *Theogoni*’de ifade edilenlerin ötesine uzanır. Stoacı alegorist Kornoutos Aşk tanrısı hakkında konuşurken ilkin onu bir çocuk olarak betimler; burada âşıkların olgunlaşmamış düşünceleri ve tutarsız davranışları aşkın uçucu (kanatlı) doğasıyla ilişkilendirilir. Eros’un oku ve meşalesi ruhta aniden tutuşan aşk ateşini simgeler. Aşkın bu hali hasret (*himeros*) ve özlem (*pothos*) olarak da adlandırılır ve o aynı zamanda kişiyi aptallaştırır (*memōrōsthai*). Aşkın *Phaidros*’ta geçen tasvirini anımsatan ve Stoacıların kabul etmeyeceği bu aktarımların ardından Kornoutos, bazılarının aşkı başka şekilde düşündüklerini belirtir:

Aşk, evrenin bütünüdür: Güzel, çekici ve gençtir, ateşle dolu [aşk], bir anda olup biten hareketin nedeni olduğu içindir ki, o var olanların en eskisidir [...] Ayrıca onun ‘Atlas’ olduğunu da söylerler, çünkü o hiç yorulmaz (*atalaipōrōs*), her şeyi kuşatan ve [göğü bile] bir arada tutan ilkelerin kaynağı odur. Aşağı ve yukarı doğru olan hareketi yöneten, göğe ve yere hükmeden öğelerin güçleri ondan gelir. Atlas bilgedir (*holōphron*) ayrıca; bütünü gözetir (*holōn phrontizō*) ve parçaların istikrarına (*sōtēria*) öngörüsüyle (*pronoē*) hükmeder (Cornutus, 2018, 25. 48).

Kornoutos'un bu aktarımında aşkın hem genç hem de yaşlı olarak düşünülmesi Stoa eskatolojisinin "büyük tutuşma (*ekyprōsis*)" doktriniyle ilgilidir. Bu haliyle ateşle dolu aşk, Stoacıların yaratıcı ve yok edici unsuru olan ateşle bir tutulur. Başlangıcı olmayan etkin ateş, sonsuza kadar evreni var eder ve yok eder; bitimsiz olan bu döngüde aşk her daim eski ve hep yenidir. Stoacıların Eros ile Atlas'ı özdeşleştirmeleri ise -yukarıda anılan- Athenaios'a ait pasajı doğrular. Aşkın özgürlük, uyum ve istikrarla olan ilişkisinin yanı sıra varlıkları bir arada tutan rasyonel bir düzen ilkesi olarak tasvir edilmesi, Stoacıların aşkı "kozmetik" bir güç olarak da düşündüklerini gösterir. Evrensel açıdan düşünüldüğünde aşk, tıpkı *logos* gibi evreni kuşatır. Onun ateşli doğası oluş kadar yok oluşa da neden olur. Bu haliyle kozmik aşkın yok ediciliğinin zorunluluğu, beşeri düzlemde "kötü" aşkın doğasını açıklamaya yarar. Bir bütün olarak evrenin ya da evrendeki herhangi bir var olanın yok oluşu, bir kötülük olmasa da, aşk akla aykırı bir yargı olduğunda ruh dinginliğini yok eden bir kötülük anlamına gelir. Kozmik ve beşeri yok oluşun ahlaki açıdan farklılaşması ise aşka dair üçüncü ayrıma ulaştırır.

Diotima'nın bir *daimon* olarak tasvir ettiği Eros'un arada bulunan konumunu çağrıştıran üçüncü ayırmada aşk, bir farksız olarak tanımlanır. Farksız aşk, kozmik ve beşeri perspektifler arasındaki karşıtlığı yumuşatır; onun hem iyi ve hem de kötü olarak tanımlanması bu ayırım sayesinde anlaşılır. Yegâne iyinin erdem, yegâne kötünün de erdemsizlik olduğu Stoa etiğinde, bunların dışında kalan her şey farksız olarak nitelendirilir. Farksızlar da "doğaya göre (*kata physin*)" olmaları ve erdeme katkı sağlayacak şekilde kullanılmalara göre "kabul edilen (*eklegomenon*)" ya da "tercih edilen (*proēgmenon*)" olarak adlandırılırlar (Stobaei, 1909, p. 79-80). Yalnızca akıl sahibi varlıklar için geçerli olan bu ayrımlar, akıl sahibi olmayan varlıkların dürtülerinin kendinde iyi olmaları anlamına gelir. Zira genel olarak dürtü (*hormē*), ruhun bir şeye yönelik hareketidir ve doğaldır. Fakat dürtülerin farklılaşmasıyla oluşan tutkular (*pathos*) kökenleri itibariyle doğal olsalar bile, akla ve doğaya aykırı hareketler oldukları için akıl sahibi varlıklara özgü aşırılıklardır. Tutkuların ontolojisi söz konusu olduğunda dışsal bir uyarıcının etkisi altında kalan insan, bu uyarıcıya dair yargısı ve bunun sonucunda ortaya çıkan tutumu ya da etkinliği ile akla aykırı hareket etmiş olur. Burada tutku, uyarıcıya verilen tepkinin şiddetiyle ilgili bir uygunsuzluk olarak düşünülür. Söz gelimi birinin yürüme dürtüsüne göre yürüdüğünü varsaydığımızda, onun bacaklarındaki hareketin aşırı olmadığı söylenir. Fakat aynı kişi aynı dürtüye göre yürümek yerine koşmaya başlarsa, dürtüsüne dair yargısı yürümek değil koşmak olduğu için, tepkisinin şiddeti dürtüsüne uygun olmaz. Bu haliyle dürtüsünü aşırıya götüren

insanda ortaya çıkan tutku, akli olanı aşar; doğaya yani doğal uyarıcıya uygun bir tepkiye karşılık gelmez (Long&Sedley, 1987, 65J; 65T).

Epistemolojik açıdan düşünüldüğünde ise tutkuya göre eylemek, izlenime verilen yanlış onayın sonucudur ve onay ancak bir yargıya ilişkin olabilir. Bu nedenle Stoa felsefesinde bütün tutkular yargıdır ve insanın gücü dâhilindedir. Aşk bir olgu değil, yargı sorunu olarak ele alındığında, onun aslında “var olan” bir şey olmadığı açığa çıkar.^{vi} Yargı ile olgu, dürtü ile tepki arasındaki uyumsuzluktan doğan aşk, bir arzu (*epithymia*) türü olduğu için “beklenti (*epibolē*)” ile ilgilidir. Aşkın cinsi olan arzu, hâlihazırda bulunan bir varlığa ilişkin olan yargıya verilen onayın, o varlığa uygun olacağına dair akla aykırı bir beklentiye ifade eder (Long&Sedley, 1987, 65A). Bu beklentiye göre eyleme geçen kişi, duyulardan gelen izlenime yanlış bir onay verdiği için akla aykırı bir eylemi başlatmış olur. Bu şema dâhilinde düşünüldüğünde aşk, izlenime konu olan tekilin “güzel” olduğu yargısının akıl tarafından onaylanması ya da onaylanmaması ile ilgilidir. Eğer izlenime konu olan nesnenin fiziksel güzelliğine ilişkin bir onay veriliyor ya da nesnenin ruhunun güzelliği onaylanmıyorsa, ortaya çıkacak olan sanıda nesnenin niteliğine dair bir yanlış ortaya çıkar. Bu yargıya (saniya) göre eyleme geçen kişinin beklentisi cinsel birleşme olduğundan, onun dürtüsüne yönelik tepkisi aşırı ve doğaya aykırı olur. Fiziksel güzelliğe dayanan aşkın elde etmek istediği haz (*hēdonē*) ya da aşkın yaratabileceği kıskançlık (*phthonos*), ruhun ani (şimdide) çalkalanmalarına da neden olur (Laertius, 1931, VII. 111-114). Bu haliyle “kötü” aşkın anlık hazları hâlihazırdaki uyumu bozar; bunun yanı sıra aşk nesnesine yönelik bitimsiz arzu, sürekli bir huzursuzluk kaynağı olur ve gelecekteki ruh dinginliğini de yok eder. Bunun aksine kişi, yalnızca fiziksel olanın güzel olduğuna dair yargıyı reddeder ya da izlenime konu olan nesnenin ruhsal açıdan güzel olduğunu onaylarsa, bu kez izlenim doğru olur. Bu haliyle aşk bir tutku olmaktan çıkar ve o, dostluğu başlatabilecek bir dürtü olarak düşünülebilir. Dürtünün zamansallığı tutkuyu, nesnenin niteliği de aşkı belirliyorsa, sevme sanatına dair ayrıntıların güzelin özellikleri ve güzelden beklenene göre düşünülmesi gerekir. Bunun için “güzellik paradoksu” olarak adlandırılacak Stoacı akıl yürütmenin incelenmesi, aşkın doğasına dair oldukça aydınlatıcı sonuçlar çıkarmayı sağlayabilir.

Güzellik Paradoksu

Paradoxa Stoicorum'da yalnızca bilgenin özgür ve zengin olduğunu temellendiren Cicero, *De Finibus*'da bilgenin güzelliğinden de bahseder. Burada bir paradoks şeklinde ele alınmayan güzellik, bedenden çok ruha özgü bir özellik olarak düşünülür (1931, III. 75). Fakat Stoacılığa

muhalif diğerk yazarlar, Stoacıların güzellik ile bilgelik arasında kurdukları ilişkinin sağduyuya aykırı olduğunu düşünürler. Bilgenin "en ĉirkin olan olsa bile, en güzel olduğu" şeklinde ifade edilen paradoks (Arnim, 1964, III. 597), iki aĉıdan genel kaniya aykırı görünür. İlkin bu paradoks "sevilmeye değer olan (*aksierastos*) güzeldir, yalnızca bilge sevilmeye değerdir; o halde bilge güzeldir" şeklinde temellendirilen (Empiricus, 1936, XI. 170) akıl yürütmeyle birlikte ele alındığında, bilge zorunlulukla aşkın biricik nesnesi haline gelir. Bu sonuĉ Stoa felsefesinde bedenli birer nitelik olan iyi, doğru ve güzel gibi şeylerin yalnızca bilgenin ruhunda bedenlendiği; bütün bu iyilerin bilgeye mahsus olduğu düşüncesiyle de doğrulanır. Bunun yanı sıra bilge kendine özgü bilgisiyle, farksızları her zaman iĉin uygun şekilde tercih eder. Güzel olan bilge, kendinde farksız olan aşkı, erdeme ve mutluluğa katkı sağlayacak şekilde kullanmasını da bilir. Fakat bilgenin aşk konusunda isabetli tercihleri, onu aşkın gerĉek öznesi de kılar. Dolayısıyla Stoa felsefesinde güzelliğin sadece bilgede bulunması ile sevenin yalnızca bilge olması zorunlu olur. Aşk ile güzel, seven ile sevilen, sahip olmak ile peşinde koşmak arasındaki asimetriyi vurgulayan geleneksel kavramsallaştırmaların aksine, Stoa felsefesinde bu ikilikler gözden yiter; bilge hem seven hem de sevilen konumlarını dolduran "tuhaf" bir varlığa dönüşür.

Muhalif yazarlarca aşka dair tanımların ters yüz edilmesi anlamına gelen bu paradoksun iĉerdiđi ĉifte ĉıkmaz, güzel olmaya aday ruhların peşinde koşan Stoacı bilgenin, "tutkusuz bir avcı" olarak düşünülmesiyle daha da ĉetrefilli bir hale gelir. Plutarkhos'a göre Stoacılar, aşkı "henüz erdeme ulaşmamış olmasına rağmen bu olanağı taşıyan bir gencin (*meirakion*) kovalanması (*thra*)" olarak da tanımlarlar (1976, 1073b). Antikĉađ'da kur yapmayı betimlemek iĉin yaygın olarak kullanılan bu metaforda hem takip etmeyi hem de avını yakalamayı arzulayan avcı, avını sürekli gözetler (Dover, 1989, p. 87). Fakat Plutarkhos'a göre herhangi bir tutkunun bulunmadığı bir kovalamacaya aşk demek tuhaftır; zira avcının etkinliğini mümkün kılan, nesneye yönelik tutkusudur (1976, 1073c). Ayrıca bu ilişkide sevilen henüz bilge olmadığı iĉin güzel de olamaz, bu da aşkın nesnesinin ĉirkin olduğu sonucuna yol aĉar. Haliyle tutkusuz bir avcının, ĉirkin bir ava ulaşmak iĉin ĉabalaması oldukĉa tuhaftır. Paradoksun yol aĉacađı tuhaf sonuĉlar, bununla da sınırlı değildir. Bilgenin seven değil de, sevilen olarak konumlandırılması halinde henüz erdeme sahip olmayan bir genĉ, "kocamış bir bilge"nin peşinde olacaktır. Fakat Sextus Empiricus'un da belirttiği gibi "hiĉ kimse yaşlı birini sevmez" (1949; VII. 239). ĉnk Stoacılar aşkın, "filizlenen (*hra*) genĉlikle beliren (*emphainomenon*) güzellik aracılığıyla dostluk kurma ĉabası" olduğunu da söylerler (Stobaei, 1909, p. 115).

Bilge seven olarak alındığında tutku olmaksızın aşkın nasıl olanaklı olabildiği ve çirkin bir gencin nasıl sevilebildiği; sevilen olarak alındığında ise gençlik çiçeği olmaksızın aşkın nasıl mümkün olabildiği cevaplanması gereken önemli sorular olarak ortaya çıkar. Bunun için tutkusuz avcının güzele yönelmesini sağlayanın ne olduğu, bu yönelimin nesnenin niteliğini nasıl belirlediği ve sevilen ile sevilmeye değer olan arasındaki ayrımın ne anlama geldiği incelenmelidir. Paradoksun çözümünü sağlayan ve Stoacı sevme sanatının pedagojik özelliklerini açığa çıkaran bu hususlar ise sevme erdemiyle yakından ilgilidir.

Sevme Erdemi

Stoacı sevme sanatı ve onun yetkinliği olan sevme erdemi birtakım kurallar içerir ve yaşamın belirli dönemleriyle net bir şekilde sınırlandırılır. Bu sanatta bilge bir seven olarak düşünüldüğünde ilkin sevilenin genç olması zorunludur; zira sevme sanatı “güzel” gençlere iyiyi ve erdemi kazandırmayı amaçlar. Bu sanatta, sevilen “sakal tıraşı olacak” yaştan küçük, “yirmi sekiz” yaşından da büyük olmamalıdır (Athenaeus, 1927, 563d-e). İnsan yaşamını yedi yıllık dönemlere (*hebdomad*) bölen Stoacılar, aklın “yedi” yaşından itibaren kullanılmaya başladığını, “on dört” yaşında ise ön-kavrayışları (*prolēpsis*) edinmenin sona erdiğini ifade ederler (Arnim, 1964, II. 764; Stobaei, 1884, p. 317). Akla uygun eylemek ve erdemli olmak ise ancak “yirmi sekiz” yaşından itibaren gerçekten gerçekleşebilir. Bununla birlikte Plutarkhos’un aktardığı tanımda Stoacıların sevilen için *meirakion* sözcüğünü kullanmaları (1976, 1073b), onun yirmi bir yaşından küçük olmasını gerektirir. Zira *meirakion*, pek çok yazarda yirmi bir yaşından küçük gençleri belirtmek için kullanılır (Liddell&Scott, 1889, μείρακιον). O halde erdem öğrencisi on dört ile yirmi bir yaş aralığında eğitimine başlamalı ve yirmi sekiz yaşında öğrenciliğini sonlandırmalıdır. Bu uzun soluklu erdem eğitiminin ardından artık seven haline gelecek olan kişinin, sevme erdemi sayesinde bedende tezahür eden erdem olanağını görmesi beklenir.

Seven ile sevilen arasındaki ilişkide, sevilenin niteliğine ilişkin bu ölçütler, sevme sanatının pedagojik işlevini ortaya koyar. Sevilenin ancak “aklı erecek” yaşa geldiğinde öğrenci olabilmesi, erdem öğretmenin tabi olduğu kuralları da anlamayı sağlar. Zenon, Khryssippos ve Apollodoros’a göre “bilge, doğası gereği erdeme yatkın olan gençlerde beliren (*emphainomenon*) görünüşü (*eidōs*) sever” (Laertius, 1931, VII. 129). Bu ifade, “gençlikle beliren güzellik”i vurgulayan aşk tanımıyla birlikte ele alındığında, önemli olanın görünüş değil belirme olduğu anlaşılır. Buna göre seven, güzel bedenlere değil, bedende beliren güzele yönelmelidir.

Zira burada bahsi geçen *emphainomenon* görünüşü değil, ruhsal güzelliğin bedendeki bulunuşunu imler. Stoa bedenselciliği ruhsal özelliklerin beden aracılığıyla duyumsanmasına olanak sağlar. Nasıl ki korktuğumuzda ya da utandığımızda, yüzümüz kızarıyor ya da soluyorsa (Arnim, 1964, I. 518), aynı şekilde ruhumuzun güzelliği de yüzümüze vurur. Zenon'a göre "kişinin karakteri görünüşünden (*eidos*) anlaşılır" (Laertius, 1931, VII. 173). Beden olmak bakımından farklılaşmayan ruh ve "beden" arasındaki sürekli etkileşim, güzel söz konusu olduğunda Platoncu çıkmaza dair kullanışlı bir çözüm de sağlar. Güzel ideasının tekil bedenlerde nasıl görüldüğü, eş deyişle ideanın bir tekilde nasıl bulunduğu (*parousia*), Stoa bedenselciliğinde bir sorun yaratmaz. Hakiki güzele erişmek için kat edilmesi gereken Platoncu basamaklar burada söz konusu olmaz. Görünüş ile gerçeklik arasında bir ayırım olmadığı için bedensel ve ruhsal güzellik arasında bir çelişki de bulunmaz. Bu nedenle genç bedenlerde beliren ruhsal güzellik, aynı zamanda "erdemlin filizlenen çiçeği (*tēn hōran anthos aretēs*)" (Laertius, 1931, VII. 130) olarak ifade edilir. Etiğin ve onun iyisi olan erdemin felsefenin meyvesi olmasına benzer bir şekilde, erdemli olmaya yatkın genç insanlar da bu meyvenin çiçeklendiği ruhlar olarak düşünülmektedirler.

Sevilenin yaşına ve doğasına ilişkin bu ölçütler, güzellik paradoksunda beliren ikinci tuhaflığın çözüme kavuşmasını sağlar. Sevme sanatı aynı zamanda erdem eğitimi olduğu için, bu sanatın nesnesinin yetkin olmaması gerekir. Pedagojik aşk söz konusu olduğunda, erdemin yegâne taşıyıcısı olan bilgenin sevilen olması olanaksızdır. Bununla birlikte Sextus Empiricus'un aktardığı akıl yürütme hala geçerlidir ve Stoacı ayrımlarla da tutarlıdır. Burada sağduyuya aykırı olduğu düşünülen öncüller ve sonuç, Stoacıların neolojizmle suçlanmalarına neden olan titiz ayrımlarından kaynaklanır. Stoa etiğinde "seçilmeye değer olan (*aireton*)" ile "seçilen (*aireteon*)"ın farklı olması gibi (Stobaei, 1909, p. 78), aşk söz konusu olduğunda da "sevilmeye değer olan (*aksierastos*)" ile "sevilen (*erastos*)" birbirinden farklılaşır. Bütün iyiler seçilmeye ve sevilmeye değer iken, yararlı olan (*ōphelēma*) her şey seçilir ya da sevilir. Bu ayrımlara göre farksız olan aşk ve onun nesnesi olan güzel genç, erdeme yatkınlığı nedeniyle sevilir; bilge ise iyiliğinden ötürü sevilmeye değerdir. Gencin günün birinde erdemi gerçekleştirme ihtimali dikkate alındığında, iyiliğe dönük bir yönelimin ve yararlı bir ilişkinin kurulduğu görülür. Eğer genç eğitimini başarıyla sonuçlandırırsa "sevilmeye değer" bir bilge haline gelir; artık aşkın yerini dostluğa bıraktığı bu ilişkide bilge, "iyi" aşkın hem seveni hem de sevileni olur.

Bedensel güzelliğin seveni harekete geçiren bir özellik olarak ifade edilmesi, sevme erdemine sahip bilge için bir çelişki içermez. Zira bedensel güzellik farksızdır, onu erdeme katkı

sağlayacak şekilde kullanmasını bilen bilgedir. Bununla birlikte güzelliğin gençlerin bedeninde belirmesi, fiziksel çekiciliğe ya da cinsel arzuya işaret etmez. Nitekim tekilin güzelliği çoğu zaman işlevine uygunlukla birlikte düşünülür. Ksenophones'in *Şölen*'inde çirkinliğiyle ünlü Sokrates'in erkek güzeli Kritoboulos ile güzelliğini yarıştırmaları sırasında, gözlerinin ayrıklığını görüş açısının genişliğiyle ilişkilendirmesi (1997, V. 4-6) gibi, Stoacılar da güzel olanın kullanışlı (*chrēsimon*) ve faydalı (*sympheron*) olduğunu belirtirler (Stobaei, 1909, p. 100). Bunun yanı sıra Cicero'nun da ifade ettiği gibi gençlerde erdemın tezahürü hoşgörü dolu niteliklerde kendini gösterir; bu niteliklerin bir görüntü sanılıp yadsınması yanlıştır (2014, I. 46).

Sevme sanatında, bilgiyi etkinliğe yönlendiren izlenim bedene dayanmadığı için burada bir tutku bulunmaz. Babamızı öldüren ya da annemize tecavüz eden birine yönelik tepkimizin öfkeye değil, evlatlık görevine dayanması gibi (Seneca, 1928, I. 12), sevenin harekete geçmesini sağlayacak şey de haz ya da arzu değildir. Zira "Erdemli insanlar ne kendilerinde ne de başkalarında da hazzı kabul etmedikleri için serttirler (*austēros*)" (Laertius, 1931, VII. 117). O halde sevme sanatının öğretmeni ne kendinde ne de öğrencisinde tutkuların yerleşmesine izin verir. Bilge her koşulda sakin ve serinkanlıdır (Seneca, 1917, 59. 16). Bununla birlikte tıpkı aşk gibi bir farksız olan cinsel ilişki söz konusu olduğunda onun kendinde kötü olmadığı da ifade edilir. Doğuştan gelen ve ruhun bir bölümünü oluşturan üreme yetisi, canlı varlıkların doğal eğilimlerinin bu yönde olduğunu gösterir. Bilge için cinsel ilişki tutkuyla ilgili bir etkinlik olmadığından, erdemli yaşama katkı sağladığı oranda tercih edebilecek olan bir farksızdır (Stobaei, 1909, p. 115). Bu haliyle cinsel ilişkinin pedagojik aşkta yeri yoktur; zira sevilen henüz erdemi edinmemiş ve tutkuları ruhundan tamamen söküp atamamıştır. Yine burada sevenin tutku içeren herhangi bir ilişkide bulunması da olanaksızdır. Bunun yanı sıra dostluğu elde etmek amacıyla kurulan aşk ilişkisinde, sevenin güdüsü akla aykırı değildir. Burada seven, sevilenin günün birinde erdemli bir insan olacağına yönelik beklentiyle eyler ve bu beklenti bilgenin ancak bilgeyle dost olabileceği anlayışına (Laertius, 1931, VII. 124; Stobaei, 1909, p. 108) dayanır.

Bilgenin güzel olmaya aday ruhlara yönelik dürtüsü, bilgeliğinin gereğidir; bu durum sevme sanatını bilimle, sevme erdemini de bilgiyle ilişkilendirmek anlamına gelir. Stoacılar bilgenin eylemlerinde makul ve diyalektik açıdan kusursuz olduğunu belirttikten sonra, onun şölenlerde nasıl davranması ve nasıl sevmesi gerektiğini bilen olduğunu da eklerler (Stobaios, 1909, p. 65).^{vii} Sevme sanatının yetkinliği olan sevme erdemi, şölenlerde ve aşk konularında ortaya çıkar. Sevme erdeminin bilgisine sahip olan insan, katıldığı şölenlerde ne kadar içmesi,

ne kadar konuşması ve ne zaman ayrılması gerektiğini bilir. Bir şölen sırasında neden böyle sessiz sedasız oturduğunu soranlara, burada susmasını bilen birinin bulunduğunu söyleyen Zenon (Laertios, 1931, VII. 24), sevme erdemini ölçülülükle birlikte düşünür. Zaten Zenon'a göre aşkın konusu olan güzel, "ölçülülüğün çiçeği (*sōphrosynēs anthos*)" dir (Laertios, 1931, VII. 23). Her ne kadar Stobaios sevme erdemini ölçülülüğün alt türlerinden biri olarak anmasa da, ölçülülüğün dürtüyle ilgili olduğunu açıkça belirtir (1909, p. 60). Seçilmesi ve kaçınılması gereken şeylerin bilgisi olan ölçülülük, farksız olanların kullanımıyla ilgili olan birincil erdemlerdendir. Şölenlerde uygun davranışın ne olduğunun bilinmesi sevme erdemini ölçülülükle ve ölçülülüğün türü olan edep (*kosmiotēs*) ile birlikte düşünmeyi sağlar. Uygun ve uygun olmayan hareketin bilgisi olan edep, ruhun doğal olmayan hareketlerini önlemeyi sağlar (Stobaei, 1909, p. 61). Bununla birlikte genel olarak ölçülülük, yalnızca arzunun değil bütün tutkuların dışlanması gerektirir. Bu haliyle haz, acı ve korku, en az arzu kadar ölçülü insanın ruhundan sökülüp atılması gereken kötülükler olarak düşünülür. Dahası hazzın -arzudan farklı olarak- şimdiye ilişkin bir aşırılık olarak düşünülmesi, sevme erdeminin özel bir tutkuya, hazza karşıt olarak da düşünüldüğünü gösterir. Zira şölenlerde sergilenmesi gereken uygun tutum, canlı izlenimlere onay vermemek yani yemeye ve içmeye ilişkin anlık bir kontrol ise, sevme erdemi burada haz düşkünlüğüne karşı olan ölçülülüğün alt türleriyle ilişkilendirilmiş olmalıdır.

Sevme erdeminin şölenlerdeki işlevi ölçülülükle ilgili olsa da, o bundan ibaret değildir. Şölenlerde sergilenmesi gereken tutumlara ilişkin bilgiden başka, "güzel/uygun aşkın tümel bilgisi (*katholou epistēmēn toū kalōs eran*)" de sevme erdemiyle ilgilidir. Ayrıca erdeme yatkın gençlerin nasıl avlanacağı ve onları erdeme teşvik etmek için gerekli olan bilgiler de sevme erdeminin konuları arasında sayılmaktadır (Stobaei, 1909, p. 65-66). Burada yinelenen avcılık metaforu, sevme erdemini başka bir kardinal erdemle ilişkilendirmeye olanak sağlar. Sevme sanatını betimlemek üzere kullanılan Stoacı avcılık sanatı, geleneksel imgede içerilen özelliklerden farklılaşır. Metaforun gözetlemeye ilişkin kullanımı isabetli olsa da, Stoacı avcının avını gözetlemekle kalmadığı, onu sürekli gözettiği de görülür. Bu noktada avcılıktan çok çobanlığı andıran "gözetme" özelliğinin, avcılıkla nasıl ilişkilendirileceği sorulabilir. Bu soruya bir cevap verebilmek için ilkin çobanlıkta asla ortadan kalkmayacak olan hiyerarşik ilişkinin, Stoacı sevme sanatıyla ilişkilendirilemeyeceği vurgulanmalıdır. Nitekim güzel ruhlardaki erdem olanağından yola çıkan bu sanat, dost kazanmaya yönelir; dostluğun olduğu yerde de "gütme" ve "güdülme" bulunmaz. İkinci olarak Stoacı avcılığın, tıpkı balıkçılıkta olduğu gibi uygun mevsimi beklemeyi ve doğru araçlarla avlanmayı içerdiği eklenmelidir. Seven ile sevilen

arasındaki asimetrik ilişkide, avın seçilmesi yukarıda ifade edilen kurallara bağlıdır ve seven pedagojik ilişki süresince sevileni teşvik (*protreptikos*) etmek zorundadır. Erdeme yatkın olan gencin, eğitime başlaması için “kulaklarından yakalanması”; ruhunu kirletecek şeylerden uzak durması için ikna edilmesi gerekir (Laertius, 1931, VII. 24). Eğitim başladığında ise genci erdem yolundan alıkoyacak genel ayartıcılar ve gencin doğasından kaynaklanan özel durumlar dikkate alınmalıdır.

Bununla birlikte yine de avcılık metaforunun Stoacı sevme sanatını tam anlamıyla karşılamadığı söylenebilir. Nitekim avcının yaşama kast ederken uyguladığı şiddet ve avcılığın yalnızca avcıya olan yararı, sevme sanatında içerilen çifte yararı, eş zamanlı dönüştürücülüğü ve ulaşılması gereken amacı bulanıklaştırır. Bu sanatı ve erdemi belirginleştirmek için kaynaklarda bahsi geçmeyen başka bir metafor kullanışlı olabilir. Sevme sanatı tanımlarında ısrarla vurgulanan “çiçek” ve “tomurcuk” metaforları, Stoacı bilgenin adeta bir “bahçıvan” gibi düşünüldüğünü gösterir. Bahçıvanın iyi tohumu kötü tohumdan ayırmayı bilmesi; yabancı otları düzenli bir şekilde ayıklaması; çiçekleri için uygun gübreyi, doğru ışığı ve yeterli miktarda suyu temin etmesi Stoacı bilgenin bir pedagoğ olarak nasıl davrandığını anlamayı sağlar. Dahası bahçıvanın tecrübesi ve emeği yalnızca güzel çiçeklerin açmasına neden olmaz; kuşkusuz burada bazı çiçekler daha açmadan solacak, bazıları ise bakım gerekmeksizin kendiliğinden açacaktır. Dolayısıyla bahçıvanın sanatı her zaman doğaya hükmedemeyecektir. Fakat yine de açan her çiçekle birlikte bahçıvan da dönüşecek, hele ki toprak baştan sona güzel çiçeklerle bezendi mi, o artık toprak olmaktan çıkıp büsbütün bahçe olacaktır.

Bu haliyle sevme erdemi, uygun aşkın tümel bilgisini, sevilenin doğasına (*oikeios*) uygun şekilde kullanmayı içerir. Yaşama sanatına ilişkin *performatif* metaforlardan farklı olarak burada, bahçıvan ile çiçek arasındaki örtüşmezlik, yaşama sanatında ima edilen bireyselliği ortadan kaldırır. Bu haliyle sevme sanatında, yaratan ile yaratılanın ilkesinin farklılığı, etkinlikle ereğin örtüşmesi halinde dostluğun ortaya çıkmasını sağlar. Bu durum ise sevme erdemini adaletle birlikte düşünmeyi mümkün kılar. Stoa etiğinde bölüştürmeyle ilgili bir erdem olarak düşünülen adalet, şeylerin uygun şekilde dağıtılmasının bilgisi olarak tanımlanır (Stobaei, 1909, p. 61). Bu haliyle adalet amacını kendinde taşıyan bir iyi olsa da, bir başkasıyla olan ilişkide ortaya çıkar. Bireyselliğin ötesine uzanan adaletin türlerinden biri olan “paydaşlık (*eukoinōnēsia*)” ise sevme erdemiyle ilişkilidir. “Bir toplumdaki eşitliğin bilgisi (*epistēmē isotētos en koinōnia*)” (Stobaei, 1909, p. 62) olan bu erdem, eşit paylaşımı ima ettiği kadar, eşit yurttaşların ilişkisini de içerir. Marcus Aurelius’un insan doğasının temel niteliklerinden biri olarak atıf yaptığı paydaşlık,

kozmpolitanizm idealini temellendirmeye yarar ve aşkla değil akrabalıkla birlikte anılır (1930, XI. 20). Bununla birlikte erken dönem düşüncede paydaşlık, eşit ve gerçek yurttaşların yani birbirleriyle dost olan bilgelerin “ortak iyi”den eşit ölçüde yararlanmalarını ifade eder. Zira bütün iyiler, yalnızca erdemli insanlar yani gerçek dostlar arasında ortaktır; bununla birlikte dostlar arasında ortaya çıkan uyum (*homonoia*), ortak iyilerin (*koinōn agathōn*) bilgisidir. Ne var ki Platon’un “dostlar arasında ortak olan şeyler”i (1958, 449c) Stoacıların ortak iyilerine karşılık gelmez. Her ne kadar kadınların ve çocukların ortaklığı Zenon’un *Devlet*’inde yer alan konulardan biri olarak sayılsa da, burada herhangi bir cinsellik politikası iması bulunmaz. Platon’un nüfus ve doğum politikalarının temelini oluşturan ortaklık düşüncesinin Stoacı dostlukla bir ilgisi yoktur. Schofield’in da belirttiği gibi ortak iyiler erdeme ve erdemli eylemlere yol açan yararlı farksızlardır (1999, p. 97). Bu haliyle erdeme yatkın gençlere duyulan pedagojik aşkın farksızlığı, erdeme ve uyuma katkı sağladığı için yararlıdır.

Sevme sanatı güvenilir (*pistos*) ve istikrarlı (*bebaios*), dışsal zorunluluktan ve sanılardan uzak olan gerçek dostluğun da teminatıdır (Stobaei, 1909, p. 101; 108). Dışsal belirlenimlerden bağımsız olan, bu nedenle tutkuların ve sanıların kölesi olmayan dostlar, “kaçınılacak ve istenilecek olanın bilgisi”ne ve “kendinde olanı yapma gücü”ne” sahiptirler (Arnim, 1964, IV: ἐλευθερία). Bu haliyle bilge dostların sahip oldukları en yüce şey, irade gücüdür (*ipsius voluntas*) ve onların özgürlüğü istedikleri gibi yaşama gücüne (*potestas vivendi ut velis*) sahip olmalarından kaynaklanır (Cicero, 2012, XXXIV). O halde bilgenin aşk ilişkisinden beklentisi dostluk olduğu ve dostluk da “iyi aşka” karşılık geldiği için, pedagojik aşkın toplumsallığı amaçlaması, bilgiler toplumunda uyumun, istikrarın, iyinin ve özgürlüğün açığa çıkmasına katkı sağlar. Pedagojik aşktan politik aşka uzanan sevme sanatı ve onun erdemi, bireyselliği toplumsallığa genişletirken dostlarla iyileri paylaşma sevincini (*khara*) de mümkün kılar.

Sonuç

Stoacı bilgenin dürtülerine hâkim ve yargılarında makul oluşu, yaşama sanatının etikle çevrelenmiş bir bireysellikten ibaret olduğu yargısının temel dayanağını oluştururken, yaşama sanatını kendilik ile ilişkilendiren çalışmalar da bunu pekiştirmiş görünmektedirler. Yaşama sanatıyla ilgili olarak vurgulanan bütün bu özellikler, felsefenin bütün disiplinlerini etiğe tabi kılar görünse de dostluğu amaçlayan sevme sanatının toplumsal özgürlük ve istikrara yönelik çabası, bu konuda Stoacılığa yöneltmiş olan eleştirilere şüpheyi yaklaşmayı sağlar.

Bütün bunlardan hareketle Stoa etiğinin tutkusuzlukla işaretlenen çığ bir ahlakçılığa indirgenemeyeceği belirtilmelidir. Felsefe, sevmeye sanatı olarak düşünülürken ya da yaşama sanatının sevmeye sanatından bağımsız olmadığı fark edildiğinde, Stoacılığı etiğe vakfedilmiş bireysel ve soyut tasarımlardan; Stoacıları da çileci ve kölece bir ahlakın vaizlerinden ibaret görmek olanaksızlaşır. Stoacı sevmeye sanatı pedagojik ve politik işlevleriyle, yaşama sanatında ima edilen bireyselliğin ötesine geçmeyi sağlar. Öznelerarası olan bu sanat, kendine özgü erdemle ruhu çalkalandıran tutkuları çözümlenmeyi salık verirken insanın bir duygu varlığı olduğunu da göz ardı etmez. Zira insani duygular, ruhtan sökülüp atılması gereken tutkuların ibaret değildirler. Stoacılar dört temel tutkuya karşılık üç hoş duygulanımın (*eupatheia*) bulunduğunu; sevinç, rıza ve ihtiyatın doğaya uygun bir yaşamın sonucunda ortaya çıkan hoşluklar olduğunu vurgulamayı ihmal etmezler. Bu haliyle tutkusuzluktan anlaşılan, mutlu bir yaşamı mümkün kılan dinginlik ve buna eşlik eden hoş duygulanımlar ise bunun kendinde “çığ” olduğunu ileri sürmek, ne yaşama sanatında ne de sevmeye sanatında vurgulanan asli amaçlara uygun olacaktır.

Son tahlilde bilgece yaşama sanatı ve bilgelerin devletine yurttaş kazandırmaya yarayan sevmeye sanatı adil, özgür ve düzenli bir toplum için elzemdir. Yaşama sanatının bireyselliği nedeniyle kuşkulu görünen yönünü, politik aşka yönelmesiyle ortadan kaldıran sevmeye sanatı, etiği politikaya bağlar. Helenistik dönemde etik ile politikanın birbirinden ayrı alanlar olarak düşünülürken ilişkin yaygın iddia, kozmopolitanizmi yurtsuzluğu müjdeleyen bir biçimsellik (belirlenimsizlik) olarak görmekten kaynaklanır. Fakat Stoacıların düşünme ve eylem ilkelerini ortak akla dayandırmaları, yurttaşlığı yalnızca akılla temellenen bir konum olarak düşündükleri anlamına gelmez. Akıl iyi yaşam için bir ölçüt ve akrabalığın temeli olsa bile, akıl sahibi olmak herkesi ideal devletin yurttaşı kılmaz. Bu ise kozmopolitanizmin biçimsel, onda içerilen özgürlüğün de soyut olmadığını gösterir. Bilakis erken dönem Stoacıların yaşama ve sevmeye sanatı olarak düşündükleri felsefe, somut ilişkilerle biçimlenmeyi ve biçimlendirmeyi içerir. Gelişen ve yetkinleşen insanların, güvenlikten ve özgürlükten taviz vermeksizin bir topluluk oluşturmaları mümkünse, bu, bir bütün olarak erdeme ve özellikle sevmeye erdemine bağlıdır. Burada ölçülülük ile adaleti birlikte düşünmeyi sağlayan sevmeye erdemi, ölçülü ve adil olan özgür insanların ortak iyilerden “eşit” ölçüde pay aldıkları uyumlu, istikrarlı ve özgür bir toplumu mümkün kılan bir yetkinliktir. Ve belki de dostluğu amaçlayan bu yetkinlik erken dönem Stoa etiğinin en politik yanıdır.

ORCID ID

MELİKE MOLACI



<https://orcid.org/0000-0002-8128-7706>

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

- Aristoteles. (1995). Retorik. (M. H. Doğan. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristotle. (2007). Posterior Analytics. Topica. (H. Tredennick. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Annim, H.V.A. (1964). Stoicorum Veterum Fragmenta Vol. I-IV. Stuttgart: Teubner.
- Athenaeus. (1927). The Deipnosophists. (C. B. Gulick. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Aurelius, M. (1930). Marcus Aurelius. (C. R. Haine. Trans. & Ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- Bett. R. (2010). Beauty and its relation to goodness in Stoicism. Ancient Models of Mind. (A. Nightingale & D. Sedley, Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 130-152.
- Celkyte, A. (2017). The Stoic Definition of Beauty as Summetria. The Classical Quarterly, 67(1), 88-105. doi:10.1017/S0009838817000386.
- Cicero, M.T. (1931). On Ends, (H. Rackham. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Cicero, M.T. (1967). Academica. (H. Rackham. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Cicero, M.T. (2012). Stoacıların Paradoksları. (S. G. Kalaycıoğulları & C. Keyinci. Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Cicero, M. T. (2014). Yükümlülükler Üzerine. (C. C. Çevik. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cornutus, L. A. (2018). Greek Theology, Fragments, and Testimonia. (G. Boys-Stones. Trans & Ed.). Atlanta: SBL Press.
- Deleuze, G. (2015). Anlamın Mantığı. (H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dover, K. J. (1989). Greek Homosexuality. Cambridge: Harvard University Press.
- Empiricus, S. (1933). Outlines of Pyrrhonism. (R.G. Bury. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Empiricus, S. (1936). Against Physicists, Against Ethicist. (R. G. Bury. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Empiricus, S. (1949). Against Professors. (R. G. Bury. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.

- Epictetus. (1998). Discourses Books 1-2. (W. A. Oldfather. Trans.). Cambridge, Harvard University Press.
- Epiktetos. (2019). Enkheiridion. (C. C. Çevik. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Foucault, M. (2010). Cinselliğin Tarihi. (H. Tanrıöver. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). Öznenin Yorumbilgisi. (F. Keskin. Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Galen. (2005). On the Doctrines of Hippocrates and Plato. (P. De Lacy, Trans. & Ed.). Berlin: Akademie-Verlag.
- Hadot, P. (2011). İlkçağ Felsefesi Nedir? (M. Cedden. Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Hadot, P. (2012). Ruhani Alıştırmalar ve Antik Felsefe. (K. Gürkan. Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Heraclitus. (2005). Heraclitus, Homeric Problems, (D. A. Russell & D. Konstan, Trans. & Ed.). Atlanta: SBL Press.
- Jedan. C. (2009). Stoic Virtues: Chrysippus and the Religious Character of Stoic Ethics. London: Continuum International Publishing Group.
- Lactantius. (1890). "The Divine Institutes" in The Writings of the Fathers down to A. D. 325 The Ante-Nicene Fathers Vol VII. (A. Roberts & J. Donaldson. Trans.). New York: The Christian Literature Company.
- Laertius, D. (1931). Lives of Eminent Philosophers Books 6-10. (R. D. Hicks. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Liddell, H. G. & Scott, R. (1889). An Intermediate Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press.
- Long, A. A. & Sedley, N. D. (1987). The Hellenistic Philosophers, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lucretius. (1992). On the Nature of Things. (W. H. D. Rouse. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Musonius (1905). C. Musonii Rufi Reliquiae, (O. Hense. Ed.). Leipzig: Teubner.
- Nietzsche, F. (1968). The Will to Power. (W. Kaufmann & R. J. Hollingdale. Trans.). New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. (2010). Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe Bir Polemik. (T. Erdem. Çev.). İstanbul: Arya Yayıncılık.
- Nussbaum, M. C. (1996). The Therapy of Desire. New Jersey: Princeton University Press.
- Nussbaum M. (1998) Eros and the Wise: The Stoic Response to a Cultural Dilemma. The Emotions in Hellenistic Philosophy. The New Synthese Historical Library. (J. Sihvola & T. Engberg-Pedersen. Eds.). doi.org/10.1007/978-94-015-9082-2_10.
- Pearson, A. C. (1891). The Fragments of Zeno and Cleanthes. London: Cambridge University Press.
- Plato. (1925). Statesman. Philebus. Ion. (H. N. Fowler & W. R. M. Lamb. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Platon. (1958). Devlet. (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcöz. Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon. (2014). Şölen. (E. Çoraklı. Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

- Platon. (2019). Phaidros. (A. Çokona. Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Plutarch. (1976). Moralia Volume XIII: Part 2. (H. Cherniss. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Price. A. W. (2002). Plato, Zeno, and the Object of Love. The Sleep of Reason. (M. Nussbaum & J. Sihvola. Eds.). Chicago: The University of Chicago Press, 170-199.
- Schofield, M. (1999). The Stoic Idea of the City. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sellars, J. (2009). The Art Of Living: The Stoics on the Nature and Function of Philosophy, London: Bloomsbury Publishing.
- Seneca, L. A. (1917). Epistles 1-65. (R. M. Gummere. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Seneca, L. A. (1925). Epistles 93-124, (R. M. Gummere. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Seneca, L. A. (1928). Moral Essays Vol I. (J. W. Basore. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Stobaei, I. (1884). Anthologium, Volume 1. (C. Wachsmuth & O. Hense. Ed.). Berlin: Apud Weidmannos.
- Stobaei, I. (1909). Anthologium, Volume 2. (C. Wachsmuth & O. Hense. Ed.). Berlin: Apud Weidmannos.
- Xenophon. (1997). Symposium. (O. J. Todd. Trans.). Cambridge: Harvard University Press.

Sonnotlar

ⁱ Stoacıların felsefeyi yaşama sanatı (tekhne peri ton bion / ars vitae / ars vivendi) olarak adlandırdıklarına dair pek çok kaynak bulunmaktadır. Bkz. Arnim, 1964, III. 598; Cicero, 1931, I. 42; III. 4; IV. 19; 1967, II. 23; Empiricus, 1933, III. 188-249; 1936, XI. 170; Seneca, 1925, 95.7-9; Stobaei, 1909, p. 63.

ⁱⁱ Çağdaş yazarların Stoacı pratiklere dair çözümlenmeleri için bkz. Foucault, 2010, s.309-490; 2015; Hadot, 2011, s. 97-171; 2012; Nussbaum, 1996, p. 316-483; Sellars, 2009. Ayrıca Stoacıların yalnızca öznel pratikleriyle değil felsefi kavrayışlarıyla da farklı tür bir filozof imgesini açığa çıkardığını iddia eden Deleuze'un Stoacı "sapkın"lığa ilişkin çözümlenmeleri için bkz. Deleuze, 2015, s. 148-154; 162-173.

ⁱⁱⁱ Estetiğin ve güzelin anlamıyla ilgili çağdaş çalışmalar için bkz. Bett, 2010, p. 130-152; Celkyte, 2017; Jedan, 2009; Nussbaum, 1998; Price, 2002, p. 170-199; Schofield, 1999.

^{iv} Roma toplumundan evliliğin yüceltilmesi De Natura Rerum'da gerekçeleriyle birlikte açıklanır (Lucretius, 1992, IV. 1185-1280; V. 1009); ayrıca evlilik ve cinsellik Stoacı Musonius Rufus'un derslerinde de ele alınır (Musonius, 1905, p. 63-70). Fakat Roma'da evliliğe yapılan övgülerin sevme erdemiyle ilgisiz olmasının gerekçesi, evliliğin heteronormatif oluşu değil, sevme sanatında içerilen kuralların ve sınırların evlilik ilişkisinde geçerli olmamasıdır. Zira Stoacılar kadınların da erdeme yatkın olduğunu savundukları (Lactantius, 1890, III. 25; Musonius, 1905, p. 8-9) için seven-sevilen ilişkisinde kadınların her iki konumu da doldurabileceklerini düşünürler. Dolayısıyla Stoacı aşk ilişkisinde hemcins olmak bir koşul değildir, bunun en açık kanıtı da Stoacı alegorist Herakleitos'un sevenlere örnek olarak Akhilleus, Odysseus, Penelope, Aias ve Nestor gibi örnekleri anmasıdır (2005, 78.3).

^v Seneca'nın aşka dair tutumu, öfkeye dair tutumuna koşut olduğu için tutkulara dair yaklaşımını Öfke Üzerine adlı kitabından çıkarsamak mümkündür. Bunun yanı sıra Seneca, ölçüsüz olan aşkın, kıskançlık ve öfkeyle birlikte insanı ve çevresindekileri nasıl yıkıma sürükleyeceğini Medea aracılığıyla gözler önüne serer. Seneca'nın Medea'sının Stoacı tutkular kuramı bağlamında değerlendirilmesi için ayrıca bkz. Nussbaum, 1996, p. 439-483.

^{vi} Tutkuların "ontolojik" açıdan yoklukları Stoa fiziğinin temel ayrımlarına dayanır. Buna göre yargılar, önermeler, yüklemeler vb. ifadeler birer lekton'dur ve lekton var olmayan (bedensiz) bir gerçeklik olup, var olan bedenlerle nedensel bir ilişki kuramaz.

^{vii} Stobaios'un aktarımında "symptotikōs (συμπτωτικῶς)" ve "erōtikōs (ἐρωτικῶς)" olarak geçen son iki nitelik, "şölenel" ve "erotik" olarak tercüme edilebilir. Fakat bu çalışmanın bağlamı açısından düşünüldüğünde, bu kullanımlar karışıklığa neden olabileceği için tercih edilmemiştir.

Yargı Gücünün Eleştirisi'nde “Özgür Oyun” Bağlamında Hayalgücü ve Anlama Yetisi Sorunu

SELDA SALMAN¹



¹ Lecturer, Istanbul Kültür University, Department of Radio, Television and Cinema
(Orcid ID: 0000-0002-6415-387X)

Özet

Bu çalışma, *Yargı Gücünün Eleştirisi'*nde estetik beğenide, hayalgücü (*Einbildungskraft*) ve “özgür oyun” tanımı temelinde, hayalgücü ve anlama yetisi (*Verstand*) arasındaki ilişki sorununu ele almaktadır. Kant transendental felsefeyle hayalgücüne kendinden önceki filozoflardan ayrı bir saygınlık kazandırmış, bu yetiyi hem bilişin hem estetik deneyimin temel yetileri arasına yerleştirmiştir. *Saf Aklın Eleştirisi'*nde (A basımı) duyusalılık (*Sinnlichkeit*) ve anlama yetisiyle transendental üç yetiden biri olan hayalgücü, üçüncü *Kritik'*te reflektif yargı ve estetik deneyimin zeminini oluşturmada önemli bir konumdadır. Üçüncü *Kritik'*in hemen her bölümünde bir işlevi haiz olan hayalgücü ile anlama yetisinin girdiği özgür ve kavramlara dayanmayan oyun transendental felsefeye ilişkin pek çok meseleyi de açığa çıkaran özelliklere sahiptir. Bu oyunda, birinci *Kritik'*te nesnenin kavramsal belirlenimine yönelik olan anlama yetisinin kavramlarıyla devrede olmaması tartışmanın önemli öğelerinden biridir. Bu bakımdan özgür oyun tanımı, yetilerin konumlarına ilişkin birinci *Kritik'*teki iddialara uzanan kapsam ve içeriktedir. Bu çalışmada bu iddialara açıklık kazandırılarak, hayalgücü merkezinde yetiler ve yetilerle bağlantılı tartışmalara ışık tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kant, hayalgücü, *Yargı Gücünün Eleştirisi'*, özgür oyun, estetik yargı, kavramsalılık.

The Problem of Imagination and Understanding in "Free Play" in the *Critique of the Power of Judgment*

Abstract

This article deals with the problem of relationship between faculties of imagination (*Einbildungskraft*) and understanding (*Verstand*) based on the definition of "free play" that appears in the judgments of taste in the *Critique of the Power of Judgment*. Unlike his predecessors, Kant gives a respectful position to the faculty of imagination and utilizes this faculty both in cognitive and aesthetic experiences. Being one of the three fundamental faculties besides sensibility (*Sinnlichkeit*) and understanding in (the first edition of) the *Critique of Pure Reason*, the faculty of imagination covers an important position in terms of forming the ground of reflective judgments and aesthetic experience in the third *Critique*. Free and non-conceptual play between imagination, which bears important functions in almost every section of the third *Critique*, and understanding have features that reveal many issues related to transcendental philosophy. One of the important elements of the discussion constitutes that, in this play, faculty of understanding, which is the faculty of conceptual determination of object in the first *Critique*, acts without concepts. In this respect, free play contains scopes and contents regarding the roles of faculties that extend to the claims of the first *Critique*. By clarifying claims concerning these issues, this article sheds light on the discussions related to faculties and their relations on the basis of faculty of imagination.

Keywords: Kant, imagination, *Critique of the Power of Judgment*, free play, aesthetic judgment, non-conceptuality.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

SELDA SALMAN

Istanbul Kültür University, Department of Radio,
Television and Cinema, Lecturer

E-mail / E-posta

seldasalman@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

Jan 24, 2021/ 24 Ocak 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

Apr 17, 2021 / 17 Nisan 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Salman, S. (2021). *Yargı Gücünün Eleştirisi'nde "Özgür Oyun" Bağlamında Hayalgücü ve Anlama Yetisi Sorunu*. *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters*, Vol.13, 34-58.

Yargıgücünün Eleştirisi'nde "Özgür Oyun" Bağlamında Hayalgücü ve Anlama Yetisi Sorunu

Giriş

Hayalgücünün felsefe tarihindeki yerine bakıldığında Platon, Descartes, Spinoza gibi pek çok filozofta şüphe ile karşılanan bir yeti olduğu görülür. Bu durum Hume ile değişime uğramış olsa da Hume hayalgücünün yalnızca -Kantçı anlamda- yeniden üretici yönüne odaklanır. Bu nedenle hayalgücüne asıl iadeitibarda bulunan filozofun bu yetiyi transendental bir yeti olarak konumlandırın Kant olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Öyle ki Arendt, *Saf Aklın Eleştirisi'nde* bilişsel yetilerimiz açısından hayalgücünün rolünün belki de Kant'ın en büyük keşfi olduğunu dile getirir (Arendt, 2019, s. 150). Arendt'ten önce Fichte, Schelling, Heidegger gibi önemli filozoflar da Kant'ın hayalgücüne verdiği önemi görmüş ve buna dikkat çekmiştir. Gerçekten de birinci *Kritik* (özellikle birinci basımı) bu yetiye daha önce felsefe tarihinde sahip olmadığı bir saygınlık kazandırır (Makkreel, 1994).ⁱ Üretici ve yeniden üretici olarak ayrılan hayalgücü (*Einbildungskraft*) artık bilginin oluşmasında duyusallık (*Sinnlichkeit*) ve anlama yetisiyle (*Verstand*) üç transendental yetiden biridir. Kant felsefesinin en önemli öğelerinden olan sentezi gerçekleştiren yeti olan hayalgücü, şematizm aracılığıyla anlama yetisinin kavramları olan kategorilerin zaman belirlenimleri olarak deneyime uygulanmalarını mümkün kılar. Ayrıca, özellikle transendental *Apperzeption'da*, empirik herhangi bir veriden üretilemeyen ve bu nedenle saf ben diyebileceğimiz ben'in bilincinin oluşmasında icra ettiği saf sentezle üretici yanıyla devrededir (*CPR*, A107-110).ⁱⁱ Hayalgücü, *Saf Aklın Eleştirisi* için öylesine kilit bir yerde durmaktadır ki başlı başına bu yetinin rolü ve önemini ele alan pek çok ikincil kaynakla karşılaşmak mümkündür.

Bu durum birinci *Kritik*'le de sınırlı değildir. Kritikler projesinin son eseri olan *Yargı Gücünün Eleştirisi* hayalgücünün fazlasıyla ön plana çıktığı bir yapıttır. *Saf Aklın Eleştirisi'nde* epistemoloji bağlamında ele alınan yetiler *Yargı Gücünün Eleştirisi'nde* reflektif yargılarımızın oluşmasında, estetik deneyimin ortaya çıkmasında, güzel ve yüce duygularında, güzel sanatlarda, amaçsallıkta farklı işlevler ve ilişkilerle faaldir. Üçüncü *Kritik'te* hayalgücüne yüklenen işlevlerin öyle önemli boyutları vardır ki bizi gerek birinci gerek ikinci *Kritik'e* yeniden dönmeye ve bu eserleri yeniden değerlendirmeye zorlar. Nitekim *Yargı Gücünün Eleştirisi* yalnızca estetik alanda ele alınabilecek bir eser olmanın ötesinde, özellikle yetilerin birbirleriyle

ilişkisi bağlamında epistemolojiye ve ahlaka gönderen savlar öne sürer. Bu yazının kapsamı nedeniyle ahlaka ilişkin bağlantılar ele alınmayacak olmakla birlikte üçüncü *Kritik*'te gerek ahlak ve estetik arasındaki bağlantı gerek hayalgücünün sembolleştirme gücü bağlamında önemli bir başlık olan "Ahlakiliğin Sembolü Olarak Güzel Üzerine" başlıklı bölüm (§59) bu kapsamda değerlendirilebilir. Birinci ve üçüncü *Kritikler* arasındaki ilişki ise bu çalışmanın konusu kapsamında ilerleyen bölümlerde daha açık hale getirilmeye çalışılacaktır.

Yargı Gücünün Eleştirisi'nde Kant eserin ismiyle müsemma bir biçimde, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde başlayan ve onu oldukça zorladığı söylenebilecek yargı gücü problemine eğilir. Üçüncü *Kritik*, daha önce birinci *Kritik*'te yapılmayan bir ayrımı gündeme getirir: Belirleyici ve reflektif yargı gücü ayrımı. Belirleyici yargı gücü birinci *Kritik*'in ele aldığı anlamıyla tikeli evrensel altına getirmeye ilişkindir (CPJ, 5:179). Reflektif yargı gücü ise tikel verili olduğunda evrenselin bulunmasına yöneliktir. Reflektif yargı gücü anlama yetisinin yasaları altına getirilemeyecek olan belirlenmemiş formlara transendental bir ilke bularak ona yasa muamelesi yapar (CPJ, 5:180). Belirleyici yargı gücü anlama yetisinin yasa koyuculuğuyla doğaya yasa verirken, reflektif yargı gücü transendental olmakla, ilkelerini empirik dünyadan almamakla ve doğaya yasa uygulayamamakla yalnızca kendine yasa verir. Bunu da doğada bir amaçsallık varmışçasına, amaçsallığı bir ilke olarak kullanmak suretiyle yapar (CPJ, 5:181).

Hayalgücü reflektif yargıda kritik bir rolde bulunur; nitekim estetik yargılar, güzel ve yüceye ilişkin yargılarımız reflektiftir ve özneldir, anlama yetisinin kavramlarını dışlar, deyim yerindeyse anlama yetisinin kabına sığmaz. Bu öznelik nedeniyle de nesnel herhangi bir belirlenimi bulunmayan, sınırları olmayan, özgür olarak nitelendirilecek hayalgücüne ihtiyaç duyulacaktır.

Hayalgücü güzelin deneyiminde anlama yetisiyle yücenin deneyiminde ise akılla bir ilişkiye girer (CPJ, 5:256). Aynı zamanda güzel sanatların ortaya çıkmasına vesile olan dehada ve yaratıcılıkta da *ideali* ile temel yetilerdendir. Bu nedenle üçüncü *Kritik*'te hayalgücünün konumu, estetik başta olmak üzere pek çok çalışmanın konusu olmuş, transendental felsefenin diğer alanlarına da yayılan iddiaları barındırmıştır. Bu yayılımı en verimli biçimde ortaya çıkaran ve bahsi geçen alanlardaki tartışmalara ışık tutan, bu tartışmaları billurlaştıran temel tanımlardan biri ise "özgür oyun" tanımıdır. Bu nedenle bu çalışma çerçevesinde estetik deneyimde özgür oyuna odaklanılacak, böylelikle hayalgücünün konumu, estetik yargı gücü, bilişsellik ve transendental felsefede yetilerin ilişkilerine dair tartışmalara açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

Elbette bu denli merkezi bir yerde olduğu öne sürülen “özgür oyun”, Kant çalışmaları gerçekleştiren felsefecilerin üzerinde durduğu konular arasındadır. Ancak özgür oyuna dair açıklamaların genellikle bilişsellik perspektifinden yapıldığı görülür. Bu çalışma, her ne kadar Kant estetik deneyimi birinci *Kritik*'te incelediği bilişsel yetilerle açıklasa da üçüncü *Kritik*'te bu yetilerin farklı işlevlerinin sergilendiği ve dolayısıyla estetik deneyimin bilişsellikten ayrı bir deneyim alanı olduğu ve birinci *Kritik*'in refleksleriyle değerlendirilemeyeceğini öne sürecektir. Tam da bu nedenle Kant yeni bir *Kritik* kaleme almış ve estetik deneyimin bileşenlerini ayrıca masaya yatırmıştır.

Dile getirildiği gibi, tartışmaların ortaya çıkmasının temel nedeni ise Kant'ın estetik yargıda ele aldığı yetilerin birinci *Kritik*'te bilişselliği açıklayan yetiler olması ve *Saf Aklın Eleştirisi*'nde tanımlandığı şekliyle aralarında kurulan ilişkilerdir. Burada yaklaşım farklarını ortaya çıkaran ve uzlaşmayı neredeyse imkânsız kılan şey Kant'ın “Saf Anlama Yetisi Kavramlarının Dedüksiyonu Üzerine” başlıklı bölümü yeniden kaleme alarak ikinci baskıda değiştirmesi ve bu değişikliklerin yoğun olarak hayalgücünün işlevlerinin açıklandığı bölümleri kapsamasıdır. Kabaca özetlenirse 1781 tarihli birinci basımda (A edisyon) hayalgücü sentezi icra eden bağımsız bir yeti olarak konumlanırken 1787 tarihli ikinci basım (B edisyon) hayalgücünün anlama yetisi ile ilişkisine odaklandığı için bu yetiyi anlama yetisi altında işleyen bir alt-yeti gibi öne çıkarır. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde açıklık getirilmeye çalışılacağı üzere üçüncü *Kritik*'in hayalgücüne yüklediği işlevler ise hayalgücünün anlama yetisinden bağımsız bir yeti olduğuna işaret eder. Bu bağlamda üçüncü *Kritik*, birinci *Kritik*'in A basımını destekler niteliktedir. Bu çalışma da iddiasını bu doğrultuda şekillendirecektir. Nitekim *Yargı Gücünün Eleştirisi* itibarıyla tartışma yaratan temel konu kavramsal olmayan estetik yargılarımızda kavramlar yetisi olan anlama yetisinin nasıl konumlandığı olurken, hayalgücü herhangi bir kavram ya da yasa olmaksızın işleyebilme ve özgür olma özelliğiyle öne çıkar. Tam da bu nedenle hayalgücünün anlama yetisi ile özgür oyunu yalnızca estetik yargılara ilişkin olmanın ötesine geçer ve transendental felsefeye ilişkin tartışmalı noktalara ışık tutan bir yerde konumlanır.

Yukarıda sıralanan nedenlerle bu çalışmada özgür oyun ve hayalgücünün rolünün aydınlatılması adına *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde hayalgücünün yeri ve önemi incelenecek, özgür oyunda yetilerin birbirleriyle ilişkileri irdelenerek bunlara bağlı tartışmalar aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Yargı Gücü ve Hayalgücü

Almanca adıyla *Kritik der Urteilkraft*, daha önce belirtildiği gibi Kant felsefesi için oldukça önemli bir eserdir. Yalnızca estetik alanda değil gerek *Kritik* proje gerek felsefe tarihi açısından Kant'ın olgunluk dönemini sergileyen bir eser olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Deleuze ve Guattari *Felsefe Nedir?*'de üçüncü *Kritik*'i "ardıllarının peşi sıra koşturup duracakları, zincirlerinden boşanmış bir yapıt" olarak tanımlamakta haklıdır (s.11). Nitekim Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde öznel yargıların imkanına ilişkin cevaplanmadan kalmış sorulara açıklık kazandırır. Dolayısıyla merkezde yargı sorunu vardır.

Kant birinci *Kritik*'te yargı gücünü düşünmede önceliği olan, bilmenin özel bir yetisi olarak tanımlar. Yargı gücü ne anlama yetisi gibi kavramları ne de akıl gibi ideleri olan bir yetidir. Bu anlamda kendi kendine yeten bir yeti olmasa da epistemolojik bağlamda kavramlar altına koyma konusundaki önemi yargı gücünü kritik bir zemine taşır (*CPJ*, 20:202).ⁱⁱⁱ Yargı gücü olmaksızın deneyimin bilgiye dönüşmesi mümkün değildir. Kant birinci *Kritik*'te (A basımı) bu imkânı hayalgücünün transendental sentezleri olan "üçlü sentez" ve "şematizm" aracılığı ile kurmuştu. Bu nedenle *Saf Aklın Eleştirisi*'nde hayalgücü duyusallık ve anlama yetisi arasındaki geçişi, köprü olma işlevini icra eder.

Saf Aklın Eleştirisi'nde bilişsellikte aktif olan anlama yetisi ve hayalgücü, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde de faaldir. Kant, gelmiş olduğu noktayı açıklamak istercesine zihnin tüm yetilerini *bilişsel yeti* (*Erkenntnisvermögen*), *hazzetme ve hazzetmeme* (*Gefühl der Lust und Unlust*^{iv}) ve *arzulama yetisi* (*Begehrungsvermögen*) olmak üzere istisna kabul etmeyecek şekilde üçe ayırır. Böylece, aslında, tüm felsefe sisteminin de –aynı yetilerle iştilig ediyor olsak da– bilmeye indirgenemeyeceğini söylemiş olur (*CPJ*, 20:206). Bu ayırım gerçekten de önemlidir çünkü *Kritik* projenin üç farklı ayağına, birbirinden ayrı işleyen üç sisteme gönderme yapar. Bunlar da biliş, estetik ve ahlak olarak sıralanır. İlki, anlama yetisinin *a priori* kurallarının, yasalarının olduğu ve alanının doğa, dolayısıyla teorik alan olduğu yetidir. Hazzetme ve hazzetmeme, yargı gücünün alanında amaçsallık ilkesi ile güzel sanatları da kapsayacak biçimde estetik alana işaret eder. Arzulama yetisi ise aklın bir yetisi olarak aynı zamanda yasa olan amaçsallık *a priori* ilkesiyle ahlakta (*Sitten*), özgürlüğün alanında, yani pratik alanda yer alır (*CPJ*, 20:246, 5:198). Transendental felsefe için bu üç alanın birbirinden ayrı olması ve birbirinin sınırlarını ihlal etmeden ele alınması önemlidir. Aslında bu durumu en iyi ahlak felsefesi gösterir. Nitekim ahlak alanı özgürlüğün alanı olması hasebiyle kendi içinde değerlendirilmeli ve özellikle doğaya ilişkin yasalardan farklı olarak ahlak yasasına tabi olmalıdır. Kant felsefesi çalışanlar, Kant'ın ahlaka

ilişkin görüşlerine katılmasalar dahi, Kant'ın bu ayrımı net bir şekilde koyduğu konusunda mutabaktırlar. Aynı mutabakat tamamen öznel bir alandan bahsedilmesi nedeniyle estetikte de korunmalı ve estetiğin alanı ele alınırken bilişselliğe ilişkin iddiaların nerede başlayarak nerede sona erdiği ve neye dair olduğu tartışmaların zemininde gözden kaçırılmamalıdır.

Hazzetme ve hazzetmeme duygularının karşımıza çıktığı estetik yargı gücü tamamıyla öznel bir yetidir. Kant, halihazırda *Saf Aklın Eleştirisi*'nde de yargı gücünün öznel bir yeti olduğunu dile getirmiş, bu yetinin kesin kurallara sahip olmadığını, tüm insanlarda var olsa da deneyimle keskinleştiğini, eksikliğini ise aptallık olarak zuhur ettiğini ortaya koymuştu:

Eğer genelinde anlama yetisi kurallar yetisi olarak görülecek olursa, o zaman yargı yetisi kurallar altına alma bir diğer deyişle bir şeyin verili bir kural (*cusus datae legis*) altında durup durmadığını ayırt etme yetisidir. Genel mantık yargı yetisi için hiçbir kural kapsamaz, ne de kapsayabilir. (...) anlama yetisi kurallar yoluyla öğrenmeye ve donatılmaya yetenekli olsa da yargı yetisi özel bir yetenektir ki, öğretilemez ama ancak uygulanabilir. Buna göre kendine özgü yanı sağduyu denilen şeydir ki, eksikliğini hiçbir okul gideremez (...) (CPR, A133/B172).

Bu paragrafta da açık olduğu üzere yargı gücü bir "ayırt etme" yetisidir. Her ne kadar öznel bir yeti olsa da anlama yetisinin kavramları vasıtasıyla nesnel ve evrensel yargılara varılabilir. Bu bağlamda Kant'ın birinci *Kritik*'te öncelik verdiği yargı türü, üçüncü *Kritik*'te "belirleyici yargı gücü" olarak adlandıracağı, verili empirik bir temsilin kavramını belirlemeye yönelik, özellikle doğa yasalarını bilişimize yönelik yargıdır. Ancak insan deneyimi, tüm yargıların belirleyici yargılardan ibaret olmadığı geniş bir alanı kapsar ve bu alanda estetik yargı insan faaliyetinin oldukça önemli bir bölümünü oluşturur. Belirli bir temsilin üzerine düşünmeyi, bu temsili diğer temsillerle karşılaştırmayı, bir arada tutmayı ve estetik yargıda bulunabilmeyi, beğeni yargılarını mümkün kılan, bu nedenle, farklı bir yargı gücü olarak karşımıza çıkan *reflektif yargı gücü* olur (CPJ, 20:211).

Estetik, her ne kadar estetik deneyim için gerekli olsa da ne yalnızca duyusallıkla dolayısıyla görüyle (*Anschauung*) ne anlama yetisinin kavramlarıyla açıklanabilir. Estetik, bilme değildir, bir duygu açığa çıkarır. Bu nedenle görüyü kapsayacak biçimde ancak görü ve anlama yetisinin bilişsel ortaklığının ötesinde/dışında bir alanla cereyan eder.

Transendental felsefede görü olmadan herhangi bir şeyden bahsedilemeyeceği ortadadır. Kant bunu verili olarak kabul ettiği için olsa gerek, üçüncü *Kritik*'te duyusallığa dönmez; nitekim, altını çizmek gerekirse, bize verili herhangi bir duyuyu nesnesi olmadan deneyim

mümkün değildir. Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi'*nde asıl odaklandığı yetiler güzelde anlama yetisi ile hayalgücü ve aralarındaki duygusal ilişki (CPJ, 20:223) –bu çalışmanın sınırları dışında tutulmuş olmakla birlikte– yücede ise akıl ve hayalgücüdür (CPJ, 5:244). Her iki duyguda da hayalgücünün öne çıkmasıysa şaşırtıcı değildir; nitekim güzel ve yüce öznedir ve Kant bu iki duyguyu bu nedenle estetik incelemenin konusu yapmış ve *Yargı Gücünün Eleştirisi'*nde estetik yargının öznelliğini defaatle vurgulamıştır. Hayalgücünün buradaki rolünü anlayabilmek için ise daha yakından bakmak ve özellikle reflektif yargı gücünde işlevlerini incelemek gerekir. Bu nedenle takip eden başlık bu incelemeye ayrılmıştır.

Hayalgücü ve Estetik Yargı

*Yargı Gücünün Eleştirisi'*nin deyim yerindeyse taşıyıcı sütunları hayalgücünden müteşekkildir. Neredeyse her bölümde bu yetinin bir rolünden bahsedilir. Bu çalışmanın kapsamı dahilindeki temel rolüyse estetik deneyime, güzelin deneyimine yönelik işlevleridir. Estetik öyle bir yerde durur ki bizde oluşan hazzetme ve hazzetmeme duygularını harekete geçirir. Estetik nesnede içerilen bir özellik değildir, nesneye ilişkin hiçbir şey söylemez, nesneden kaynaklanmadığı gibi nesneye dair açıklama da yapmaz (CPJ, 5:204). Kant şöyle ifade etmişti: “Dolayısıyla beğeni yargısı bilişsel bir yargı değildir, böylece mantıksal değildir, daha ziyade estetikdir, bununla belirleyici zemininin öznellikten başka bir şey olmadığı yargı anlaşılıyor” (CPJ, 5:203). Kant estetik yargı gücünü açıklamasında beğeni yargılarının ortaya çıkardığı hazzetme ve hazzetmeme duygularının nesne ile ilişkisi olmadığına değinirken (§9) bu duyguların bilişselliğin de yetileri olan anlama yetisi ve hayalgücünün özgür oyunu sayesinde ortaya çıktığını dile getirir. Dolayısıyla “özgür oyun” tabiriyle karşımıza bu iki yeti arasında daha önce Kant'ın diğer kritiklerde ele almadığı bir ilişki biçimi çıkmış olur. Bu ilişkiyse iki yeti arasında gerçekleşen, belirlenimi olmayan bir oyundur. Belirlenimin olmaması oyunu belirleyecek kuralların, yasaların olmaması, dolayısıyla anlama yetisinin kavramlarına bilmede olduğu gibi başvurulmaması anlamına gelir. “[Bir] temsil tarafından bir oyuna sokulan bilişin güçleri böylece özgür bir oyun içindedir, çünkü belirli bir kavram bilişin belirli bir kuralıyla onları sınırlandırmaz” (CPJ, 5:217). Özgür oyuna özgürlüğünü veren ise hayalgücü görünmektedir. Nitekim, hayalgücü, diğer yetilerden farklı olarak *a priori* kural ve yasalara sahip olmayan bir yetidir.

Üçüncü *Kritik'*te “Analitik”in birinci bölümüne ilişkin Kant'ın yazdığı “Genel Not”ta hayalgücünün beğeni yargıları söz konusu olduğunda kendi içindeki özgürlüğünün altını çizdiğini görürüz. Kant bu özgürlüğü hayalgücünün “özgür yasalılığı” olarak tanımlar. Beğeni yargısı da

hayalgücünün özgür yasalılığıyla bağlantı içinde yargılama anlamına gelir: “(..) Analizimizden bir sonuç çıkarılacak olunursa, her şeyin bir nesneyi hayalgücünün *özgür yasalılığı* ile ilişki içinde yargılama (*willkürhrlicher*) yetisi olarak beğeni kavramından kaynaklandığı çıkar” (CPJ, 5:240).

Kant’ın hayalgücüne ilişkin sözleri gerçekten de oldukça önemlidir. Beğeni yargılarında hayalgücünün, bağ-kurma (*Assoziation*) yasaları ile işleyen yeniden üretici hayalgücü değil “üretici” ve “bizatihi-etkin” (*produktiv und selbsttätig*) olan hayalgücü olduğunu söyler (CPJ, 5:240). Üretici ve yeniden üretici hayalgücü ayrımı ise *Saf Aklın Eleştirisi*’nde yapılmış olan bir ayrımdır. Üretici hayalgücü saf sentezin failidir ve bu sentez ise tüm bilgi ve deneyimin imkân zemini olan transendental *Apperzeption*’u mümkün kılar. Yeniden üretici hayalgücü ise daha önce deneyime tabi olmuş şeylerin yeniden üretilmesi ve bir birlik halinde tutulabilmesini sağlar. Bir diğer deyişle yeniden üretici sentez deneyimin koşullarına dayanır (CPR, A118). Yukarıda bahsi geçen notta Kant’ın “bizatihi-etkin”, “üretici” hayalgücünden kastı ise hayalgücünün “mümkün görülerin iradi (*willkürhrlicher*) formlarının müellifi” olmasıdır. Bu müelliflik, görüyü bir kavram, yasa altına getirmeden bir formda tutmak anlamına gelir. Nitekim Kant hayalgücünün yasa koymasının mümkün olmadığını yasa koyan bir hayalgücü düşünmenin bir çelişki yaratacağını belirtir. Yasa koyan yeti anlama yetisidir. Yasalara sahip olmamak, yasalar doğrultusunda işlememek ise hayalgücüne özgürlüğünü kazandıran özelliğidir ve “beğeni yargısında hayalgücü özgürlüğü içinde değerlendirilmelidir” (CPJ, 5:240- 5:241).

Burada anlama yetisinin rolüne dikkat edilmesi gerekir. Anlama yetisi her ne kadar kavramları ile devrede olmayacak olsa da beğeni yargılarının iletilebilirliğini sağlamak anlamında, bu alandaki iletişimi mümkün kılması hasebiyle beğeni yargılarında devrede olacaktır. Bu anlamda Kant anlama yetisini, estetik yargılar için yasa koyuculuktan sıyrarak başka bir düzleme çeker ve ilerleyen başlıklarda tartışılacağı üzere bu düzlem fazlasıyla muğlaktır.

Bilindiği gibi, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde Kant estetik yargıları ikiye ayırır: Güzele ilişkin estetik yargılar ve “ruhun bir duygusu” olan yüceye ilişkin yargılar (CPJ, 5:192). Bu çalışma kapsamında ele alınacak olan özgür oyun da güzele ilişkin yargıların temelindedir. Bu nedenle bir sonraki başlıkta güzel ele alınacak ve hayalgücünün bu duygunun oluşmasındaki yeri değerlendirilecektir.

Güzel ve Hayalgücü

Kant için güzelin analizi güzelin nasıl ortaya çıktığının transendental açıdan açıklanmasını içerir. Güzel, tıpkı teorik felsefe alanında kavramların, özellikle de saf kavramların doğadan elde edilememesi gibi, deneyimin bize sunduğu bir şey değildir. Güzel şeylerin kendilerinde bulunmaz. Bu nedenle öznelliğin alanındadır ve nesnellikten yoksundur. Kant "Güzelin Analitiği"nin hemen başında, estetik yargı gücüne ilişkin ilk cümlesinde şöyle ifade eder:

Bir şeyin güzel olup olmadığına karar vermek için temsili anlama yetisi aracılığı ile biliş (*Erkenntnisse*) için nesne ile ilişkilendirmeyiz, daha ziyade hayalgücü vasıtasıyla (belki de anlama yetisi ile birleştirilerek) özneye ve onun hazzetme ya da hazzetmeme duygusuyla ilişkilendiririz (*CPJ*, 5:203).

Dolayısıyla estetik yargı belirleyici bir yargı değildir. Özne kendisinin temsil tarafından etkilendiğini hisseder. Bu duygu o denli önemlidir ki insan, bu duygu sayesinde yaşamı duyumsar: "Burada temsil tamamıyla özneye ilişkilidir, aslında hazzetme ya da hazzetmeme duyguları adı altında onun yaşam hissiyle" (*CPJ*, 5:204). Hazzetme, hazzetmeme duygusuyla hissedilen temel şey bu nedenle yaşam duygusudur. Yaşam duygusunun ise bilgi anlamında herhangi bir katkısı yoktur (*A.g.e.*), ancak yaşamsallığın hissedilmesi insanın yaşamsal faaliyetleri için önemlidir.⁴

Kant güzelin incelenmesinde dört uğrak tanımlar. İlgi ve çıkardan bağımsız olmak ilk uğraktır: "*Beğeni, herhangi bir ilgi/çıkardır olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama (ein Wohlgefallen oder Mißfallen) aracılığıyla bir tür temsil ya da bir nesneye [ilişkin] yargı verme yetisidir. Bu tür bir hoşlanmanın nesnesine güzel denir*" (*CPJ*, 5:211). Herhangi bir nesnenin oluşturduğu hoşlanma duygusundan kaynaklanan ilgi/çıkardan bağımsız olması güzelde nesnenin sağladığı bir fayda ya da kullanılabilirliğin söz konusu olmaması anlamına gelir. Bu ise güzelin herhangi bir nedenin varlığına dayandırılmaması, dolayısıyla bir neden-sonuç ilişkisi içinde ele alınamaması demektir. Beğenin bir menfaatle sınırlandırılmayacağına, belirlenemeyeceğine işaret edilmesi, aynı zamanda, dolaylı olarak, beğeni yargılarının özgürlüğüne de işaret eder niteliktedir.

Güzel kavramsallığı dışlar. "(...) Beğeni yargısı bilişsel bir yargı değildir (ne teorik ne de pratik yargıdır) ve böylece ne kavramlara dayanır ne de onları amaçlar" (*CPJ*, 5:209). Kant'ın bu cümlesi bu çalışma açısından oldukça önemlidir. Transendental felsefede kavramlar anlama yetisinin alanındadır. Oysa güzel bir kavramsallık barındırmaz; çünkü güzel nesnenin formel temsili ile ilgilidir ve formel "tekil bir nesnenin hayalgücündeki düşünömsel yansıması

(*reflection*)” anlamına gelir (Deleuze, 1995, s. 88). Buna binaen güzelde her zaman tekil bir nesneden söz edilecek ve evrensel bir değerlendirmede bulunulamayacaktır. Ne var ki öznel, güzelin özünde benzer bir hazzetme duygusunun herkes için geçerli olması arzusunu oluşturmayacağı anlamına gelmez. İnsan, güzel olarak adlandırdığı bir nesneyi herkesin güzel bulmasını ister. Ancak bu istek, güzel nesnenin bir özelliği ve kavramsallaştırılabilir bir duygu olmadığı için yalnızca bir beklenti, bir talep, bir arzu düzeyinde kalır (CPJ, 5:213). Söz konusu talep bizi insanın toplumsallık ve iletişim kurma (*Kommunikationsfähigkeit*) özelliğine götürecektir (CPJ, 5:218). Toplumsallık ve iletişim kurmada ise hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki özgür oyun devrede olacaktır. Gilles Deleuze’ün de dile getirdiği gibi hayalgücü burada anlama yetisi devredeymiş ve güzel sanki nesnenin bir özelliğiymiş gibi davranır:

[hazzetmenin herkes için geçerli olduğu varsayımı], anlama yetisinden gelen bir tür müdahale olmaksızın imkânsız olurdu. (...) Hayalgücü tikel bir nesneyi biçim açısından düşünömsel olarak yansıtır. Bunu yaparken anlama yetisinin belirlenimli bir kavramıyla bağlantıya girmez. Fakat genelde kavramlar yetisi olan anlama yetisinin kendisi ile bağlantıya girer: Anlama yetisinin *belirlenimsiz* bir kavramı ile bağlantıya girer. Başka bir deyişle, salt özgürlüğü içindeki hayalgücü, belirlenmemiş yasalılığı içindeki anlama yetisi ile uyum içindedir (Deleuze, 1995, s. 90).

Güzelde herhangi bir kavram, kavrama ve biliş söz konusu olmadığı halde anlama yetisi formel olarak devrededir. Kant bunun ne anlama geldiğini, anlama yetisinin nasıl böyle işleyebildiğini açıklamadan bırakır. Burada açık olan şey ise beğeniye ilişkin yargılar belirlenebilir yargılar olmadığı için özgür oyunda herhangi bir belirlenime girilmesi, oyunun herhangi bir kural/yasa etrafında icra edilmesinin söz konusu olmamasıdır (CPJ, 5:217). Bu da ikinci uğraktaki güzel tanımına gönderir: “Güzel herhangi bir kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir” (CPJ, 5:219). Böylece güzel duygusunun tüm insanlar için tahayyül edilebilmesi hasebiyle evrenselliğe yönelmiş olunur. Hayalgücü herhangi bir belirlenime girmeden ayrışmamış çeşitlilik içinde bir birleştirme (*compositio*) icra eder (CPJ, 5:217). Birbirinden bağımsız konumlanan hayalgücü ve anlama yetisi arasında özgür ve belirlenimsiz bir uyum (*Harmonie*) varsayılır. Söz konusu yetiler bir ilişkiye girerek bir anlaşma, uyum içinde bir canlılık kazanır. Anlama yetisinin yalnızca formel olarak oyunda yer alması ise güzelin üçüncü uğrağındaki tanımı olan güzelin bir nesnenin amaçsallığının formu olmasıyla bağlanır. İkinci uğrak için dile getirilen tanım da dördüncü uğrakta pekişecek, Kant beğeni yargılarının herkesi kapsayacak bir onama talebinde bulunduğunu söyleyecektir (CPJ, 5:237). Burada da Kant felsefesi açısından oldukça

önemli başka bir terim devreye girecektir: *Sensus communis*, yani ortak duyu. Ortak duyu beğeni yargılarına ilişkin "evrensel iletilebilirliği" sağlayan, iletişim kurabilmemizi mümkün kılan duyudur ve zorunlu olarak ön-varsayılmalıdır. Bu da dördüncü uğraktaki güzel tanımının "zorunlu bir hoşlanmanın nesnesi" olmasını açıklar (CPJ, 5:238-240).^{vi} Dietmar H. Heidemann'ın da dikkat çektiği gibi Kant'ın gerek ikinci gerek dördüncü uğrağı açıklarken beğeni yargılarının kavramlar olmadan gerçekleştiğine dikkat çekmesi manidardır (Heidemann, 2016, s. 127). Kant ikinci uğrağın başlığında "Güzel öyledir ki, kavramlar olmadan, *evrensel* bir tatminin nesnesi olarak temsil edilir" (CPJ, 5:211); dördüncü uğrakta "*Güzel*, kavram olmadan *zorunlu* bir tatminin nesnesi olarak kavranandır" demektedir (CPJ, 5:240).^{vii} Böylelikle kavramlara başvurulmadan oluşan estetik yargılarda anlama yetisinden ziyade hayalgücü öne çıkar. Güzel söz konusu olduğunda kavramsallık güzelin formülünün, kuralının verilebilmesi, dolayısıyla güzelin bir formül ya da kural doğrultusunda üretilebilmesi anlamına gelirdi.^{viii} Bu nedenle Kant müteakiben güzeli açıklamada bir neden olarak görülebilecek cazibe/çekicilik ve duygulanım, mükemmellik ve belirli bir kavramla açıklanma gibi girişimleri dışarıda bırakır (CPJ, §13, §14, §15, §16). Güzel bunların hiçbirleriyle açıklanamaz, çünkü belirli bir koşulu yoktur.

Güzelin incelenmesinde Kant'ın hayalgücüne yüklediği işlevler buraya kadar sayılanlarla da sınırlı değildir. "Güzelin İdeali Üzerine" başlıklı bölümde (§17) Kant *hayalgücünün ideali* olduğunu söyleyecektir. Hayalgücünün ideali tikel sunumlarla ilgilidir ve bir kavram gibi ele alınamaz. İnsan bu ideali içinde taşıyarak ona ulaşmaya çalışır (CPJ, 5:232). Hayalgücünün imgeler üreterek, onları tutarak, birbirine benzer sayısız imge arasında benzerlikler kurarak (örneğin insan imgeleri), bu imgeler arasında salınarak (*schweben*) ortalama ama standart olmayan bir imge üretmek gibi özellikleri haizdir (CPJ, 5:234). Burası tam da Kant'ın güzelin üçüncü uğrağını tanımladığı bölümdür ve bu uğrakta güzel bir nesnenin amaçsallığının formu olarak tanımlanır (CPJ, 5:236). Ancak bu amaçsallık öznel bir amaçsallıktır ve nesnel hiçbir belirlenim içermez.

Güzele ilişkin incelemenin son bölümü de bu çalışma açısından oldukça önemlidir. Kant burada, hayalgücünün özgürlüğünün beğeni yargılarını mümkün kıldığını açıkça dile getirir. Hayalgücü beğeni yargılarında tamamen özgürlüğü içinde ele alınmalıdır, hatırlanacağı gibi burada hayalgücü üretici işlevdedir ve bizatihi aktiftir (CPJ, 5:241).

Bu çalışma kapsamında derinlemesine ele alınmayacak olmakla birlikte hayalgücü *Yargı Gücünün Eleştirisi'*nde sanatsal üretilmelerde de etkin bir yetidir. Güzel sanatlara ilişkin bir incelemeyi (§43-55) üçüncü *Kritik'*e dahil ederek felsefe tarihinde daha önce pek rastlanmayan

bir tavır gösteren Kant, dehanın ürünleri olarak ele aldığı güzel sanatları hayalgücünün aktif varlığı ile açıklayacaktır. Sanatlarda hayalgücünün rolünün çok tartışmalı olmadığı ve bu durumun genel bir kabul gördüğü söylenebilir. Doğuştan bir yetenek, “özel bir ruh” olarak (§46) karşımıza çıkan dehada hayalgücü ideleriyle devrededir. Kant hayalgücünün idesinde de kavramsızlığın altını çizer: "... estetik ide ile hayalgücünün öyle bir tasarımını anlıyorum ki, belirli bir düşüncenin yani kavramın ona uygunluğu söz konusu olmaksızın, dolayısıyla ona uygun hiçbir dilin ulaşamadığı veya kavranabilir (*verständlich*) kılamadığı çeşitli düşüncelere yol açabilir" (*CPJ*, 5:314).^{ix} Kant ayrıca güzel sanatlarda hayalgücünün verili malzemelerden başka dünyalar yaratmada, dolayısıyla yaratıcılıkta oldukça güçlü olduğunu da vurgular. Aynı zamanda hayalgücünün yaratıcılık olarak tezahür eden ideleri öylesine zengindir ki tek tek sanat eserlerinde tüketilmesi mümkün değildir (*A.g.e.*). Dolayısıyla, güzel sanatlar söz konusu olduğunda hayalgücü insana tüketilemeyecek bir malzeme sunar. Dehanın açıklanmasında da ilk olarak sıralanan yine hayalgücüdür (*CPJ*, 5:320). Deha estetik deneyimde kavramsal bir içeriğin olmadığı da göstergesi niteliğindedir. Nitekim deha kendi dehasının kaynağını bilmez, anlama yetisinin yanıt verebileceği “nasıl yapıldığı” sorusuna yanıt sunamaz, çünkü bir kural doğrultusunda öğrenilemez ve öğretilemez (*CPJ*, 5:308). Anlama yetisi dehada baskın yeti olsaydı deha kavramlar aracılığıyla kendisine ve ürettiği güzel sanatlara açıklık getirebilirdi. Bu nedenle dehada da kavramsal olmayan bir edim söz konusudur (Heidemann, 2016, s. 139). Nitekim Kant bir kuralın olması ya da bir taklit olması durumunda bir şeye “güzel sanat” diyemeyeceğimizi belirtir (*CPJ*, 5:307-308).

Buraya kadar yapılan incelemeden görülebileceği gibi *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde hayalgücü özellikle özgür bir yeti olması hasebiyle oldukça ön plandadır. Öyle ki bu yeti olmadan estetik beğeni mümkün değildir. Bu tabloda özgür oyunun yeriye daha önce dile getirildiği gibi yetilerin konum ve işlevleri ve yetiler arasındaki ilişki türlerini açığa çıkarmak bağlamında oldukça önemlidir. Takip eden başlık bu nedenle *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde güzelin açıklanmasına yönelik özgür oyun tanımı ve özgür oyunda hayalgücü ile anlama yetisi arasındaki ilişkiye odaklanacaktır.

Özgür Oyun ve Yetiler Sorunu

Tarihsel olarak incelendiğinde üçüncü *Kritik*'te Kant'ın kullandığı terminolojinin bir kısmının, eserin yayımlanmasından yaklaşık on beş yıl önce verdiği derslerde kullanıldığı görülebilir. Bunlar arasında hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki “uyumlu oyun” (*harmonische Spiel*)

terimi de vardır (Henrich, 1992, s.33). Oyun yetilerin faaliyetlerinden kaynaklanan bir haz verir ve herhangi bir ilgi/çıkar içermez. Bu durum Kant'ın yetiler arasındaki oyuna ilişkin oldukça erken bir dönemde düşünmeye başlamış olmasına rağmen onu felsefi sistemi içerisine oturtmasının zaman aldığına işaret eder. Bu dönemde Kant empirist gelenekle arasına bir mesafe koyarak estetik deneyimi *a priori* ilkelere dayandırmak istemiştir. Ancak zorluk tam da burada, beğeni yargılarının *a priori* ilkelere dayanması buna karşın kurallarla belirlenmemesinde yatmaktadır. Bu nedenle üçüncü *Kritik*'e gelindiğinde Kant beğeni yargılarını algısal süreçlerle açıklamaya çalışacak ve zihnin derinliklerine yaklaştıracaktır. Bu aynı zamanda epistemoloji ve estetik arasında da kurulan bir bağ, dolayısıyla da birinci ve üçüncü kritikler arasında bir entegrasyon olarak okunabilir (Henrich, 1992, s.35-36).

Kant *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin yayımından sonra, 1794-95 yıllarında verdiği derslerde öğrencilerine anlama yetisinden hayalgücünü kontrol eden, onu sınırlandıran bir yeti olarak bahseder. Özgür oyunda hayalgücü aşırı olmaya oldukça meyyal olsa da anlama yetisi onu bir düzen içine çekerek kendisi ile uyumlu olmasını sağlamaya çalışmasıyla bir belirlenim üretmeden özgür oyunu mümkün kılar. Kant'ın tabiriyle hayalgücü ve anlama yetisi, birbirlerinden pek hazzetmeyen fakat birbirleri olmadan da yapamayan, birbirinden vazgeçmeyen iki arkadaş gibidir (Akt. Henrich, 1992, s.53). Önemli Kant yorumcularından olan ve bu anekdotları aktaran Dieter Henrich estetik deneyimde yetiler arası kavganın nihayete erdiğini ve anlama yetisinin zorlamasının ortadan kalktığını, sınırlandırılmamış bir uyumluluğun ortaya çıktığını söyleyerek ekler: "Böylesi bir durumun haz almayla birlikte deneyimlenmesi şaşırtıcı değildir" (*A.g.e.*). Nitekim uyum insana haz verir. Hayalgücü ve anlama yetisi biri özgürlüğü diğeri kurallarıyla iki ayrı yeti olarak aslında birbirlerini zorlar. Hayalgücü sınırları ve kuralları aşmaya, anlama yetisi sınır ve kurallar koymaya çalışır. Bir uyum yakaladıklarında ise haz duygusu açığa çıkar. Ancak bu uyumun nasıl ortaya çıktığı Kant metinlerine açık değildir, bu nedenle de daha sonra inceleneceği gibi çok farklı yorumların yapılmasına neden olur.

Üçüncü *Kritik*'te bu çalışmanın önceki başlıklarında da incelenmeye çalışıldığı gibi hayalgücünün işlevleri daha anlaşılabilir görünmekle birlikte anlama yetisi için aynı açıklıktan bahsedilemez. Anlama yetisinin kavramları olmadan nasıl devrede olabildiğinin açıklanması gerçekten de güçtür. Kant birinci *Kritik*'te anlama yetisini kategoriler ve kavramlar yetisi olarak konumlandırmakla ve hatta saf ya da empirik kavramların yalnızca deneyim nesnelere uygulanması gerektiğini dile getirmekle anlama yetisinin işlevlerini sınırlandırmıştı. Anlama yetisi kendiliğindenlik, düşünme yetisi, kavramların yetisi olarak açıklanmış ve aynı zamanda

“kurallar yetisi” olarak tanımlanmıştı (A126). Bu tanımların tümünün işaret ettiği temel nokta ise anlama yetisinin nesneye ilişkin olması, nesneliliği sağlamasıdır. Nesnellik anlama yetisinin kurallarıyla teminat altına alınır. Birinci *Kritik* için daha açık olduğunu söyleyebileceğimiz bu konumuna ek olarak üçüncü *Kritik* bize anlama yetisinin kavramlarına başvurmadan bir işlev görebildiğini ifade edecektir. Bu nedenle özgür oyun tanımı güzelin ikinci uğrağında, güzelin evrensel olarak haz verebilen olmasında karşımıza çıkar (CPJ, 5:219). Kant bir temsil karşısında gerçekleşen özgür oyunu ve hayalgücü ve anlama yetilerinin özgür oyun içinde buldukları durumu şöyle tanımlar:

[Bir] temsil tarafından bir oyun içine getirilen bilişin güçleri/yetileri burada özgür bir oyun içindedir, çünkü herhangi bir belirli kavram onları bilişin belirli bir kuralına sınırlandırmaz. Dolayısıyla bu temsildeki zihinsel durum, genel olarak biliş için verili bir temilde temsilin yetilerinin özgür oyununun duygusu olmalıdır. (...) Bilişin yetilerinin bu *özgür oyun* durumu, bir nesnenin verildiği bir temsille birlikte evrensel olarak iletilebilir olmalıdır, çünkü verili temsille (hangi konuda olursa olsun) uzlaşması gereken nesnenin belirlenimi olarak biliş, herkes için geçerli tek temsil türüdür (CPJ, 5:217).

Kant her ne kadar güzel öznel bir deneyim olsa da tüm insanların bu deneyime sahip olabilmelerini ve bu deneyimin iletilebilirliğini açıklamak istemiştir. Bunun için de anlama yetisini kavramları olmadan devreye sokmuştur. Ancak bunun nasıl mümkün olduğunu yeterince açıklamamıştır.

Çağımızın önemli Kant yorumcularından Henry E. Allison Kant’ın evrenselliği aslında güzelin birinci uğrağı olan herhangi bir çıkar ve ilgiden arı olmakla kurduğunu düşünür. Gerçekten de herhangi bir öznel ilgi/çıkarcı içermediği halde haz verenin evrensel olması, dolayısıyla güzeli deneyimleyenin bu duygunun zatına özel olmadığı ancak herkes için geçerli olması gerektiği çıkarımını yapması, güzel hazı veren nesneye ait bir *özelliymiş gibi* hissetmesi ikinci uğrakta kavramlar olmadan evrensel olabilmeyi açıklar. Allison bunu ilgisiz/çıkarsız olmakla evrensel olmak arasında kurulan köprü olarak değerlendirir ve duygular üzerinden kurulamayacak olan evrenselliğin böylece -sorunsuz olmamakla birlikte- ikinci uğrakta kurulduğuna işaret eder (Allison, 2001, s. 99-100). Gerçekten de evrensellik burada önemli bir unsurdur çünkü özgür oyunda anlama yetisinin varlığı öznel ile nesnel arasında, tikel ve evrensel arasında gerçekleşen salınımın bir tarafını oluşturan cihettir. Bu nedenle öznel de olsa evrensellik, “yargıda bulunmanın öznel koşullarının evrenselliği” olarak sağlanır (CPJ, 5:218). Bu

nedenle anlama yetisinin kavramları devrede bulunmadan varlığı, bir koşul olarak, formel bir biçimde ele alınır.

Ne var ki anlama yetisinin işlevinin yeteri kadar açık bir şekilde ifade edilemiyor olması özgür/uyumlu oyun kavramının yorumlanmasında önemli farklar açığa çıkarır. Bu yorum farkları öyledir ki zaman zaman aynı düşünürün farklı tarihlerde farklı yaklaşımlar benimsediğine de tanık olunur. Bu durum Kant'ın eserlerinin önemli bir bölümünün İngilizce çevirisine katkıda bulunmuş olan ve günümüzün önemli Kant yorumcuları arasında yer alan Paul Guyer'ın 1979 yılında yayımlanan *Kant and the Claims of Taste* ve 2005 yılında yayımlanan *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics* eserlerindeki yorum farklarında örneklenir. İlerleyen paragraflarda daha ayrıntılı inceleneceği gibi ilkinde Guyer bu uyumun, dolayısıyla estetik deneyimin kategorilere, dolayısıyla anlama yetisine başvurulmadan gerçekleştiğini ileri sürerken (Guyer, 1979, s. 85-87) yaklaşımını güncellediği ikinci çalışmada güzele ilişkin estetik tepkinin sıradan bilme süreçlerinden tamamıyla ayrı olmadığını, bir şekilde buna eklenen bir süreç olduğunu öne sürecektir (Guyer 2005, 98-99, 101). Benzer bir şekilde hayalgücünün Kant felsefesindeki önemine ilişkin çalışmalar gerçekleştiren Rudolf Makkreel de daha erken tarihli bir çalışmasında^x Kant'ta estetik deneyimde hayalgücünün kuvvetli olmayan böylelikle bir kavram ile bağlanamayan sentezi ile beğeni yargılarının gerçekleştiğini öne sürerken *Imagination and Interpretation in Kant* adlı kitabında yorumunu güncelleme ihtiyacı hisseder. Bu kitapta kritikler öncesi dönemden başlayarak Kant'ın çalışmalarında hayalgücünün izini süren Makkreel özgür oyunda hayalgücünün özgür olduğunu ama sınırsız bir özgürlüğe sahip olmadığını söyler (s. 46). Makkreel'in buradaki yorumu hayalgücünün anlama yetisinin kategorik çerçevesini ihlal edemeyeceği ama bu çerçevenin açık bıraktığı bir alanda işlediği yönündedir (s. 47). Makkreel tüm kategorilerin estetik yargılarda işler halde, ancak farklı bir mahiyetleri olduğunu ve hayalgücünün burada senteze yönelik bir işlev değil saf mental içerik sağlama konusunda kategorileri belirleyen bir işleve sahip olduğunu ileri sürer (s. 53). Ne var ki estetik deneyimi kategorilerle bir arada düşünmek nesneyi ele alarak düşündürmektir. Oysa Kant'ın estetik yargıda işaret ettiği şey nesneye ilişkin bir belirlenim değil öznenin yaşadığı bir duygu olan hazzetme ya da hazzetmemedir. Bu nedenle her ne kadar Makkreel hayalgücünün Kant felsefesinde önemini ve Kant'ın bu yetiye kazandırdığı saygınlığı teslim etse de estetik yargıya ilişkin tespitlerinin aynı isabeti taşıdığından söz etmek zordur.

Kısmen daha isabetli bir yorumda bulunan David Bell, "The Art of Judgement" makalesinde estetik yargıların öznelliğine vurgu yaparak estetik deneyimin bilişsel olmayan,

kendiliğinden bir deneyim olduğunu dile getirir. Bu nedenle *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin temel derdinin estetik *per se* değil yargılardaki öznellik olduğunu, bu öznelğin en iyi örneklendiği yer olarak Kant'ın estetiğe başvurduğunu belirtir. Dolayısıyla Kant'ın estetik yargıda kullandığı "estetik" (*ästhetisch*) kelimesi duyusal olana gönderme yapma amacı taşır. Bell, burada duyusallığın görü ve duygu olmak üzere iki farklı modu olduğunu altını çizer ve bu modların öznelğini vurgular. Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde güzel ve yüce duygularına yönelmesinin nedeni tam da duyusallığın bu alanını örneklemeleri hasebiyle duyusallığa bir açıklama getirmektir (Bell, 1987, s. 231-232). Bell'in yaklaşımından çıkan sonuç duyusallığın anlama yetisi dışında da bir belirlenime sahip olmasıdır. Bu yaklaşım büyük ölçüde bu çalışmanın savları ile paralel olsa da Bell de öznellik konusunda hayalgücünün önemine yeteri kadar değinmez. Nitekim *Saf Aklın Eleştirisi*'nin B edisyonunu temel alan Bell bu düşüncelerini yalnızca Şematizm bölümüne dayandırmakla yetinir.

Kant felsefesinde hayalgücünün merkezi öneminin farkında olan yorumların sınırlı olduğu söylenebilir. Estetik deneyimde özgür oyunun merkezi konumuna istinaden hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki ilişkiye yönelen önemli isimlerden Hannah Ginsborg "Lawfulness without a Law: Kant and the Free Play of Imagination and Understanding" başlıklı oldukça kapsamlı çalışmasında bu uyumun bir kapasite olarak kavramsallık taşıdığını dile getirir ve bunu da hayalgücünün kavramsallaştırabilme kudretine bağlar (Ginsborg, 1997). Ginsborg'un metni estetik deneyimin kavramsal okuması ile kavramsal olmayan okuması arasında bir orta yol bulmaya yönelik görünmektedir; ancak yorumu kavramsal bir okuma yapmaya daha yakındır. Bu nedenle Ginsborg'un yorumunda hayalgücünü kavramsallaştırabilme potansiyeliyle öne çıkar.

Burada ele alınabilecek daha yakın tarihli bir çalışma olan *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics* adlı kitabında Kenneth F. Rogerson hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki özgür, uyumlu oyun tanımının paradoksal olduğunu teslim eder ve sorunun çözümünün estetik idelerde yattığı, dolayısıyla sıradan biliş süreçlerinin dışında olduğunu söyleyecektir. Nitekim ideler, sıradan empirik kavramlarımızın ötesinde bir çeşitlilik sunarlar (Rogerson, 2008).

Ele alınan yorumlarda da görülebileceği gibi özgür oyun hem birinci hem üçüncü *Kritik* için oldukça merkezi bir tartışma alanını kaplar. Üstelik yorumlar burada yer verilenlerle de sınırlı değildir. Ancak neredeyse tüm yorumların ortaklaştıkları temel nokta hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki özgür/uyumlu oyunun paradoksal bir yapıya sahip olduğu ve tanımlanmasının güç olduğudur. Elbette, Kant'ın yeteri kadar açık davranmayarak ortaya

çıkmasına neden olduğu bu paradoks, her biri kendi iddiasını Kant metinlerine dayanarak desteklemeye çalışan yorum farklarının da işaret ettiği gibi, Kant'ın metinlerinden hareketle kesin bir sonuca varamasa da incelenmesi beyhude bir çaba da değildir. Bu nedenle bu çalışma kapsamında özgür oyun ele alınmış ve bu kavram üzerine düşünerek estetik deneyimde hayalgücünün önemine işaret edilmeye çalışılmıştır. Takip eden başlıkta meseleye daha fazla ışık tutabilmek adına özgür oyunda hayalgücü, anlama yetisi ve yukarıda söz edilen yorumların da bir kısmının işaret ettiği kavramsallıkla olan ilişki ele alınacaktır.

Hayalgücü ve Anlama Yetisi Yeniden

Daha önce dile getirildiği gibi *Saf Aklın Eleştirisi'* nin birinci basımında Kant hayalgücünü bağımsız bir yeti olarak konumlandırırken ikinci basımda yalnızca anlama yetisi ile ilişkisine odaklandığı için hayalgücü anlama yetisinin bir alt yetisi gibi ele alınır. Dolayısıyla tartışmalarda hayalgücünün bağımsız bir yeti mi yoksa anlama yetisi altında işleyen bir alt yeti mi olduğu sorusu oldukça önem kazanır. Bu nedenle ikinci basımı temel alan okumaların büyük kısmı estetik deneyimin kavramsallığına ya da kavramsal olma potansiyeline yönelik yorumlarda bulunmayı tercih eder. Ancak bu çalışmanın önceki başlıklarında gösterilmeye çalışıldığı gibi hayalgücü üçüncü *Kritik'* te bağımsız bir yeti olarak karşımıza çıkar ve bağımsızlığı sayesinde estetik deneyimi mümkün kılar.

Bu iddianın sonucu ise transendental felsefe için hayalgücünün hem anlama yetisinin kuralları altına girerek bilginin imkanını oluşturduğu, hem anlama yetisinin kurallarından arı olarak beğeni yargılarını mümkün kıldığıdır. Dolayısıyla anlama yetisinin bir alt yetisi olmaktan ziyade onunla farklı ilişkiler içine girebilen ayrı bir yetidir. Rolf-Peter Horstmann'ın, *Kant's Power of Imagination* adlı kitabında vardığı sonuç Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi'* nin birinci basımında anlama yetisi için "hakiki bir yer bulmakta önemli sorunlar" yaşarken –"çünkü [Kant] orada duyuşal verilerin ve hayalgücü ile ilişkilendirdiği işleyişlerinin koşulları altında nesne tesisinin nasıl üstesinden gelineceğiyle ilgilenir"– ikinci basımında "bilişsel nesne yapılanmasının kavramsal koşulları"na odaklandığı için hayalgücüne yeteri kadar yer vermediği" yönündedir (Horstmann, 2018, s.26). Bu makale açısından da hayalgücü, sentez üzerine bina edilmiş olan transendental felsefe için fazlasıyla merkezidir. Birinci *Kritik* üretici ve yeniden üretici hayalgücü ve bu yetinin sentez işlevleri ele alınmadan sağlam bir zemine oturmakta güçlük çeker. Bu nedenle hayalgücü, Kant'ın yargı yetisini ele aldığı üçüncü *Kritik'* te yeniden ve sıklıkla karşımıza

çıkar. A edisyon temelinde rahatlıkla ifade edilebilir ki hayalgücü anlama yetisinin kavramları ile ilişkisi içerisinde bilişi, duyusallıkla ilişkisi içinde estetik deneyimi mümkün kılar.

Kant aslında *Saf Aklın Eleştirisi*'nin A basımında üçlü sentezi açıkladığı bölümde (A98) ayrımsamanın sentezi ile özgür oyunun kavranmasını kolaylaştırabilecek bir zemin sunmuştur. Ayrımsama ayrışmamış çeşitliliğin bir birliğinin sağlanması, duyusallıktaki pasif alıcılığın aktif bir edimle birleştirilmesi ancak kavramlarla ifade edilememesi anlamına geliyordu (Paton, 1936, s.359). Benzer ifadeleri Kant *Antropoloji*'de (§7) duyusallığın, özel olarak da içsel görünümün formu olan zamanla ilişkisinden bahsederek ayrımsama düzlemindeki faaliyetin bir kavramsallık taşımadığını ifade ederken de dile getirir. Dolayısıyla, hayalgücünün algının bir parçası olduğunu vurgulayan A120'nin dipnotu da düşünüldüğünde (ki A120 de hayalgücünün ayrışmamış çeşitliliği ayrımsamasına ilişkindir) hayalgücünün kavramlar olmadan bir sentez gerçekleştirebilmesi ileri sürülebilir hale gelir. Bu ise anlama yetisinin kavramları olmadan bir birlik faaliyetine işaret etmektedir. Tek başına ayrımsama bir bilgi üretme de algıya işaret eder. Burada algının duyusallık ve ayrımsama, algıyı içerecek şekilde bilişin ise kavramsal tanıma ve anlama olarak ayrılması gerekir. Bu nedenle Kant "ayrışmamış çeşitlilik" (*Mannigfaltigkeit*) terimini kullanır ve bu çeşitliliğin sentezlenmesinden bahseder. Kant birinci *Kritik*'te "Ama düşüncemizin kendiliğindenliği, bu çeşitliliğin bir bilgisinin oluşturulabilmesi için ona ilkin belli bir yolda girilmesini, soğurulmasını ve bağlanmasını gerektirir. Bu eylemi sentez olarak adlandırıyorum" derken bilişsellikten önce bir senteze ihtiyaç olduğuna işaret etmişti (CPR, A77/B102). Unutulmamalıdır ki duyusallık tezahürlerle ilgili yargılarda bulunmamıza ya da nesnel bilgilere erişmemize olanak sağlamasa da bize tezahürleri uzay ve zaman formları içinde verir.

Yukarıda sıralanan nedenlerle ayrımsamaya *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde de rastlamak şartıcı değildir. Kant *Kritik*'in ikinci "Giriş" yazısında doğanın amaçsallığına değinirken, amaçsallığın öznel ve nesnel iki farklı zeminde cereyan edebildiğini, öznel zeminin bilmenin herhangi bir kavramından önce, ayrımsamada gerçekleştiği ve kavramlarla belirlenmemiş dolayimsız bir haz durumu ortaya çıkardığını söyler. Kavramlar devrede iken ise nesnel kavrama ve yargılama (*Beurteilung*) söz konusu olacaktır.

Deneyimde verili bir nesnede (*Gegenstand*) amaçsallık ya yalnızca öznel bir zeminde, onun formunun ayrımsanmasında^{xi} (*apprehensio*) bir uygunluk olarak, herhangi bir kavramdan önce, bilişin yetileriyle görüyü kavramlarla birleştirmek adına genel bir biliş için ya da nesnel bir zeminde formunun bir uygunluğu olarak şeyin kendisinin imkanıyla bu formu önceleyen ve onun zeminini içeren kavram doğrultusunda temsil

edilebilir. İlk tür amaçsallığın temsilinin nesne (*Gegenstand*) formu üzerine salt refleksiyonla dolayimsız bir hazza dayandığını gördük; böylece ikinci tür amaçsallığın temsili, nesnenin (*Gegenstand*) formunu ayımsamasında öznenin bilişsel yetilerine değil, verili bir kavram altında nesnenin (*Object*) belirli bir bilişine, herhangi bir şekilde şeylerdeki hazzın duygusuyla ilgili değil ama anlama yetisiyle onları yargılamakla ilgilidir (*CPJ*, 5:192-193).

Buradan da hareketle ayımsama düzeyinde bir kavramsallığın olmadığı ileri sürülebilir. Hatta Kant, yukarıda parantez içlerinde Almanca karşılıkları verilerek belirtilmeye çalışıldığı gibi "nesne"ye ilişkin kelime tercihlerini de bu nedenle "*Gegenstand*" ve "*Object*" olmak üzere ilkinde duyusalığa ikincisinde anlama yetisine gönderen ayrımıyla yapar. Bilindiği üzere bu ayırım birinci *Kritik*'in ayrımıdır.

Yukarıda sıralananlara ek olarak Kant felsefesi açısından anlama yetisinin kavramlarının ne anlama geldiğine de tekrar bakmakta da fayda vardır. Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde yaptığı kavram tanımı kendisi aracılığıyla nesnenin (*Object*) düşünüldüğü koşulları gösterir (A93/B125). Dolayısıyla kavram nesnenin bilişine ilişkindir. Üstelik Kant felsefesinde tek bir kavram türünden de bahsedilemez. Bir sınıflandırma yapılacak olunursa empirik kavramlar, matematik kavramlar ve saf kavramlar/kategoriler olmak üzere üç farklı kavram türü tespit edilir (Bkz. Krämer, 2018). Her ne kadar John McDowell gibi empirik kavramları da dahil ederek kavramsalcı okumalar yapanlar olsa da (Bkz. McDowell, 1996) genellikle estetik alana ilişkin tartışma "köpek", "kırmızı" gibi empirik kavramlar ya da "üçgen", "kare" gibi matematik kavramlardan ziyade kategorilerde düşünülür. Nitekim estetik duygu bir şeyin ne'liği, rengi ya da şekliyle ilgili değildir ve halihazırda Kant matematik/geometrik kavramları –güzel, simetri, örüntü, daire ya da üçgenden kaynaklanan bir duygu da değildir– estetik deneyimin temeline almayı, kendinden önce yapılan hatalardan biri olarak görür (*CPJ*, 5:241). Kategoriler için ise Kant saf olmaları ve hiçbir biçimde empirik olmamaları; görü ya da duyusalığa değil anlama yetisi ve düşünmeye ait olmaları ve tüm anlama yetisi alanını kapsadıkları tespitlerinde bulunmuştu (*CPR*, A64/ B89). Dolayısıyla, estetik duygu bir düşünme olmadığı için, anlama yetisinin kavramları nesnenin belirlenimine ve bilişine ilişkin olduğu için aslında diğer kavramlara ilişkin zorluk kategorileri de içine alır.

Ne var ki estetik deneyimi kavramsal çerçevede okuma girişimi yorumların azımsanmayacak bir kısmını oluşturmaktadır. Genel olarak bakıldığında kavramsallıkla ilişki içinde üç yorum kampı tanımlanabilir. Bu kamplardan ilki, Guyer'ın da erken döneminde savunduğu "ön-bilişsel" (*precognitive*) kamptır ve yetiler arasındaki oyunun bilişsel bir

belirlenim kazanmadan gerçekleştiğini ileri sürer. İkincisi “çoklu-bilişsel” (*multicognitive*) yaklaşımdır ve hermeneutik geleneğin yakın durduğu ve özgür oyunda tek tek belirli kavramların çokluğu yerine çoklu kavramlardan söz edilmesi gerektiğini öne sürer (Bkz. Guyer, 2005, s. 80-81). Üçüncü kamp ise Guyer’ın “Harmony of the Faculties Revisited” başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu “meta-bilişsel” yaklaşımıdır. Bu yaklaşım estetik deneyimi nesne ile ilgili sıradan (*ordinary*) bilme süreçlerinin gerçekleştiği fakat aynı zamanda bu deneyimi güzel olarak yargılamamızı sağlayacak, hayalgücü ve anlama yetisi arasında bilişin ötesine geçen bir tür ya da derecede uyumun vuku bulduğu şeklinde yorumlar. Meta-bilişsel yaklaşımı da ön-bilişsel ve çoklu-bilişsel yaklaşımlarda olduğu gibi Kant’ın metinleriyle desteklemek mümkün ama hangi yaklaşımın geçerli olduğu konusunda mutabakata varmak güçtür. Guyer’ın temel dayanağı güzel olarak ifade edilenin daima bir nesne olmasıdır. Bu nedenle güzele ilişkin estetik tepki sıradan bilme süreçlerinden tamamıyla ayrı düşünülemez ancak, ek bir sürecin daha ele alınması gerekir (Guyer, 2005, s.99). Ne var ki güzel bulunanın daima bir nesne olması ve güzel duygusunun iletilebilirliği üzerinden Kant’ın yaptığı “açıkça hoş olan” (*angenehm*) ayrımını bu noktada ele almak ve meta-bilişsel açıklamanın aslında güzelden ziyade açıkça hoş olana yönelik olduğunu söylemek gerekir. Bu noktada Allison’un, Guyer’ın bu ayrımı gözden kaçırdığı eleştirisi haklı bir eleştiridir (Bkz. Allison, 2001, s. 103). Güzele dair iletilebilirlik üzerinde mutabık olmaya ilişkin sosyal bir duruma işaret eden açıkça hoş olanı gerektirir. Ancak açıkça hoş olan güzelin dışladığı ilgi ve çıkarla işleyebilendir. Dolayısıyla bizatihi güzel duygusu ile bu duyguyu ifade edebilmek için duyguyu açığa çıkararak nesneye yönelik bir yargıda bulunmak “ne güzel bir çiçek” cümlesinde olduğu gibi güzelin kendisini ifade etmek anlamına gelmemektedir. Heidemann da estetik yargıların açıkça hoş olanda temellendirilemeyeceğine katılır. Hatta böylesi bir temellendirme yapmanın estetik kuram açısından anlamsız olduğunu ileri sürer (Heidemann, 2016, s. 135). Tüm bu tartışmaların temelindeyse daha önce de dile getirildiği gibi kategorilerin ve kavramların olmadığı bir deneyimin mümkün olup olmadığı sorusunun yattığı açıktır.

Yukarıda sözü edilen ve estetik deneyimi bilişsellikle değerlendirme eğiliminde olan yaklaşımların ortaklaştığı nokta ise nesne merkezli bir yorum çabası içinde olmalarıdır. Kant üçüncü *Kritik*’te estetik deneyimde herhangi bir kavramdan bahsedilemeyeceğinin altını ısrarla çizirken buradan çoklu kavramları ya da bilişsel süreçlere ek olarak estetik süreçleri kastettiğine dair çıkarım Kant’ı kavramsalcı yorumlama girişiminin bir parçasıdır ve bu yaklaşım (nüanslar elbette mümkün olmakla birlikte) genel olarak estetik deneyimin öznelliğini göz ardı etme eğilimindedir. Oysa güzelin deneyiminde öne çıkan şey öznel yargılar ve bu yargıların ancak

öznenin kendisine dönen reflektif yargı gücü ile anlaşılabilir olmasıdır. Dolayısıyla estetik deneyimin söyledikleri nesneye değil özneye ilişkindir. Bu nedenle de estetik deneyim biliş değil bir hazzetme ya da hazzetmeme ve yaşamsallık duygusu ile sonuçlanır (CPJ, 5:204). Heidemann'ın da belirttiği gibi Kant bu ayrımı tam da bilişsel bir yargının nesnel olmasıyla beğeni yargısının öznel olması için koymuştur:

Bir yargı, anlama yetisi verili empirik temsilleri nesne ile ilişkilendirirse bilişsel ya da "mantıksal" yargıdır. Ama öznenin hayalgücü vasıtasıyla verili "rasyonel" temsilleri kendi iç bilişsel durumu, yani, "duygusu" ile ilişkilendirmesi durumunda bu yargılar "estetik" olur (KU, 5:204) ve dolayısıyla mantıksal bilişsel yargı yerine estetik beğeni oluşur. Bu, her ne kadar anlama yetisi kendisini-etkilemek (*self-affection*) suretiyle onları bilince getirebilse de anlama yetisinin iç duyunun nesnelere olarak duygulara ulaşma kabiliyeti olmadığını ima eder görünür (bkz. B150-6). Aksine, hayalgücü, temsilleri "özne ve onun hazzetme ya da hazzetmeme duygusu" ile ilişkilendirebildiği için (KU, 5:203) –ki bu da yalnızca bir beğeni yargısında vuku bulur– (estetik) duygulara ulaşabilir (Heidemann, 2016, s. 129).

Heidemann'ın da öne çıkardığı, estetik deneyimin bir duygu olması gerçekten de oldukça önemlidir. Duygular belirleyici yargılar gibi doğru ya da yanlış olmaktan ziyade hissedilir ya da hissedilmez. Bu anlamda nesnel bir içerikten ve kavramsallıktan ziyade mental bir içeriğe ve kavramsal-olmayana gönderme yapar. Estetik duygunun, altına konulacağı bir anlama yetisi kavramından bahsedemeyiz (A.g.e. 130-131). Bu nedenle hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki oyun Kant tarafından çeşitli vesilelerle yetilerin bir belirlenim ortaya çıkarmasından ziyade karşılıklı canlanması (*Belebung*) olarak betimlenir (CPJ, 5:219, 5:222, 5:239, 5:317) ve hazzetme ya da hazzetmeme duygusunu açığa çıkarır. Kant'ın da belirttiği gibi "Kavramlardan hazzetme hazzetmeme duygusuna geçiş yoktur" (CPJ, 5:211-212).

Bu çalışmada açıklanmaya çalışıldığı gibi yukarıda sıralanan nedenlerle estetik deneyimde öne çıkan yeti hayalgücüdür. Hayalgücü anlama yetisine hizmet eden bir yeti olmaktan ziyade ondan bağımsız, duyusallıkla ilişkisi içerisinde estetik deneyimleri mümkün kılan, anlama yetisi ile ilişkisi içerisinde bilişi mümkün kılan bir yeti olarak konumlanır. Estetik deneyimde yetilerin işlevleri daha karanlıktır. Kant'a göre "hayalgücü yetisi karanlıkta dolaşmaktan hoşlanır" (*Antropoloji*, 7:136). Bu nedenle estetikte bir belirsizlikle/belirlenimsizlikle karşı karşıya kalınıyor olsa da hazzetme ya da hazzetmemeye sonuçlanan bu belirsizliktir. Hayalgücünün öne çıkması ve bu öne çıkma nedeniyle belirsiz

yapısını taşıması, ürünlerinin kavramlarla tanımlanamıyor olması sayesinde zengin ve öznel bir estetik deneyimden söz edilebilir olduğu açıktır. Yine bu sayede güzel sanatların üretimi ve alımlanmasına açıklık getirilebilir. Bu aynı zamanda hayalgücünün özgürlüğü ve öngörülemezliğiyle ilgilidir. Her ne kadar, çalışmanın kapsamını fazlasıyla genişletebileceği kaygısıyla bu yazı çerçevesinde ele alınmamış olsa da Kant yüce duygusuyla da hayalgücünün bu konumunu destekler. Sınırsızlık, biçimsizlik olarak temsil edilen yücede hayalgücü akılla bir rezonansa girer ve burada hayalgücünün olumsuz bir hazzetme olarak tanımlanabilecek “ciddi bir faaliyeti” söz konusu olur (CPJ, 5:245). Hayalgücü kendi içinde genişler (CPJ, 5:249), sonsuzluğa kaçmaya çalışır (CPJ, 5:250) ve onu sınırlayan bir şey olmadığında temsilleri sonsuza uzatır (CPJ, 5:254). Hayalgücü böylece, anlama yetisi ile özgür oyunda güzelin, akıl ile ilişkisi içinde de yücenin zeminini oluşturur (CPJ, 5:256, 5:258).

Sonuç

Bu çalışmada işaret edilmeye çalışıldığı gibi “özgür oyun”, Kant felsefesi açısından oldukça önemli bir tanımdır ve özellikle yetilerin konum ve işlevlerine ilişkin merkezi bir konumdadır. Gerek birinci *Kritik* gerek üçüncü *Kritik*'e yönelik tartışmalarda pek çok konuya ışık tutar nitelikte olan özgür oyun bu çalışma kapsamında özellikle hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki ilişkiye ve hayalgücünün transendental felsefe için önemine işaret etmek üzere incelenmiştir. Bu incelemede öne sürülen iddialar hayalgücünün anlama yetisinden bağımsız, özgürlüğü ile öne çıkan bir yeti olduğu; biliş söz konusu olduğunda anlama yetisinin kavramlarıyla, estetik deneyimde ise kavramsız bir ilişkiyle öne çıktığı, estetik deneyimin de bu nedenle kavramsal bir mahiyetinin olmadığı yönündedir. Burada gösterilmeye çalışıldığı gibi estetiğin öznel bir deneyim alanı olması, bilişsellik alanı ve estetik alanın birbirinden ayrı koşul ve kurallara sahip olması anlamına gelir. Bu nedenle birinci *Kritik*'in iddiaları üçüncü *Kritik* için bire bir geçerli değildir ve Kant bu nedenle yeni bir *Kritik* yazarak estetik deneyimi ele alır. Estetik deneyimde Kant'ın kavramsallığı dışarıda bırakması aynı zamanda tüm insan faaliyetinin bilmeye indirgenememesini de mümkün kılar. Bu nedenle yetiler arasındaki bu oyunda üçüncü *Kritik*'te bir bilmeden değil öznel duygular olan hazzetme ve hazzetmemeden bahsedilir.

ORCID ID

SELDA SALMAN



<https://orcid.org/0000-0002-6415-387X>

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

- Allison, H. (2001). *Kant's Theory of Taste*. Cambridge: University Press.
- Arendt, H. (2019). *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*. (D. Sezer ve İ. Ilgar Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bell, D. (1987). "The Art of Judgement". *Mind*. 96(382): 221-244
- Deleuze, G. (1995). *Kant'ın Eleştirel Felsefesi: Yetiler Öğretisi*. (T. Altuğ, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2020) *Felsefe Nedir?* Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY
- Ginsborg, H. (1997). Lawfulness without a Law: Kant on Free Play of Imagination and Understanding. *Philosophical Topics*, 25(1): 37-81.
- Guyer, P. (1979). *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Guyer, P. (2005). *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: University Press.
- Henrich, D. (1992). *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World*, Stanford: University Press.
- Heidemann, D.H. (2016). "Kant's Aesthetic Nonconceptualism". *Kantian Nonconceptualism*. Dennis Schulting (ed). London: Palgrave Macmillan.
- Horstmann, R.P. (2018). *Kant's Power of Imagination*. Cambridge: University Press.
- Kant, I. (2007). *Critique of the Power of Judgment*. (P. Guyer ve E. Matthews, Çev.). Cambridge: University Press.
- Kant, I. (2009). *Critique of Pure Reason*. (P. Guyer ve A. Wood, Çev.). Cambridge: University Press.
- Kant, I. (2014). *Anthropology, History, and Education*. Cambridge: University Press.
- Kant, I. (1995). *Prolegomena*. Çev. İoanna Kuçuradi - Yusuf Örnek. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Krämer S. (2018). Schematism, Imagination, and Pure Intuition. *Image, Imagination, and Cognition*, Eds. Christoph Lüthy, Claudia Swan, Paul Bakker, Claus Zittel, Leiden: Brill Publishing.
- Makkreel, R. (1994). *Imagination and Interpretation in Kant*. Chicago: University Press.
- McDowell, (1996). *Mind and World*. London: Harvard University Press.
- Paton, H.J. (1936). *Kant's Metaphysics of Experience*, Cilt I, Londra: George Allen & Unwin Ltd.
- Rogerson, K.F. (2008) *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics*. New York: State University of New York Press.

Sonnotlar

ⁱ Burada bir parantez açarak Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nin B basımında hayalgücüne yönelik bölümlerin başta Dedüksiyon olmak üzere büyük bir kısmında değişiklik yaptığı ve bu değişikliklerin de Kant çalışanlar arasında uzlaşmaz kamplar oluşturduğunu dile getirmekte fayda var. Bu çalışma *Eleştirisi*'nin A basımını benimsemekte ve esere ilişkin cümleler A basımı göz önünde bulundurularak kurulmaktadır. Bu paragrafta adı anılan filozofların değerlendirmelerinin de bu yönde olduğu belirtilmelidir.

ⁱⁱ *Kritik der reinen Vernunft* için İngilizce Cambridge edisyonu kullanılmıştır. Bu nedenle yapılan alıntılarda *CPR* olarak kısaltılacak ve *Akademie* edisyonu referans sistemi ile referans verilecektir.

ⁱⁱⁱ Bu çalışmada *Yargı Gücünün Eleştirisi* için İngilizce Cambridge edisyonu kullanılmış, bu nedenle *CPJ* olarak kısaltılmıştır. Referanslarda *Akademie* edisyonu sistemi kullanılmıştır.

^{iv} “*Unlust*” Türkçe çevirilerin bir kısmında “hazsızlık” olarak karşılanmış; ancak hazsızlık, haz duygusu yoksunluğuna işaret ettiği için isabetli bir kullanım gibi görünmemektedir. O nedenle *Unlust* bu çalışmada “hazzetmeme” olarak kullanılacaktır.

^v Bu nedenle Kant *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin aslında “Not” olan ama §53 ve §55 arasında olduğu için §54 olarak anılan bölümünde duyguların insanın sağlığına etkisinden bahseder.

^{vi} Ortak duyu ve iletilebilirlikle Kant kültür alanını ve dolayısıyla öznelerarasılığı da kurar.

^{vii} İkinci uğrağın başlığı “*Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird*” (5:211) ve dördüncü uğrak “*Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.*” (5:240)

^{viii} Kant “deha” için benzer bir tespitte bulunur ve dehanın üretimlerinin belirli bir kavramla bağlantılı olmadığını, doğada, bilimde ya da mekanik taklitte olduğu gibi kurallarla üretilemeyeceğini, dehanın yalnızca öznenin doğasının hayalgücünün anlama yetisiyle özgür ilişkisi vasıtasıyla buna kabil olduğunu söyler (CPJ, 5:318).

^{ix} Alıntının çevirisi Prof. Dr. H. Bülent Gözkân'a aittir.

^x Bu referansı Makkreel *Imagination and Interpretation in Kant* kitabında bizzat kendisi verir. İşaret ettiği çalışması ise 1975 tarihli *Dilthey: Philosopher of the Human Studies* kitabıdır.

^{xi} Kant aynı eylemden bahsederken birinci *Kritik*'te Almanca “*Apprehension*” kelimesini üçüncü *Kritik*'ten alıntılanan bu bölümde ise “*Auffassung*” kelimesini kullanmış ve parantez içinde Latince “*apprehensio*” karşılığına yer vermiştir. Cambridge'in İngilizce çevirilerinde her iki kullanım da “*apprehension*” kelimesiyle karşılanmıştır.

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 dışı, 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 yapıtıymişçasına; 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 ayırsa 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.

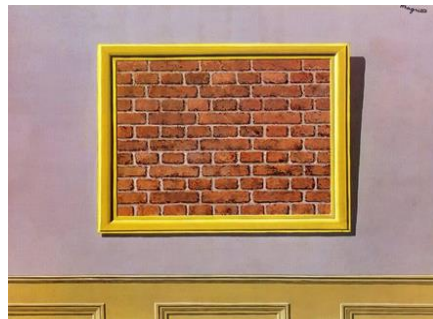
Derrida, metnindeki bir dipnotta sanat tarihçisi Schapiro'nun çerçeve ile ilgili bir makalesini anar ve kendi denemesini söz konusu makaleyi okumadan önce kaleme aldığını ifade ederek okuyucusuna metni okumayı bir nevi ödev olarak verir (Derrida, 1987, s. 78). Schapiro (1973), sözü edilen makalesinde 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 geçmişe 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 gerçekleştiğine 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

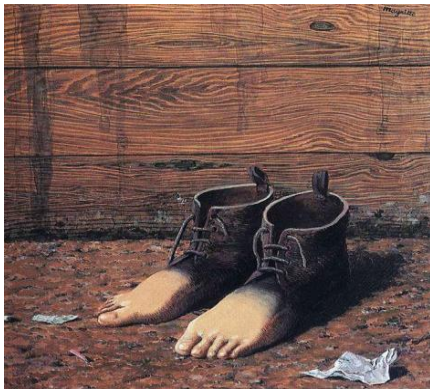
isabetsizlikler tespit eder ki, Derrida bu şemadaki en karakteristik iki isabetsizliğe odaklanır: Sözce-kaynağının baskı altında, kendi iradesi dışında olduğu durumlar ile aktarımsal (*citational*) performatifler. İlk isabetsizlik açık görünmekle birlikte, ikincisini açmak gerekir. Austin'in aktarımsal 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, tekilliği, 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 "andırış" 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 keşişim 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 uyarmaktadır:

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 konumlandıran 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 şimdije, 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 aldanın 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).

Rönesans ve Perspektif: Modern Görme Biçiminin Temelleri

OĞUZCAN SEVER¹



MA Candidate, Dokuz Eylül University, Department of Philosophy (Orcid ID: 0000-0003-4245-7669)

Özet

Rönesans dönemi felsefi, sanatsal ve bilimsel açıdan tarihte önemli bir kavşak noktası teşkil etse de bu dönemi homojen olarak nitelendirebilmek oldukça güçtür. Aydınlanmacı paradigma tarafından Hümanizm üzerinden insanın yeniden keşfi vurgusu ile Aydınlanma serüveninin başlangıç noktasına tarihlendirilen bu dönemin düşüncesi Yeni Platonculuk, Kabalacılık ve çeşitli mistik akımlardan beslenerek eklektik bir yapı sergilemektedir. Söz konusu dönemin ruhunun ezoterik, heretik ve mistik eğilimlerinden dolayı modernliğin başlangıcı olarak nitelendirmek zor olsa da mimari ve resim alanında yaşanan kimi gelişmeler modernlik ile kronikleşecek bazı pratikleri doğurmuştur. Önce mimari ardından resim alanında doğrusal perspektifin icadı, öznelerin çevresi ile kurdukları ilişkileri kökten ve kalıcı olarak değiştirmiştir. Sanat deneyiminin günlük yaşamın pratiklerine etkisi yirminci yüz yıl ile birlikte daha belirgin olmuştur. Günümüzün etik, politik ve ekolojik krizlerinin müsebbibi olan insan-merkezli yaklaşımın temelini bu dönemin doğrusal perspektifi sayesinde kazanılan görme biçimi ile ilişkilendirmek ve tartışmak bu makalenin amacı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Rönesans, perspektif, antroposantrizm, görme biçimi, hümanizm

Renaissance and Perspective: The Origin of the Modern Way of Seeing

Abstract

Although the Renaissance period constitutes an important junction point in history in terms of philosophical, artistic and scientific aspects, it is very difficult to describe this period as homogeneous. The thought of this period, which is dated to the starting point of the Enlightenment adventure with the emphasis on the rediscovery of man through Humanism by the Enlightenment paradigm, displays an eclectic structure, nourished by Neo-Platonism, Hermessism and various mystical currents. Although it is difficult to describe it as the beginning of modernity due to the esoteric, heretic and mystical tendencies of the spirit of the period in question, some developments in the field of architecture and painting have led to some practices that will become chronic with modernity. The invention of linear perspective, first in architecture and then in painting, has radically and permanently changed the relationships that subjects establish with their environment. The effect of the experience of art on the practices of daily life became more evident in the twentieth century. The aim of this article will be to associate and discuss the basis of the human-centered approach, which is the cause of today's ethical, political and ecological crises, with the way of seeing gained through the linear perspective of this period.

Keywords: Renaissance, perspective, anthropocentrism, way of seeing, humanism

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

OĞUZCAN SEVER

Dokuz Eylül University, MA Candidate, Department of
Philosophy

E-mail / E-posta

oguzcansever@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

January 31, 2021/ 31 Ocak, 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 18, 2021 / 18 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Sever, O. (2021). Rönesans ve Perspektif:

Modern Görme Biçiminin Temelleri. *ViraVerita E-Journal:
Interdisciplinary Encounters, Vol.13*, 89-109.

Rönesans ve Perspektif: Modern Görme Biçiminin Temelleri

“Bütün şeylere aynı yakınlıkta, bakış açısı olmayan, vücutsuz, konumsuz mutlak bir gözlemcinin, yani sonuçta saf zihnin boyunduruk altına alabileceği bir eşzamanlı şeyler ortamı değil demek ki uzam.”

Maurice Merleau-Ponty

Giriş

Tarihi dönemlere ayırmak ve bu dönemlerin nerede başlayıp nerede sonlandığını tespit etmek daima güç olmuştur. Zira herhangi bir dönem hakkında her disiplin kendi kriterlerini gözetir ve hatta aynı disiplin içinde bile tarihlendirme konusunda farklı yaklaşımlar ortaya çıkabilmektedir. Söz konusu dönem Rönesans olduğu vakit ise bu tarihlendirme daha da güç olmaktadır. Nitekim Rönesans kelimesi, tarihte bir dönemi işaret ettiği gibi aynı zamanda çeşitli düşünsel ve politik kaygılardan dolayı sık telaffuz edilen ve esnek anlamlarda kullanılan bir terim olagelmıştır. Buna örnek olarak farklı zaman ve coğrafyalarda ortaya çıkan dönemleri anlatmak için Rönesans kelimesinin kullanılması gösterilebilir. Örneğin İslam Rönesansı, Alman Rönesansı bu kullanımın örneklerindedir. İnsanlık tarihinde, düşünsel ve sanatsal olgunluğa erişilen her dönemi Rönesans terimi ile nitelemek alışılabilir bir durumdur. Bu durumun sebebi terimin, on dokuzuncu yüzyıl içerisinde kazandığı anlamdır. Terime altın çağ çağrışımını kazandıran Jacob Burckhardt ve Jules Michelet gibi tarihçiler olmuştur. Bu yoruma göre Rönesans bir ön aydınlanma olarak yorumlanmaktadır. Ortaçağ ile arasına net bir sınır çekilen dönem aynı zamanda düşünsel ve bilimsel gelişimin başlangıç noktasına konumlandırılmaktadır.

Rönesans teriminin aydınlanmacı paradigma tarafından yapılan homojen tanımı, yirminci yüzyıla girildiğinde bu dönem üzerine yapılan yeni çalışmalar neticesinde değişmeye başlamıştır. Nitekim dönemin filozofları bir yandan Platon, Plotinos ve Yeni Platonculuktan beslenirken diğer yandan Hermesçilik, Kabalacılık ve mistik eğilimlerin etkisi ile dönemin hâkim Hıristiyanlık doktrinini kökten dönüştürmüşlerdir. İnsanın yüceltilmesi, yapabileceklerine önem ve vurgu, aydınlanmacı paradigma ile değil heretik kaynaklar sayesinde mümkün olmuştur.

Eklektik bir yapı sergileyen Rönesans'ı bu yüzden bir dönemin sonu yahut başı olarak konumlandırmak yerine özgün yapısı içerisinde değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Rönesans'ın özgün ruhu içerisinde yaşanan kimi sanat pratikleri ise günümüze dek sürecek modern pratiklerin başlangıcı olmuştur. Rönesans düşüncesi modern düşünce ve bilimle pek bağdaşmasa da, göze dayalı rejim olan modernitenin temellerini sağlamış, sanatsal yeniliklerin getirdiği alışkanlıklar günümüz imgeler-imagolar toplumuna dek sürmüştür. Özellikle insan merkezli yaklaşımın ve belirli bir görme pratiğinin yerleşiklik kazanmasında Rönesans formasyonunun insana yaptığı yatırım etkili olmuştur. İnsana ve insanın potansiyeline yapılan vurgu Rönesans'ın tüm kültürel görünüşleri altında tespit edilebilmektedir. Bunun için öncelikle hümanist hareket içinde insanın yetilerine olan güveni ifade eden *virtus* kavramına değinmek gerekmektedir.

Virtu Kavramı: Talihi Karşısında Özerklik Kazanan İnsan

Hümanistler, skolastik öğretiyi spekülatif ve faydasız gördükleri için eleştirmişlerdir. Petrarch ile başlayan eleştirel tutum, antik kaynakların yüceltilmesi ve retrospektif anlayış ile söz konusu öğretilere mesafe alınmasına neden olmuştur. Skolastik öğreti anlaşılabilir ve işlevsiz olarak görülmüştür. Erasmus skolastik öğretiyi şu sözlerle eleştirmektedir;

...öyle ki labirentten bile hızla çıkarsınız da Realistlerin, Nominalistlerin, Thomasçuların, Ockhamcılarının, Scotusçularının dolambaçlı yollarından çıkamazsınız; üstelik daha adını saymadığım niceleri var, ben sadece başlıcalarını belirttim. Bunların hepsinde öyle büyük bir alimlik öyle büyük bir karışıklık söz konusudur ki, düşünüyorum da havariler bu bizim yeni türeyen ilahiyatçı takımımızla bu meseller üzerine tartışmak zorunda kalsalardı, kesinlikle başka bir Kutsal Ruh'tan destek almak zorunda kalacaklardı (Erasmus, 2018, s. 170).

Skolastik öğreti *vita activa* için uygun temeli sağlayamamasından ötürü, kent devletinin paydaşlarının sosyal ve politik talepleri karşısında yetersiz kalmıştır. Hümanistler ise, eğitim programlarını ve bu programın merkezini teşkil eden ahlak felsefesini şehre sağduyulu ve erdemli vatandaşları yetiştirerek hizmet etmesi gerektiği konusunda hemfikir olmuşlardır (Hankins, 2007, s. 45). Coluccio Salutati ve Leonardo Bruni gibi bir dönem Floransa Cumhuriyetinde şansölyelik yapmış kişiler hümanizm eğitimini, ideal devletin oluşumu için yurttaşlara faydalı olacak bir program olarak görmüşlerdir. Hümanist anlayış, Aristotelesçi *otium* (inziva) kavramını eleştirerek inziva ve tefekkür yaşamından ziyade toplumdan uzak olmayan

aktif yaşamı teşvik etmektedir (Skinner, Modern Siyasal Düşüncenin Temelleri: Birinci Cilt Rönesans , 2014, s. 126). Nitekim Hümanist olan kişiler İtalyan toplumunda birçok kamusal görev icra etmiş, okullarda ve üniversitelerde klasiklerin öğretilmesi, saray sekreterliği, diplomatlık, saray şairliği gibi konumlarda faaliyet göstermişlerdir (Hankins, 2007, s. 31).

Rönesans hümanistleri eğitim programlarını üniversitenin dışında konumlandırmışlardır. Üniversitenin bu dünya ve öte dünyayı örgütleyen fakülteleri olan teoloji, hukuk ve tıbbın karşısında, sivil akademi içinde tarih, ahlak felsefesi, retorik ve edebiyat üzerine kurulu bir müfredat ile faaliyet göstermişlerdir. Hümanistlerin bu eğitim modelini referans alışlarındaki kaygı, tekrar kurulması amaçlanan cumhuriyet modelinde, insanların politik paydaş olarak faaliyet göstermelerini hazırlamak olmuştur. Onlara göre söz konusu formasyondan geçmiş yurttaş, hiyerarşik bir feodal yapının pasif, edilgen parçası olmak yerine kamusal bilince sahip aktif bir politik paydaş olmak durumundadır. Bu yüzden insana dair yetilerin olumlanması gerekmektedir. İnsanın kendini yetiştirmesi ve tekâmül etmesinde basamak etik-politik çağrışımlara sahip *virtu* kavramı olmuştur.

Rönesans dönemi Hümanizm düşüncesi içerisinde kilit kavramlardan birini de *virtu* teşkil etmektedir. Bu kavram Antik Roma'da bir hükümdarın talihin darbelerine karşı dik durabilmesi ve kendi adına şan sahibi olup devletini güvende tutabilmesine işaret etmektedir (Skinner, 2017, s. 62). Petrarca ise, Cicero'nun *Tusculum Tartışmaları* adlı eserinde eğitime dair hedefinin *virtu* (erdem) sahibi olmak ve bu erdemın işlenmesini olduğunu keşfetmiştir (Skinner, 2014, s. 106). Cicero açısından *vir virtus* (erdemli insan) yetiştirmek için ahlak felsefesi merkezi bir rolde iken, bilgelik belagat ile birleştirilerek kamu işlerinde faydalı yurttaş yetiştirmek mümkün olmaktadır (Skinner, 2014, s. 106). Hümanistlerin eğitim programlarına aldıkları *virtu* ideali, Aziz Augustinus'un *Tanrı Şehri*'ndeki yaklaşımına ters düşmektedir. Augustinus *virtu* ideali yahut mükemmel insana ulaşma çabasının küstah ve yanlış bakış açısından kaynaklandığını söylemekte, insanın düşmüş doğası yüzünden bu ideale kendi iradesi ile ulaşamayacağını belirtmektedir (Skinner, 2014, s. 110). Petrarca ise *Kendi Cehaleti Üzerine* adlı eserinde *virtu* ideali içinde Hıristiyan erdemının bulunması gerektiğini söylerken, *Ünlü Adamlar Üzerine* adlı incelemesinde *virtu* sahibi olarak övdüğü tarihsel kişiliklerin hepsini Antik Çağ'dan almıştır (Skinner, 2014, s. 111). Nitekim *Virtu* ideali özellikle Rönesans dönemi düşüncesi içinde, tanrısal inayete başvurmadan, eğitim ve pratik sayesinde kişinin erdem kazanmasına odaklanmış, Augustinus'un insanın düşkün doğası olduğu tezini çürütmüş ve bireyin kendi kaderini şekillendirebilen, toplumsal dünyayı değiştirebilen nihayetinde yaratıcı bir toplumsal güç

olduğuna dair inancı kuvvetlendirmiştir (Skinner, 2014, s. 113). Yaratıcı bir toplumsal güç olarak insan doğasına yapılan iyimser vurgu ütopya kavramı ile de yakından bağlantılıdır. Thomas More ve Tomasso Campanella gibi ütopya yazarlarının Rönesans dönemine tarihlendirildiği düşünülürse, iradenin talih (*fortune*) üzerindeki eyleme gücü ortaya çıkmaktadır. Nitekim Hakan Çörekçioğlu, Raymond Williams'a atıf yaparak ütopyanın anahtar kavramının "iradi dönüştürme" olduğunu belirtmektedir (Çörekçioğlu, *Modernite ve Ütopya: Ütopya*, 1984 ve *Mülksüzler Üzerinden*, 2015, s. 20). Ütopya söz konusu olduğunda arzulanın değişim insan tarafından bilinçli biçimde tasarlanmakta, insanın inisiyatif gücüne vurgu yapılmaktadır (Çörekçioğlu, *Modernite ve Ütopya: Ütopya*, 1984 ve *Mülksüzler Üzerinden*, 2015, s. 20). *Virtu* ideali neticesinde, Manetti insan onuruna duyduğu saygının sebebini akli ve iradesi sayesinde yazgisına şekil verme becerisi olarak açıklarken hümanist gelenek içinde irade özgürlüğüne yeni bir vurgu yapılmış olmaktadır (Skinner, 2014, s. 115). Nitekim John Gray hümanizmi, kaderi Tanrı'ya bağlı kalmadan insan türünün kendi yazgisının sorumluluğunu üzerine alabilmesi olarak tanımlamaktadır (Gray, 2008, s. 27).

Virtu kavramı ve bireyin kendi çabası ile talihi karşısında kazanacağı iradi zaferi, teolojik-politik bir yapıda olan tarihin salt politik ve insan faaliyetleri ile sınırlandırılmasını gerektirmiştir. Bu durumda tarihin ve onu şekillendiren politik eylemlerin bağlamı olan düşünme biçiminde kökten bir dönüşüm söz konusu olmaktadır. Aziz Augustinus ve Hıristiyan düşünürler tarafından formüle edilen Tanrı Krallığına ve mükemmelleşmeye doğru ilerleyen zaman anlayışı tarihin bütününe bir sentezini mümkün kılmıştır (Gilson, 2005, s. 345). Karl Löwith, Yahudi ve Hıristiyanlar için tarihin kurtuluşa inançtan doğup kurtuluş tarihi olduğunu, tarih felsefesinin tarih teolojisine dayandığını söylemektedir (Güngörmez, 2018, s. 100). Bu bağlamda tarihin ereği ve kurtuluşa dair vizyonlar politik olmak durumundadırlar. Tarihin eskatolojik yönü, bu dünyayı düzenleyecek politik güçle birleşmektedir (Güngörmez, 2018, s. 147). Tarihin kurtuluş erekli tasarımı, Yahudi- Hıristiyan geleneğinde sosyal-politik bir sürece işaret etmektedir (Güngörmez, 2018, s. 147). Machiavelli düşüncesinde ise tarih, erdemlerin ve talihin karşılaştığı noktadır, bu karşılaşma hiçbir zaman nihai bir erek tarafından yönetilemez (Mofrino, 2019, s. 358). Machiavelli teleolojiyi yadsıyarak fırsat kavramını ortaya atmaktadır. Fırsat, erdemli insanın talihi ile uygun koşullarda karşılaşması demektir (Mofrino, 2019, s. 358). Bu sayede *virtu* sahibi insanlar için tarih teolojik kabuğundan sıyrılmakta, eylemlerinin niteliklerine bağlı sosyal-politik-seküler bir araştırma sahası olmaktadır. Bu araştırma sahası insanlara zamanın ruhunu

anlamasını ve ona uygun eyleme geçerek iktidarını gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Nitekim Machiavelli insanın eyleme gücünü ortadan kaldıran talihi şu şekilde anlatmaktadır;

Talihi, coştugu zaman ovaları basan, ağaçları ve yapıları yıkan, toprağı bir yerden söküp bir başka yere koyan coşkun, taşkın bir ırmağı benzetiyorum. Hiçbir set çekmeden herkes önünden kaçır, herkes azgınlığına boyun eğer. Ve buna rağmen ortalık durulunca insanlar birtakım önlemler alabilirler, seller ve bentler inşa edebilirler öyle ki yeni sel ya bir kanaldan boşalacaktır ya da daha az zarar ziyana yol açacaktır. Talihle de böyledir. O gücünü karşı konmayan yerlerde gösterir; saldırısını kendisine karşı koymak üzere hiçbir engelin konmamış olduğunu bildiğı yere yöneltir (Machiavelli, 1994, s. 136).

Talihin ve rastlantının etkisini insanın bu konudaki hazırlıksız ve tedbirsizliğine bağlayan Machiavelli, tarihi oluşturacak insanı talihin aşkınlığından sıyrarak içkin bir tavır sergilemektedir. Yaşamın yönünü tayin edecek kuvveti insana içkin olarak kodlayan Machiavelli şunları söylemektedir;

O halde, sonuç olarak diyorum ki talih değıştikçe insanlar da davranış tarzlarında inat etmeyip koşullara uyum sağarlarsa mutlu olurlar, uyum bozulursa mutsuz olurlar. Kanımca atılgan olmak sakıngan olmaktan daha iyidir çünkü talih dışıdır; ve ona egemen olmak için sert davranmak ve dövmek gerekir. Soğuk hesapçılardan çok böyle davrananlara kendini daha bir gönüllü teslim eder (Machiavelli, 1994, s. 138).

Yukarıda görüldüğü üzere *Virtu* ideali insanın düşük doğaya sahip olduğu tezini yadsımakta, insanın politik kapasitesini sekülerleştirerek insanın eğitimi ve yeteneklerine vurgu yapmaktadır. Bu durumun iki neticesi söz konusudur. İlki Antik Yunan'dan itibaren etik ile ilişkilendirilen erdemin özerklik kazanmasıdır. İkincisi ise Aziz Augustinus'un öne sürdüğü tarih anlayışının ortadan kalkmasıdır. Augustinus geçmiş ve gelecek tüm çağların tanrısal bir uyum içinde olduğunu iddia etmektedir. Buna göre tarih anlayışı bir erek tarafından şekillendirildiği için, tanrısal zorunluluk ve tarihsel rastlantılar çeşitli seslerin birleşimi ile oluşan ahenkli bir melodiyi andırmaktadır (Ginzburg, 2009, s. 178). Rönesans dönemi içinde gelişen *virtu* idealinde ise tarihsel zorunluluk ortadan kalkmaktadır. Bu durum tarihin yönünü belirleyecek kudreti ve sorumluluğı tamamen insana devretmektedir. İnsan bir erek tarafından belirlenmeyen tarihin ve politikanın merkezine yerleşmektedir.

Rönesans dönemi içerisinde insan potansiyeline yapılan vurgu hem politik hem kozmik bağlamda tezahür etmiştir. Rönesans düşüncesi ve Machiavelli'nin felsefesinde politik kaygıların neticesi olarak insanın kendini eğitmesi sayesinde kazanacağı erdemler ile

yetkinleşeceğine dair tasarı, Ficino'nun metafizik sisteminde farklı kaygılarla gündeme gelmiş ve dönemini derinden etkilemiştir. *Virtu* kavramının yaşadığı dönüşümle insanın tarihin merkezine yerleştirilmesi, Ficino'nun kozmolojisinde insanın merkeze yerleşmesi ile yankı bulmaktadır. Tarihsel ve politik sorumluluğu tamamen üstlenen insan, Ficino'nun felsefesinde ise kozmik bir merkez rolü üstlenmektedir. Rönesans düşüncesinin önemli şahsiyetlerinden biri olan Ficino, Paul Oskar Kristeller'in *The Philosophy of Marsilio* adlı çalışması yayınlanana kadar düşünce tarihi içinde marjinal bir figür olarak kalmıştır. Platon, Plotinus ve Hermetik külliyyatın çevirilerini yapan filozof metafizik sisteminde insana kilit bir rol tayin etmiştir. Söz konusu çağın insana biçtiği rolü kavrayabilmek için Hermesçilik ve Platonculuğun Ficino'da ne şekilde tecessüm ettiğini incelemek gerekmektedir.

Hermetik Adem: Yeni Bir İnsan Tanımı

Corpus Hermeticum çevirisi ile dönemini etkileyen ve yeni bir insan tanımının yollarını aramış olan Marsilio Ficino kadim bilgeliklerden beslenerek insanı evrenin merkezine alan bir metafizik inşa etmiştir. Çağın ruhu anlamak için Ficino ve kullandığı kadim metinleri incelemek gerekmektedir.

Simyanın kökeninde kadim Mısırlarının ruhbanlarına ait bir sanat bulunmaktadır. Bu inanişe göre simyacılığın kurucusu olan Mısır tanrısı Thoth hem rehber hem bilge olup Hinduizm'deki Ganesha'ya benzemektedir (Burckhardt, 2017, s. 21). Platon'un aritmetik ve geometri gibi bilimlerin kurucusu olarak nitelendirdiği Mısır tanrısı Thoth, Hermes ile özdeşleştirmiş ardından Yunanlılar tarafından ise *Hermes Trismegistos* olarak yeni bir Tanrı bağlamında adlandırılmıştır (Burckhardt, 2017, s. 21). Titus Burckhardt simyanın tek tanrılı dinlere tabiat (*physis*) bilgisi olarak dâhil edildiğini, Hıristiyanlığın onda tabiatın tefekkürü vasıtası ile irfana (*gnosis*) götüren bir yol bulduğunu belirtmektedir (Burckhardt, 2017, s. 24). Hermesçi Hikmet anlayışında ise, makro kozmos ile mikro kozmosun yani insanın tekabülü söz konusu olmakta ve nesne olarak âlem, insan öznesinin aynasında görülmektedir (Burckhardt, 2017, s. 39). Simya, tabiat bilgisi ile yakından bağlantılı olduğu için doğada bulunana her nesnenin benzerlik ve analogi ile incelenmesi söz konusu olmaktadır. Her nesnenin benzerlik zincirine dâhil edilerek tabiat bilgisinin genişletilmesi amaçlanmaktadır. Bu görüş Ortaçağda da varlığını sürdürmüştür. Teolog Hugo (Aziz Victor) henüz 11. yüzyılda evrenin tefsirine yeni bir yorum getirerek dünyanın, Tanrı'nın eliyle yazılmış bir kitap olduğunu söylemiştir (Szönyi G. E.,

2003, s. 14). Bu durumda evrenin okunması için ona içkin tüm izlerin ve işaretlerin insan tarafından yorumlanması zarureti doğmaktadır. Foucault konu hakkında şunları söylemektedir;

Dünya, şifrelerinin çözülmesi gereken işaretlerle kaplıdır ve benzerlikler ile yakınlıkları açık eden bu işaretler, bizatihi kendileri olarak benzetme biçimlerinden ibarettir. Demek ki bilmek, yorumlamak olacaktır: görünür işaretten onun aracılığı ile söylenen ve o olmazsa nesnelerin içinde sessiz ve uyku halinde kalacak olan şeye doğru gitmek (Foucault, 2017, s. 66).

Bu sanat sayesinde evrene dair tüm bağlantılar *magus* tarafından deşifre edilmeyi beklemektedirler. Bu noktada, Ficino'ya göre büyü, insana gerçekliğin metafizik yapısını ve bu gerçekliğin gizli bağlantılarının duyulur dünya içindeki düzenini ortaya çıkarmaktadır (Çörekçioğlu, 2019 , s. 70). İnsan evrenin merkezine yerleşerek, tanrının yansımalarını okuma ayrıcalığına sahip olmaktadır (Çörekçioğlu, 2019 , s. 69). Ficino, Hermes Trismegistus'a atfedilen *Corpus Hermeticum* adlı eseri çevirmesi ile büyüsel dünya görüşünü ilgi odağı haline getirmiş ve aynı zamanda Rönesans'ın büyüsel dünya görüşünü felsefi olarak temellendiren öncü filozof olmuştur (Çörekçioğlu, 2019 , s. 64). Ficino çevirisinde aynı zamanda bir soy ağacı oluşturmuş Hermes Trismegistus'un takipçilerinin sırasıyla Orpheus, Aglaophemus, Phytagoras olarak takdim etmiştir (Szönyi G. , 2015, s. 54). İnsanın kozmos içinde teşkil ettiği merkezi konum ve yetilerinin olumlanması, Ficino'nun çevirisini 1463 yılında tamamlayıp, 1471 yılında basılan *Poimandres* (İnsanların Çobanı) adlı eserde açık biçimde görülebilmektedir. Eser *Corpus Hermeticum*'un ilk incelemesinin adıdır ve Hıristiyanlıktaki gibi yaratılış açıklaması içermektedir (Çörekçioğlu, 2019 , s. 66). Söz konusu metinde Hermes'in adı geçmese de, yarı ilahi bir varlık olan Poimandres'in rehberliğinde görülen bir düş ile evrenin ve insanın yaratılışının, ruhun maddeyle birleşmesinin, insanın kurtuluş yolunun anlatımı bulunmaktadır (Kingsley, 1993, s. 7). Eserin 12. maddesinde tüm akılların babası (evrensel akıl) ve ışığın, yaşamın başlangıcının, insanı kendi çocuğu olarak kendi imgesinde yarattığı belirtilmektedir. Devamındaki maddede ise insanın, mimarın (*demiurgos*) biçimlendirdiklerine bakarak onun gibi olmak istemesi ve Tanrının buna onay verdiği anlatılmaktadır. Kozmos'ta yedi yönetici insana âşık olarak doğayı yönettikleri gücün bir kısmını insana bahşetmekte ve böylece insan onların özünü öğrenmiş olmaktadır (Çörekçioğlu, 2019 , s. 66). Hıristiyan yaratılış öğretisinde insanın bilgiyi arzulaması, cennetten kovuluşuna, bütün insanlığın günahkarlığa sevk edilmesine sebep olurken Hermetik Âdem Tanrı'nın inayetinden yoksun kalmadan kutsal ve yaratıcı kalmaktadır (Çörekçioğlu, 2019 , s. 67). Bu anlatıda insan *nous*'ta ilk örneği, her şeyin kaynağını, sona ermeyen başlangıcı görmüş

olmakta ve bu bilgisi onun kutsallığının nedeni olmaktadır (Burckhardt, 2017, s. 44-45). Foucault'un aktardığına göre, Rönesans döneminde tıp doktoru olan Paracelsus ise insanın ayrıcalıklı konumunu şu sözlerle vurgulamaktadır; "İçinde bulunanları insanın bakışından gizleyebilecek kadar büyük hiçbir dağ yoktur; bunlar insana, bağlantılı işaretler tarafından ifşa edilmektedir." (Foucault, 2017, s. 66)

İnsanın mikro kozmos olarak makro kozmosun aynası oluşu ve aynı zamanda evrene dair her işareti okumaya, her bağlantıyı deşifre etmeye muktedir olarak konumlandırılması onu şüphesiz olarak merkezi bir konuma yerleştirmektedir. Ancak insanın ontolojik olarak kutsanması için aşk ilkesine ihtiyaç duyulmuştur. Rönesans'ın *magus* ideali doğaya müdahil olma ve ona dair yasaları işletme gibi pratik kaygılar güdüp, bu noktada modern bilimi andırırsa da, aşk ilkesi ile mistik-heretik bir yükselme deneyimi inşa edilmiştir. İlmi büyü geleneği ve aşk ilkesi insanın önündeki tüm sınırları kaldırmaktadır. Ficino'nun başvurduğu aşk ilkesi, Platon ve Plotinos'un izlerini taşımaktadır. Platon *Şölen* diyalogunda, insanın iyiliğin ve güzelliğin özüne ulaşması için duyulur dünyadan hareket etmesini söylemektedir. Diyalogda Diotima duyulur güzellikten yola çıkarak, ne bir canlıda ne bir varlıkta bulunan ve tüm güzelliklerin ondan pay aldığı bir güzelliğe giden yolu şöyle tarif etmektedir;

Demek insan, yolunca, bir delikanlı sevgisiyle dünya gerçeklerinin üstüne çıktı mı, o güzelliği görmeye başlar. O zaman artık neredeyse sevginin yüce sınırlarına ermiştir. İşte doğru yolu budur, sevgi dünyasına ister kendi kendine, ister kılavuzla ulaşmanın: Bu dünyanın güzelliklerinden başlayacaksın, hiç durmadan basamak basamak yüce güzelliğe yükseleceksin, bir güzel bedenden ikisine, ikisinden bütün güzel bedenlere, sonra güzel bedenlerden güzel işlere, güzel işlerden güzel bilgilere, güzel bilgilerden de sonunda tek bir bilgiye varacaksın: Bu bilgi de o tek başına var olan salt güzelliğe varmaktan, asıl güzelin özünü tanımaktan başka bir şey değildir (Platon, 2018, s. 56).

Platon aynı zamanda göksel ve dünyevi Aphrodite arasında ayırım yapar. Filozofa göre göksel Aphrodite izlendiği vakit, insanın birini sevmesi ile bilgiye yahut herhangi bir erdeme gönül vermesi aynı şey olmaktadır. Platon bu durumu şu cümlelerle açıklamaktadır; "Demek ki erdem uğruna sevmek sevilme ne türlü olursa olsun, güzel oluyor. İşte Göksel Aphrodit'e bağlı sevgi budur, kendisi de onun gibi göksel ve yücedir. Devlet için de, tekler için de bu sevginin değeri büyüktür, çünkü seveni de, sevileni de erdem yoluyla kendi kendini aşmaya zorlar." (Platon, 2018, s. 21)

Plotinos felsefesinde ise yükselme deneyimini üç yol ile mümkün olabilmektedir. Bu üç yol, üç insan tipine karşılık gelmektedir ve bunlar; müzlerden ilham alan insan, âşık insan ve filozoftur (Hadot, 2016, s. 57). Âşık, bedensel güzelliğin çekimine kapılmıştır ancak sevdiği nesnede kendini çeken şeyin, sevilen nesnenin güzelliğinin, aşkın güzelliğinin bir yansımasından ibaret olduğunu fark etmesi gerekmektedir (Hadot, 2016, s. 57). Hadot'un alıntıladığı haliyle Plotinos konu hakkında şunları söylemektedir;

Eğer âşık kişi âşık olunan nesneyi görmek isterse, bu yalnızca kurumaya yüz tutan duyumsanabilir olmayan formu yeniden sulamak içindir. Ancak, daima öteye, 'daha formsuz' olana doğru gitmek gerektiğinin bilincine varırsa, o zaman İyinin bizzat kendisini arzulayacaktır. Zira başından itibaren hissettiği şey, zayıf bir ışıktan hareketle o büyük ışığa duyulan aşktır" (Hadot, 2016, s. 51).

Plotinos'un sisteminde Tin kendinde güzel olduğu halde, Tin'in ışığı Güzel'in ışığını almadığı takdirde cansız ve etkisiz kalmaktadır. İyî'nin bir armağanı olan Aşk yine İyî'yi arzulamakta ve ruhun devinimini mümkün kılmaktadır (Hadot, 2016, s. 59). Platon'dan farklı olarak Plotinos'un yorumuyla daha mistik bir deneyime bürünen Aşk, Ficino'nun sisteminde de önemli bir yer teşkil etmektedir. Anders Nygren'e göre Ficino, insanın Tanrı'ya olan sevgisini, insanın tamamen öz sevgisine indirgemekten çekinmemiştir. Bireysel bir şey gerektiği gibi sevildiğinde, ruh aşamalı olarak tikel sevgiden evrensel ve formsuz olana yükselmektedir. Bu nedenle âşık, bedensel dünyadan yükselerek ruha dönmekte ve böylece nihayetinde sonunu Tanrı'da bulacağı bir deneyimi yaşamaktadır. Ficino'nun sisteminde aşk, kozmik sürekliliğin teminatı ve evrenin dört bir yanına nüfuz eden bir ilke olarak tanımlanmaktadır (Çörekçiöğlü, 2019 , s. 117). Aşk, varlıklar arasındaki çekimin kurucu ilkesi olup, büyü de kozmosa için sempatilerin etkin haline getirilmesini sağlamaktadır (Çörekçiöğlü, 2019 , s. 117). Szönyi Ficino'nun sisteminin bir yandan Platon-Yeni Platonculuktan diğer yandan *unio mystica* (Tanrı ile birleşme, bir olma) teorisinden beslendiğini söylemektedir. Ancak hem Ficino hem de çağdaşları için ilk günahı ve düşüşü varsayan Hıristiyan antropolojisi onları tatmin etmemiştir (Szönyi G. , 2015, s. 53). Bu yüzden *Corpus Hermeticum* onlar için, daha aktif, daha yaratıcı ve daha onurlu bir insan tanımı adına başvuru kaynağı olmuştur (Szönyi G. , 2015, s. 53).

Giovanni Pico Della Mirandola, insanı kozmosun merkezine yerleştiren ve yapabileceklerini olumlayan dönemin etkili bir başka filozofudur. Pico'nun önerisi *Genesis* anlatısı ve *Timaeus*'un uyumunu içermektedir. Düşüncesinin temelini Hermes Trismegistus'dan alıntıladığı insanın büyük bir mucize olduğu görüşü oluşturmaktadır (Mirandola, 1956, s. 3)

Pico'nun yaratılış teorisine göre, ilahi zanaatkâr olan Tanrı, eserinin anlamını kavrayabilecek ve yarattığı güzelliğin ihtişamına âşık olabilecek bir varlık için özlem duymuştur (Mirandola, 1956, s. 5). Sonuç olarak hem Musa'nın hem de *Timaeus*'un tanıklık ettiği gibi insanı yaratmayı amaçlamıştır (Mirandola, 1956, s. 5). Ancak evren hali hazırda doldurulmuş ve her varlık yukarıdan aşağıya uzanan bir hiyerarşide konumlandırılmıştır (Mirandola, 1956, s. 6). Bu yüzden Tanrı, insana özel bir statü bahşetmiştir. Tanrı Adem'e, kendi koyduğu yasalarla diğer tüm canlıların doğasının tanımlandığını ve sınırlandırıldığını söylerken; insanın bu durumun aksine bu tür bir kısıtlamayla engellenmediğini belirtmiştir (Mirandola, 1956, s. 7). Tanrı insanı dünyanın merkezine yerleştirdiği için insanın sahip olduğu bakış açısı dünyanın içerdiği her şeyi kavrayabilmektedir. İnsan ne gökten ne de yeryüzünden bir varlık olup, ne ölümlü ne de ölümsüzdür ve özgür iradesi ile kendi varlığının şekillendiricisi olmak durumundadır (Mirandola, 1956, s. 7). Varlıklar, yaratılış anından itibaren kendilerine ait doğalarında ve varoluş biçimlerinde sabitlenmişlerdir. Ancak insan yaratıldığı anda Tanrı ona her türlü olasılığın tohumlarını vermiştir (Mirandola, 1956, s. 8). Buna göre insan yaptığı seçimler ve tercihler ile olgunlaşıp, meyve vermektedir. İnsan dünyevi olanda kalabileceği gibi entelektüel çabası ile göksel varlık konumuna da ulaşabilmektedir. Nitekim insan tüm varlık biçimlerinin bil kuvve taşıyıcısıdır.

Görüldüğü gibi dönemin Platon, Plotinos ve Hermetik metinlerinin çerçevesinde gelişen düşünce sisteminde insan, kozmosun anahtarı olacak konuma getirilmektedir. İlmi büyü pratikleri ve astrolojik çalışmalar ile insan kozmosa dair her gücü devindirebilecektir. Söz konusu *magus* ideali yahut Hermetik Adem, Hıristiyan antropolojisinin insana tahsis ettiği rolü aşmaya çalışmaktadır. Bilgi ağacına erişimi günahkârca tanımlayan, insanın doğasını ise düşük olarak niteleyen düşünce modelinin aksine Hermetik kaynaklardan beslenen Rönesans filozofları insanın yaratıcı etkinliğini sürekli olumlamaktadırlar. Bu olumlama neticesinde doğaya içkin yasaları keşfetme ve onu dönüştürme gibi pratik kaygılar modern düşüncenin öncüsü gibi görülse de, dönemin düşüncesi içinde insan etkinliği her defasında mistik-poetik bir çerçevede değerlendirilmelidir. Ortaçağ tasavvurunda doğa, tanrının gözünden düşmüş, düzensizliğin ve kaosun mekânı olarak nitelendirilmektedir (Bloch, 2002, s. 114). Belirsizliğin ve rastlantının kaderine terk edilmiş doğa Rönesans düşüncesiyle insanın kozmos'a içkin güçleri devindirerek kozmos içinde kendisine vaat edilen konuma ulaşması için gerekli izleri taşıyan bir mekân haline gelmiştir. İnsanın tüm sembol ve izleri okuyabilecek ayrıcalığa ulaşması onun aynı zamanda çevresini daha detaylı gözlemlemesine yol açmaktadır. Rönesans Metafizikinin varlık

hiyerarşisinde istisnai konuma gelen insan, doğanın tüm işaretlerini okuyabilmek adına Umberto Eco'un tabiriyle sonsuz bir analogiler oyununa dâhil olmaktadır. Kozmos'a ait güçleri devindirmek ve kendisine vaat edilen konuma ulaşmak için yapılan tüm bu gözlem, temaşa ve araştırma sürecinde görme duyusu da temel bir önem kazanmaktadır.

İlk bölümde, özellikle cumhuriyetçiliği savunan hümanist gelenek içinde insanın *virtu* kavramı bağlamında politik, kamusal yaşamda kendini gerçekleştirebileceğini iddia eden tezi incelemiştir. Buna göre aklını kullanması sayesinde kendi yazgısına şekil veren insan, irade özgürlüğü ile de donanmış olmaktadır. *Virtu ve fortuna* arasındaki kadim gerilim, belirli bir müfredat ile eğitilen ve yetkinleşen insan sayesinde ortadan kalkmaktadır. İnsanın tüm yetilerinin yüceltilmesi bu bölümde incelediğimiz Rönesans Plâtonculuğunda da tespit edilmektedir. Buna göre kozmos içinde tüm tanrısallıklardan pay alan insan kimi zaman entelektüel çabası kimi zaman da aşk ilkesi sayesinde yetkinleşecek potansiyeli barındırmaktadır. Doğadaki tanrısal izleri okuyabilme yetkisine sahip tek canlı olan insan için çevresi araştırılabilir ve erişilebilir kılınmaktadır. Hıristiyan antropolojisinden farklı olarak insana ve yetilerine dair bu iyimser bakış, kozmik bağlamda da insanı merkeze yerleştirmektedir.

Rönesans'ın tüm kültürel faaliyetlerinde insan merkezli yaklaşım söz konusu olsa da, bu dönemi, farklı kaynaklardan beslenen eklettik ruhu dolayısıyla bir proto-aydınlanma dönemi olarak tarihlendirmek güçtür. Ancak dönemin sanatında yaşanan kimi gelişmeler, modern düşünceyi ve uzun sürecek alışkanlıkları yaratacak kimi modern pratikleri direkt etkilemiştir. Öyle ki Rönesans'ta tekrar keşfedilerek geliştirilen doğrusal perspektif tekniği bir görme pratiği olarak yüzyıllar boyunca etkili olmuştur. Rönesans'ın tüm kültürel görünümünde insanı merkeze yerleştiren anlayış, sanat alanında kendini perspektif ile göstermiştir. Bu durumu incelemek için dönemin sanat alanında yaşanan kimi gelişmelerinin modern pratikleri nasıl şekillendirdiklerine değinilmesi gerekmektedir.

Modern Görme Biçimi ve Doğrusal Perspektif

Rönesans kültürü çeşitli kaynaklardan beslenerek insanın potansiyeli ve faaliyetlerini yüceltmıştır. Öyle ki insan, tanrısal izleri okuyabilme ayrıcalığına sahip ve kozmosa içkin güçleri harekete geçirebilecek yegâne varlık olmuştur. Sanat alanında ise geliştirilen doğrusal perspektif tekniği görme biçiminde bir devrim yaratırken, mekân kavrayışını kökten değiştirmiştir.

Latince "içinden görmek" anlamına gelen perspektif, üç boyutlu mekânı, iki boyutlu yüzeylere resmetmenin tekniğidir. Perspektif Antik Yunan'dan beri bilinen bir teknik olmasına karşın Rönesans dönemi ile modern dünya görüşünün simgesi olmuştur. Antik Yunan perspektifinin başaramadığını başaran Rönesans perspektifi, mekânı sistematik olarak yapılandırmıştır. Perspektif, Rönesans dönemi ile yetkinleşmiş, nesnelere ve nesnelere birbirlerine orantısı geometrik bir sistem içerisinde insan bakışına tamamen uygun olarak yapılandırılmıştır. İtalyan mimarlar, ressam ve kuramcılar tarafından kutsanan bu teknik, "her şeyin ölçüsünün insan olacağı" bir paradigmanın kurulması demektir. Nitekim dönemin kuramcılarında Leon Battista Alberti, resim tablosunu dünyaya bakışın aynası olarak nitelendirmekte, insanın her şeyi kendi bakışıyla ölçtüğünü iddia etmektedir (Belting, 2017, s. 175). Bunun için resim yüzeyinin matematik ve geometri yardımı ile yapılandırılması gerekmektedir. Alberti'nin de temel amacı matematik içerikli yeni bir sanat yaratmaktır (Belting, 2017, s. 169). Yapılan perspektif deneyleri ve matematiksel, geometrik düzenlemelerin ardında, bu makalenin de konusu olan insan bakışının resme ve dünyaya tümüyle katılması kaygısı vardır. Perspektif tekniği ile doğaya ve dünyaya açılmamızı sağlayan algımız simüle edilmektedir (Belting, 2017, s. 143). Zira perspektif mekân anlayışı *ousia*'yı (gerçeklik) *phainomenon*'a (görünüş) dönüştürmektedir (Panofsky, 2017, s. 57). Uzam ve uzamda yer alan nesnelere öznenin bakış açısına göre sistematik olarak konumlandırılması, yalnızca insan bakışının meşruluğa sahip olduğu yanılması yaratmaktadır. Panofsky ise perspektifin, dış dünyanın sabitleştirilmesi ve sistematikleştirilmesine sebep olduğunu söylerken, bu durumu insan benliğinin kendi alanını genişletmesi olarak nitelendirmektedir (Panofsky, 2017, s. 53). Bu noktada Rönesans'ın geliştirdiği perspektif tekniğinin, salt sanat tarihinde yaşanan bir gelişme olarak değil, simgesel biçim ve kültür tekniği olarak tüm kültürel ve felsefi yönleri ile birlikte kavranması gerekmektedir (Belting, 2017, s. 231). Zira söz konusu perspektif resimler ile kendi bakışını yeniden bulan özne, dünyayı bakışıyla kendine mal etmektedir (Belting, 2017, s. 232).

David Harvey ise perspektivizmi bireyselleşmenin başlangıcı olarak nitelendirmektedir. Çünkü perspektif, Tanrının sonsuzluğuna meydan okumadan, yeryüzünün sonlu bir bütünlük içinde kavranmasını sağlamıştır (Harvey, 2014, s. 274). Bu modern yaklaşım doğanın aşkınlığının bilinç tarafından tamamen indirgenebileceğinin ilanıdır. Öyle ki dünyanın salt bireyin gözünden ve bakış açısından kavranmasını sağlayan perspektivizm, kartezyen ilkeler ve aydınlanma düşüncesi ile bağlantılıdır (Harvey, 2014, s. 275).

Panofsky için mekan kavrayışı modern görme biçimi ile şekillenirken, bu görme biçimi doğrusal perspektif ile doğrudan bağlantılıdır. Perspektif resmine bakan özne, bu resmin önünde aldığı pozisyonla dünyayı bir resim olarak sahiplenmektedir (Belting, 2017, s. 215). Nitekim Heidegger'e göre, modern çağın temel hadisesi dünyanın resim olarak fethedilmesi olmuştur (Artun, 2019). Rönesans perspektifi ile dünya, insanın konumu referans alınarak rasyonelleşmekte ve nesnelleşmektedir. Bu durum seküler bir antroposantrizm ortaya çıkarmaktadır. Zira semavi dinlerin *genesis* anlatılarında insanın tüm çevresine ve mahlûkatlara nazaran ayrıcalığı vurgulanmaktadır. Rönesans perspektifi ile dönüşen görme biçiminde ise yine insan, tüm çevresini rasyonel olarak nesneleştirebilme imkânı ve hakkı kazanmaktadır. Bu görme biçimi her yerde aynı olan, her yeri aynı kılan, homojenleştiren bir gözü ifade etmektedir (Baker, 2015, s. 51). İnsan bu perspektif tekniği ile kazandığı görme biçiminde bakışını mutlak kılmaktadır. Ulus Baker bu perspektif ile inşa edilen dünyayı şu sözlerle tanımlamaktadır; "Yani özneye göre bir dünya, özne tarafından görüldüğü ölçüde bir dünya, hakikati onun tarafından belirlenmiş, özne açısından, öznenin bakış açısından belirlenmiş bir dünya." (Baker, 2015, s. 51-52)

Perspektif tekniği ile şekillenen modern görme biçimi, öznenin dünyayı dönüştürme ve tahakküm etme pratiğine dönüşmüştür. Perspektif mekânı geometrikleştirirken, aynı zamanda bir tavır olarak kalıcılık kazanacak şekilde, öznenin bakışına tanıdığı ayrıcalık ile bakışı konforlu ve steril bir alana taşımaktadır. Söz konusu konforlu konuma batı kültür tarihi içinde kadın temsillerinde yahut oryantalist resim geleneğinde sıkça rastlanmaktadır. Bakışın yerleştiği bu steril alan temelde Apolloncu konuma işaret etmektedir. Apolloncu konumdan kastettiğimiz üretilen imgelerin ve bu imgelerin siparişini veren, onları seyredecek olan öznelerin kitonyen unsurları yadsıma ve gizleme çabasıdır. Bu konumdan bakan özne bakışının sorumluluğunu üstlenmemektedir. Sanat tarihinde sıkça karşılaşılan ayna tutan Venüs tabloları yahut seyredildiğinin farkında olmayan kadın figürleri bu duruma örnek teşkil etmektedir. Söz konusu resimlerde, kadın temsilleri bakan öznenin egemenliğini kabul ederek, bakışa hiçbir direnç göstermemektedir. Bu resimler, arzunun yakalanması, bakışın tahkim edilip dağılmasını engellemek için çaba göstermektedirler (Taburoğlu, 2017, s. 185). Bu sayede, seyretme hakkını tekeline alan özne seyredileni dilediğince dönüştürme hakkına da sahip olmuştur (Ergüven, 2009, s. 87). Manet'in ünlü eseri *Olympia* bu bakışı ifşa ettiği için sansasyon yaratmıştır. *Olympia*, dönemin *courtesan*'larının kullandığı adlardan biridir ve Manet hiçbir teolojik yahut mitolojik öyküyü kendisine paravan yapmadan gerçek çıplaklığı resmetmiştir (Şenyapılı, 2011,

s. 86). *Olympia* ile karşılaşan özne karşısında hiçbir tarihsel, mitolojik dekor bulamadığı için Dionysosçu arzuları ortaya çıkmaktadır. Temsilde, ona yönelen bakışın sorumluluğunu ortadan kaldırmaya hazır simgesel bir katman bulunmamaktadır. Barbarca sahip olmak isteyen bakış, kendisine neden ve hangi amaçla bakıldığının farkında olan temsil ile karşılaştığında bu yüzden afallamıştır. Nitekim Apolloncu ve konforlu konumundan hareketle, *Olympia*'nın çıplaklığını seyretmeye amaçlayan özne bir anda kitonyen ve cinsel arzuları ile yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Doğrusal perspektif ile şekillenen modern görme biçimi bakışı mutlak kıldığı içindir ki bakan özneyi adeta bedensiz bir göz olarak kodlamıştır. Görmek için, görünen olmak gerektiği ve aynı zamanda dünyaya bedenimizle katıldığımız içindir ki, bakışımıza her an karşılık verebilecek şeylerle çevriliyizdir (Ponty, 2016, s. 33). Ancak perspektif tekniği ile biçimlenen modern görme pratiği kültür tarihi boyunca bu gerçeği yadsımıştır.

Modern görme pratiğinin yarattığı bu solipsizm seyrettiğine varlık hakkı tanımamakta ve seyredilen hakkında yalnızca monolog içermektedir. Seyretme ve bakma hakkını kendinde bulan özne, yöneldiği varlığa kendi niyet ve arzularını tatmin edecek bir araç olarak yaklaşmaktadır. Bu pratiğe örnek teşkil eden temsiller oryantalist resimlerdir. Kendi dışında kalanı mutlak nesnelleştiren bu pratik, oryantalist resim sanatında da kendini göstermiş, doğulu yahut barbar olan temsil edilirken, Avrupa'nın kültürel bilinç dışında yer alan birçok motif doğu dekoru üzerinden meşrulaştırılmıştır. Kısaca şiddet, tecavüz, saldırganlık kimi zaman mitolojik hikâyelerin kimi zaman da oryantalist tasavvurların sayesinde geçerlilik kazanmıştır. Estetiğin bu ideolojik kullanımı, izleyiciler adına etik uzlaşım zeminini oluşturmaktadır. Aby Warburg bu durumu *pathos formula* tespiti ile açıklamaktadır. Batı sanatında sıkça kullanılmış bu yöntem, bedeni egemenin zevki ve saygınlığı için kurbanın yahut resmedilenin kendi isteğiyle sunduğu bir şey olarak göstermektedir (Eisenman, 2007, s. 13). Sanatın bu manipülasyon içeren boyutu, temsil edilenin öznelliğini askıya alarak onu nesneleştirmekte, onu seyreden rahatsız olmayacağı etik düzleme yerleştirmektedir. Ancak Haraway'e göre yerleşilen bakış açısı yahut perspektifin sorumluluğunu taşımak ve hesabını verebilmek gerekmektedir (Haraway, 2010, s. 106). Batı Kültür Tarihinin yadsıdığı bu etik sorumluluk olmuştur. Bu yüzden görme, her zaman görme kudretine ve görselleştirme pratiklerindeki örtük şiddete dair bir konu olmuştur (Haraway, 2010, s. 106).

Netice itibari ile görmenin her türlü doğası gereği bedenli olmak durumundadır (Haraway, 2010, s. 100). Fakat Rönesans ile yerleşen görme pratiği gördüğü ile arasına sanal bir mesafe koymuş, hiçbir yerden çıkıp her yeri fetheden bakışa dönüşmüştür. Görülmeden görme

ve temsilden kaçarak temsil etme hakkı aynı zamanda bir iktidarı işaret etmektedir (Haraway, 2010, s. 100). Bu iktidar Avrupa merkezci, beyaz, erkek bir kategorinin temsilidir. Bu konumdan hareket eden iktidar kadını, Avrupa dışında kalan toplumları, hayvanları, doğayı kısaca tüm ötekileri kendisi üzerinden değerlendirmekte, düzenlemekte ve belli bir toplumsal statüye yerleştirmektedir (Briadotti, 2018, s. 40). Yerleşiklik kazanan bu görme pratiği günümüzde yaşanan etik-politik-ekolojik krizlerin de sebebi olmaktadır. Perspektifin keşfi yalnızca uzay ve mekân ile ilişkimizi belirlemekle kalmamakta, tüm ilişki kategorilerine (uzay, şey, başkası) dair düşüncemizi dönüştürmektedir (Şan, 2017, s. 214). Haddizatında “perspektif sadece resimsel bir olgu olmanın ötesinde başka ile kurulan tüm ilişki biçimlerinin yegâne kavramı haline gelir” (Şan, 2017, s. 214). Rönesans perspektifi ile alışkanlığa dönüşen tembel görme pratiği, göz merkezli bir topluma dönüşülmesi ve imgelerin teknik aracılığıyla kitlelere ulaşması ile kronik bir sorun haline gelmiştir. Jacques Ellul konu hakkında şunları söylemektedir;

Benim bakışım tek başına, var olan şeyi bir nesneye dönüştürür. Bu yalnızca maddeye bilimsel bir şekilde bakma için değil, aynı zamanda, içinde hareket ettiği evrenin kayıtsız şartsız kendisine ait olduğunu düşünene her kişinin donuk bakışı için de geçerlidir. Sizin yanınızda yaşayan kişi, bu bakıştan dolayı toprağa gömülür; o, etkili bir şekilde bir nesneye dönüştürülür. Yapay imgelerin çoğalması, tüm bunların önünü açan bir durum olmuştur (Ellul, 2017, s. 172).

Söz konusu görme pratiği ve yapay imgeler bakışın dirençle karşılaşmadan tatmin etmeyi amaçlamaktadır. Bu imgeler bakışı her şekilde tatmin etme gayesinde olduğu gibi temelde bakışı denetleyip yönlendirmekte ve duyuları zamanla köreltmektedirler (Sayın, 2015, s. 12). Aynı zamanda bu durum insanların izleyicilere dönüştürülmesi, eylemde bulunulmasını imkânsız kılacak şekilde felce uğratılmasına neden olmaktadır (Ellul, 2017, s. 191).

Sonuç

Makalenin başında incelediğimiz *virtu* kavramı, insanın eğitimi ve erdemi sayesinde talihin zorluklarını aşacağını belirterek, insan doğasına olan güveni ifade etmektedir. Öyle ki hümanist formasyondan geçip, kendini yetkinleştiren her bireyin tanrısal zorunluluk ve tarihsel rastlantılar ikileminden kurtulması söz konusu olmaktadır. Bu anlayış tarihi hiçbir semavi kudretten yardım yahut referans almadan kurabilme kudretinin göstergesi olarak insan yetilerine olan güvenin göstergesidir. Ficino ve Pico’da incelediğimiz insan tasarımı ise, hermetik

kaynaklardan beslenerek insanın kozmos içindeki anahtar konumuna işaret etmektedir. Buna göre insan varlığı dolayısıyla sınırlandırılmamış, bil kuvve her türlü tanrısallığın taşıyıcısı olmuştur. Kozmos içinde yer alan her bağlantıyı deşifre etme kabiliyetine sahip insan, mistik ve heretik bir düzende tanrısallaşmaktadır. İster kozmik ister politik çerçevede olsun, varlık hiyerarşisinde insana ve onun yapabileceklerine olan güven açıkça tespit edilebilmektedir. Görüldüğü üzere Rönesans'ın tüm kültürel görünümünde insan doğası ve faaliyetleri yüceltilmektedir. İnsanın bu merkezi konuma yerleşmesinde en cüretkâr adım perspektif tekniği ile sanat alanından gelmiştir. Nitekim bu teknik ile insan bakışı mutlaklaşmış, geçerli tek görme biçimi olmuştur. İkonalardan farklı olarak resmedilen her şey göze en uygun konumu tahsis etmek için yapılandırılmıştır. Perspektif tekniğinde kullanılan bilimsel yöntemler, yaklaşık bir yüzyıl sonra doğanın açıklanması daha sonra ise tahakkümü için kullanılmıştır.

Perspektif, dünyayı ve temsili kuşatan gözün bedensiz olduğu yanılsamasını yaratmaktadır. Her yeri kuşatabilen bu bakış temelde dünyayla, doğayla, insanla kurulan ilişkideki yaşanan değişimin habercisi olmuştur. Daha sonra modern bilimin doğuşuyla yaşanan kırılmada söz konusu bakış ile bağlantılı olarak doğa, temaşanın değil tahakkümün konusu haline gelmiştir. Nesnesine tahakküm için yönelen bilinç yahut bakış olsun, ontolojik bir hiyerarşi kurmaktadır. Bu hiyerarşide nesne ne var olan ne de var olmayan bir ilavedir (Derrida, 2014, s. 63). Söz konusu ilaveler yüzyıllar boyunca merkezde yer alan ve görselleştirme pratiklerine hâkim olanlar tarafından tanımlanmıştır. İktidarla yakından bağlantılı olan görselleştirme pratikleri, belirli bir insan tipi ve cinsiyetini referans alarak onu homojen kılarken, temsil hakkını elinde bulundurduğu her öteki yahut ilaveyi ehliyleştirmektedir. Perspektifin etkisi ile alışkanlık kazanan durum ise bu muğlak konuma sabitlenen kategoriler ile diyalog kurulmasının imkânsız kılınışı olmuştur. Söz konusu durumda matematiksel ve geometrik bir teknik, ötekiyle ilişkiyi felç eden bir ethos'a dönüşmüştür.

Rönesans'ın insan yetilerine olan vurgusu ile başlayıp, Kartezyen düşünce ve modern bilimin doğayı nicelleştirmesi ile yerleşiklik kazanan pratik uzun süre belli bir insan tanımını referans alarak, Braidotti'nin deyimiyle onu tanınabilirlik standardı haline getirmiştir. Ancak modernizmin muhalefetiyle avangart hareketlerin farklı kültürlerle etkileşim çabası ve hakim görme pratiğine direnmesine rağmen bu pratik günümüzde de devam etmektedir. Zira perspektifin yarattığı görme alışkanlığı ve öteki ile ilişkiyi engelleyen merkezietçi tutumun kaynağı görmenin etik sorumluluğunun taşınmamasıdır. Günümüz toplumunda imge üretimi yaşanan teknolojik gelişmeler ile başka bir seviyeye geçmiştir. Teknik imaj, totaliter-pornografik

imaj, hiper gerçek olarak farklı kavramsallaştırmalar ile anılan günümüz toplumunda görsellik yaşamın her alanını kaplamış durumdadır. İster politik, ister eğlence içerikli, ister medyatik imge-imajlar olsun her biri izleyenin anlık tatminine ve uyarılmasına dayalı salt gösterenler olarak dolaşıma girmektedirler. Georg Simmel'in metropol hayatına dair kaygısı günümüzde katlanarak gerçek olmuştur. Salt uyarıcı işlevine indirgenmiş imge ve imajların sürekli dolaşıma girdiği noktada, tekrardan gözden kaçan en önemli husus bakışın etik sorumluluğunu üstlenmemek olmuştur.

Günümüzde ihtiyaç duyulan, modern görme pratiğinin nesneleştirilen perspektifinin terk edilmesidir. Bu görme pratiğiyle yüzyıllardır uzlaşan varlıklara yönelik merkeziyetçi tutum değiştiği takdirde organik-inorganik maddeleri de içine alacak bir ontolojinin inşa edilmesi, referans noktası belli bir insan tanımı ve insan zihni ile sınırlı kalmayan yaklaşımı geliştirmek mümkün olacaktır. Bu sayede mutlak ve meşruluğu yalnızca kendisinde gören bakış açısı, kendi gibi olmayan her varlıkla diyalog, etkileme- etkilenme imkânına sahip olacaktır. Bunun gerçekleşebilmesi için konforlu ve tembel görme pratiğinden vazgeçilmek zorundadır. Bu açıdan günümüz sanat pratiğinin amacı, sanat kurumunun içinde kalarak bir eleştiri geliştirmek olmamalıdır. İster heretik ister modern kaynaklardan beslensin insana biçilen tanrısal konumu değiştirmek için işe görme biçiminden başlanması gerekmektedir. Alışkanlık haline dönüşmüş ve meşruluğunu batı metafiziğinden alan görme pratiğinin, etik sorumluluğunu tekrardan üstlenmesi gerekmektedir.

ORCID ID

OĞUZCAN SEVER



<https://orcid.org/0000-0003-4245-7669>

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

- Artun, A. (2019). Bakış Açısı, Perspektif ve Öznenin Oluşumu. <http://www.aliartun.com/yazilar/bakis-acisi-perspektif-ve-oznenin-olusumu/>.Erişim Tarihi: 01-26-2021
- Baker, U. (2015). Sanat ve Arzu. (T. Açık, Der.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belting, H. (2017). Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bloch, E. (2002). Rönesans Felsefesi. (H. Portakal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Briadotti, R. (2018). İnsan Sonrası. (Ö. Karakaş, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Burckhardt, T. (2017). Simya: Sembolizm ve Dünya Görüşü. (M. Temelli, Çev.) Ankara: Verka Yayınları.
- Çörekçioğlu, H. (2015). Modernite ve Ütopya: Ütopya, 1984 ve Mülksüzler Üzerinden. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Çörekçioğlu, H. (2019). Rönesans'ın Doğası. Ankara: Say Yayınları.
- Derrida, J. (2014). Platon'un Eczanesi. (Z. Direk, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Eisenman, S. (2007). Ebu Graib Etkisi Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri. (I. Özbek, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- Ellul, J. (2017). Sözü'nün Gözden Düşüşü. (E. C. Ercan, Çev.) İstanbul: Sentez Yayınları.
- Erasmus. (2018). Deliliğe Övgü. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ergüven, M. (2009). Pusudaki Ten. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Foucault, M. (2017). Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Gilson, E. (2005). Ortaçağ Felsefesinin Ruhu. (Ş. Öçal, Çev.) İstanbul: Açılım Kitap.
- Ginzburg, C. (2009). Tahta Gözler: Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce. (A. Şişik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gray, J. (2008). Saman Köpekler: İnsanlar ve Diğer Hayvanlar Üzerine Düşünceler. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.
- Güngörmez, B. (2018). Modernite ve Kıyamet: Henri de Lubac, Karl Löwith, Jacob Taubes. Ankara: Liberte Yayınları.
- Hadot, P. (2016). Plotinos ya da Bakışın Saflığı. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Hankins, J. (2007). Humanism, Scholasticism and Renaissance Philosophy, The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy. (J. Hankins, Der.) Cambridge: University Press, 30-49.
- Haraway, D. J. (2010). Başka Yer. (G. Pular, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2014). Postmodernliğin Durumu. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kingsley, P. (1993). Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes vol.56, 1-24.
- Machiavelli, N. (1994). Prens. (N. Güvenç, Çev.) İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Mirandola, G. P. (1956). Oration On The Dignity Of Man. (A. R. Caponigri, Çev.) Chicago: Henry Regnery Company.
- Mofrino, V. (2019). Machiavelli'nin Felsefesi, 16. Yüzyıl: Rönesans Çağı. (U. Eco, Der., & A. Tonguç, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları, 353-359.
- Panofsky, E. (2017). Perspektif: Simgesel Bir Biçim. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Platon. (2018). Şölen-Dostluk. (A. E. Sabahattin Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ponty, M. M. (2016). Göz ve Tin. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2015). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Skinner, Q. (2017). Machiavelli. (N. Öрге, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Skinner, Q. (2014). Modern Siyasal Düşüncenin Temelleri: Birinci Cilt Rönesans. (B. Yılırdım. E.Buğlalılar, Çev.) Ankara: Phonenix Yayınevi.
- Szönyi, G. E. (2003). The Emblematic as A Way Of Thinking And Seeing In Renaissance, http://ebook.szeged-english.hu/essays/Iconology/Iconology_Emblematology_Szonyi.pdf, Erişim Tarihi: 2-15-2021 .
- Szönyi, G. (2015). The Hermetic Revival In Italy. C. Partridge (Dü.) içinde, The Occult World (s. 52). London-New York: Routledge, 51-70.
- Şan, E. (2017). Estetik Dünyanın Logos'u. (Z. Direk, Der.), Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler, İstanbul: Metis Yayınları, 213-230.
- Şenyapılı, Ö. (2011). Resimde İzlenimcilik Yılları ve İzlenimci Ressamlar. Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Taburoğlu, Ö. (2017). Nazar Başkası Nasıl Görür? Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Fotoğrafta Queer Pratikler ve Yaklaşımlar

TUĞBA TAŞ¹



¹ Assoc. Prof.Dr., Ankara University, Department of Radio Television and Film

(Orcid ID: 0000-0003-0948-1683)

Özet

Bu çalışma, fotoğrafta queer pratikler ve yaklaşımlara ilişkin esnek bir çerçeve çizmeyi ve bu pratik ve yaklaşımların hangi başlıklar altında ele alınabileceğine ilişkin bir sınıflandırma yapmayı amaçlamaktadır. Makalede bir “queer fotoğraf” tanımı yapmaktan ziyade fotoğrafın kültürel ve tarihsel bağlamı içinde queer teori ve pratikle nasıl ilişkilendiği ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda fotoğraf tarihi ve teorisine ilişkin literatür; sanat alanında queer yaklaşımlara ilişkin literatür; özellikle de Batı Amerika ve Avrupa’da 2000 sonrası dönemde sayıları artan sergiler incelenmiştir. Sonuç olarak (1) görünürlük ve tanınma politikası bağlamında queer bir arşiv inşa etmeye; (2) belgesel ve portre fotoğrafında yeni yaklaşımlar bağlamında üretimde bulunmaya; (3) performatif oto-portreler yoluyla kimliğin akışkanlığının altını çizmeye ve bakışın cinsel politikasını gündeme getirmeye yönelik yaklaşımlar olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte birden fazla başlığın altında ele alınabilecek sanatçı ve eserler bulunduğu için makalede yapılan sınıflandırmanın katı ve değişmez olmadığını söylemek gerekir.

Anahtar Kelimeler: queer, fotoğraf, oto-portre, kendine mal etme, performans

Queer Practices and Approaches in Photography

Abstract

This article aims to draw a flexible framework for queer practices and approaches in photography and identify key themes under which these practices and approaches can be discussed. Instead of describing "queer photography", it aims to reveal how, in its cultural and historical context, photography is connected to queer theory and practice. The literature on the history/theory of photography and queer approaches to art, the exhibitions that increased in number in Western America and Europe after 2000, are analyzed. As a result, three core themes are identified: (1) to create a queer archive in the context of visibility and recognition (2) to make images within the framework of alternative approaches in the documentary and portrait photography (3) to underline the fluidity of identity through performative self-portraits and raise a question about sexual politics of looking. However, it should be noted that this is not a rigid and unchangeable classification and that there are artists and works that can be considered under more than one heading.

Keywords: queer, photography, self-portrait, appropriation, performance

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

TUĞBA TAŞ

Ankara University, Department of Radio Television and
Film

E-mail / E-posta

tugbakanli@yahoo.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

February 1, 2021/ 1 Şubat 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

April 13, 2021 / 13 Nisan 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Taş, T. (2021). Fotoğrafta Queer Pratikler ve Yaklaşımlar.
ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol.13,
110-141.

Fotoğrafta Queer Pratikler ve Yaklaşımlar

Giriş

İngilizce bir kelime olan queer, Türkçe’de acayip, garip, tuhaf anlamlarına gelir. Aynı zamanda argoda eşcinselleri tanımlamak için kullanılan saldırgan bir sözcüktür. Ancak LGBTİ topluluğu kod dönüştürme (*transcoding*)¹ taktiğiyle bu terimi kendine mal etmiş (*appropriation*) ve ona olumlu anlamlar yükleyerek geri kazanmıştır. 1990’larda yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan queer terimi sadece bir harekete değil aynı zamanda bir kurama da işaret etmektedir. Annamarie Jagose, queer’in geçmişteki eşcinsel özgürleşimci hareketler ve lezbiyen feminist modellerle hem bir süreklilik hem de bir kopuş barındırdığını söyler. Her şeyden önce queer, kimlik siyasetini öne çıkaran bir hareket ya da kuram değildir: “‘lezbiyen’ ve ‘gey’in ayrı kimlik kategorileri haline getirilmesi yönündeki dışlayıcı eğilimler karşısında queer kavramının muğlâklığı, kavramın zeminini sağlamlaştırmıştır” (Jagose, 2017, s. 98). 1970’li ve 1980’li yıllarda toplumsal baskıya karşı hak talebiyle ortaya çıkan lezbiyen ve gey hareketlerin elde ettiği kazanımlarda benimsemiş oldukları kimlik politikasının önemli bir yeri olduğu yadsınamaz. Bununla birlikte queer’i, LGBT’lere özgü bir kimlik politikası olarak ele almak doğru değildir. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü’nün belirttiği gibi (2016, s. 18) queer kuram, cinsiyet/toplumsal cinsiyet, eşcinsellik/heteroseksüellik, kadınlık/erkeklik gibi ikili düşünce yapısına ve dolayısıyla “kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu ‘apaçık’ her tür kategoriye karşı durur”; cinsiyet/toplumsal cinsiyet ikiliğinde “biyolojik” ve “doğal” olarak işaretlenen cinsiyetin de toplumsal bir inşa olduğunu savunur. Yardımcı ve Güçlü’ye göre queer kuramın “[...] amacı kenarda kalanın merkeze çağrılması değil, bizzat merkezin darmaduman edilmesidir” (Yardımcı ve Güçlü, 2016, s. 18).

David J. Getsy de (2016) queer’in bu niteliği üzerinde durur. Ona göre queer aktivizminin önemli yönlerinden biri, bazı eşcinsellerin sadece “normal” olarak kabul görme arzusu karşısında “asimilasyonun reddi” olarak işlev görmüş olmasıdır. Queer aktivizminin bu yaklaşımı, ana akıma karşı meydan okuma ve farklılığın, benzersizliğin ve kendi kaderini tayin hakkının kucaklanması bağlamında sanatta da karşılığını bulmuş, “sanatsal pratikte, queer taktikler ve tutumlar, ‘sağduyu’yu aşan, özel olanı kamusal ve politik hale getiren ve yıkımı bir taktik olarak cesurca kucaklayan işler yaratan sanatçılara güç vermiştir” (2016, s. 12).

Bu sanatsal yaklaşımın şekillenmesinde AIDS krizinin önemli bir etkisi olmuştur. Getsy, AIDS krizinin ilk yıllarında hükümet politikalarına karşı görsel stratejilerin merkezi öneme sahip olduğunu; aktivistlerin “görünürlük siyaseti”ni benimseyerek görünmezliğe ve suskunluğa karşı ajit-prop, sokak performansı ve gerilla sanatını bir karşı taktik olarak kullandıklarını söyler (Getsy, 2016, s. 12). 1980’lerden önce de bu tür hareketler vardır elbette ama AIDS krizi küresel anlamda daha kolektif bir yanıt gerektirmiştir. Getsy’nin belirttiği gibi aktivizmin peşi sıra 1980’lerin sonlarında ve 1990’larda queer’in sabit kategorileri reddeden duruşunu benimseyen bir bilimsel hareket ortaya çıkmış ve bu bilimsel hareket içinde yeşeren queer teori sanatsal pratikle her zaman ilişki halinde olmuş, onu beslemiştir. Getsy’ye göre, yirmi birinci yüzyılda queer sanat pratikleri enerjisini, AIDS krizinde olduğu gibi, baskı ve önyargıdan alır. Queer kültürel ürünlerin temel karakteri hayatta kalmak ve gelişmek için üretilen stratejilerle şekillenir, “queer sanatsal uygulamaların son birkaç yılda bu kadar güçlü bir şekilde yeniden ortaya çıkmasının nedeni tavizsiz bir kendini tanımlama talebidir” (Getsy, 2016, s. 12). Getsy’nin burada kast ettiği, “özür dilemeyen” ve “normal” olarak kabul edilme arzusunda olmayan bir tanınma talebidir.

Fotoğraf ve queer’i birlikte ele alırken karşımıza çıkan temel sorun, tanımlanabilir bir queer stilin olup olmadığıdır. “Bir fotoğrafı queer yapan şey nedir?” sorusunu yanıtlamaya çalışırken, ilkin, sınırları belirgin bir queer fotoğraf tanımı yapmanın mümkün olmadığını söylemekte fayda var. Çünkü sınır çizme çabasını geçersiz kılan, sınırları ihlal eden yeni pratiklerin her an ortaya çıktığını görüyoruz. Bu soruyu 1970’lerde feminist sanat tanımı etrafında dönen tartışmalar ışığında değerlendirebiliriz ve queer sanatı ya da fotoğrafı da tıpkı feminist sanat gibi bir sanat tarzı olmaktan ziyade politik bir sanat üretim yaklaşımı (Taş, 2013, s. 29) olarak ele alabiliriz. “Queer fotoğraf” diye bir başlık kullanarak ona özgü bir estetik tarif etmeye çalışmak nafiledir. Bu yazıda da bir tanımlama yapmaktan ziyade queer teori ve pratik temel alınarak, fotoğrafın kültürel ve tarihsel bağlamı içinde queer’le nasıl ilişkilendiği ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte yazının amacının LGBT pratiklerini veya mücadelesini tek bir başlık altında (queer başlığı altında) eritmek ya da görünmez kılmak olmadığını, daha ziyade queer teriminin içerimlerini göz önünde bulundurarak, fotoğrafın heteronormatif ikiliklere meydan okumada nasıl kullanıldığına ilişkin bir çerçeve çizmek olduğunu da baştan söylemekte fayda var.

Bu makalede queer teriminin bilinçli olarak seçilmesinde Richard Meyer ve Catherine Lord’un *Art and Queer Culture* (2013/2019) başlıklı kitaplarındaki yaklaşımları takip edilmiştir.

Meyer, queer kavramını seçmelerinde normatif heteroseksüelliğe karşı çıkan kültürel pratiklerin tümünü barındırabilecek tek bir terimin bulunmamasının etkili olduğunu söyler. 1970'lerin eşcinsel özgürlük hareketinin "Ben senin en kötü kâbusun, en büyük fantezinim"ⁱⁱ sloganına atıfla queer'in "en iyi fantezi ile en kötü kâbus arasındaki alanı daha görkemli kıl[dığını]" belirten Meyer'i takip ederek, terimin cinsel pratiklere ilişkin herhangi bir başka kavramdan daha üretici bir içeriğe sahip olduğunu söyleyebiliriz (Meyer, 2019b, s. 7-8).

Fotoğrafta queer pratikler ve yaklaşımlardan söz ederken, ilk bakışta bunun genel bir fotoğraf başlığı altındaki dar bir alana tekabül ettiği düşünülebilir. Ancak ayrıntılı olarak incelenince belirli bir tarihselliği olan ve bu tarihsellik içinde farklı yöntemler, yönelimler ve teknikler bağlamında pek çok alt başlık barındıran, kendi içinde oldukça geniş bir alan olduğu görülmektedir. Son yıllarda sanat alanındaki queer pratiklere ilişkin yayınların ve sergilerin sayısındaki artış da alanın ne kadar geniş ve derin olduğunun göstergesidir.ⁱⁱⁱ Fotoğrafta queer yaklaşımlara ilişkin bir çerçeve çizmeye çalışırken bu sergi ve yayınları referans aldığımızda, karşımıza böyle bir çerçevenin içine girebilecek ve kimi zaman birbiriyle kesişen pek çok alt başlık çıkar: Fotoğraf tarihinden bulunup çıkarılan çalışmalar, *drag queen* performansları ve *cross-dressing*, sahne performanslarının fotoğrafları, gündelik hayatın belgesel fotoğrafları, onur yürüyüşü fotoğrafları, kavramsal fotoğraflar, tarihsel fotoğraflara atıf yapan güncel çalışmalar, popüler kültür imgelerinin sahiplenilmesi, queer portre fotoğrafları ve oto-portreler, queer tarafından sahiplenilen popüler fotoğraflar, performatif oto-portreler. Bu makalede ise fotoğrafta queer pratikler ve yaklaşımların hangi başlıklar altında ele alınabileceği sorusundan hareketle, yukarıda sözü edilen sergi ve yayınlar referans alınarak, "arşivi sahiplenmek", "belgesel ve portre fotoğrafında yeni yaklaşımlar", "performatif oto-portre" başlıkları altında alana ilişkin sınıflandırıcı bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Burada iki noktaya değinmekte fayda var. Birincisi belli başlıklar altında incelenen çalışmaların diğer başlıklarla da ilişkili olabileceği ve bir sanatçının işlerinin birden fazla başlığın altına girebileceği. İkincisi ise çizilen çerçevenin katı sınırları olmadığı, yeni pratikler, müdahaleler ve anlatım tarzlarıyla sürekli değişebileceği.

Arşivi sahiplenmek

Son yıllarda gerek sanat tarihi uzmanlarının gerekse aktivistler ve sanatçıların, cinsiyetleri nedeniyle veya ataerkil ve heteronormatif çerçevenin dışında üretimde buldukları için sanat tarihi alanından dışlanan fotoğrafçılar ve fotoğraflar ile queer performans sanatçıları gün yüzüne çıkarmaya çalıştıklarına tanıklık ediyoruz. Ataerkil bir şekilde yapılanmış olan; beyaz, Batılı, erkek ve orta sınıf sanatçı ve eleştirmenlerin egemenliğindeki sanat tarihi alanından dışlanan sanatçılar böylelikle görünür olmaya başlıyor. Ancak buradaki vurgunun, henüz queer teori ve aktivizm yükselmeden, hareketin adı konulmadan önce yapılan üretimleri queer olarak etiketlemek olmadığını, asıl amacın fotoğraf tarihi içinde heteronormatif ikiliklere meydan okuyan ürünleri ortaya çıkarmak olduğunu söylemekte fayda var.

Fotoğraf tarihi boyunca, queer bireylerin kendi cinsel tahayyüllerini dayandıracakları ve sahneleyecekleri gerçek veya kurgusal arşivler aradıklarını söyleyen Meyer'ın işaret ettiği ilk örnek on dokuzuncu yüzyılın sonunda Sicilya'da yaşayan Alman aristokrat [Baron Wilhelm von Gloeden](#)'dir (1856-1931). 1890'larda genç erkekleri çeşitli kostümler, süsler ve dekorlarla fotoğraflayan von Gloeden, Meyer'a göre, klasik homoerotizm sahnelerinin koreografisini yaratmıştır (Meyer, 2019a, s. 15). von Gloeden'la aynı dönemde ama farklı bir coğrafyada çalışan Amerikalı fotoğrafçı [F. Holland Day](#)'in (1864-1933) resimsel fotoğraf akımının etkisindeki çıplak genç erkekleri gösteren fotoğrafları da homoerotizmi sergilemektedir. Galli fotoğrafçı [Angus McBean](#) de (1904-1990) fotoğraf tarihinden çıkarılıp fotoğrafta queer yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilen bir fotoğrafçıdır. Kariyeri tiyatro üzerine kurulu olan McBean, sadece tiyatro fotoğrafları çekmemiş, aynı zamanda set tasarımcılığı da yapmıştır ve buna ek olarak sürrealizmle ilişkilendirilen bir fotoğrafçıdır. 1941 yılında ünlü yazar ve aktör Quentin Crisp ile tanışan McBean, Crisp ile sevgili olmuş ve onun çok sayıda fotoğrafını çekmiştir (Tate, 2017, s. 60, 146). McBean ayrıca, arkadaşı olan dansçı ve koreograf Berto Pasuka'yı, Avusturyalı dansçı, aktör, tiyatro yönetmeni ve koreograf Sir Robert Murray Helpmann'ı, oyuncu Beatrix Lehmann'ı fotoğraflamıştır.

Queer fotoğraf bağlamında değerlendirebileceğimiz diğer bir pratik *drag queen* ve *cross-dressing* performanslarını içeren fotoğraflardır. Queer teorisinin kurucularından biri olan ve toplumsal cinsiyetin performatif olduğunu savunan Judith Butler için özellikle *drag queen*, *cross-dressing* ve *butch-femme* özel bir öneme sahiptir. Bu tür pratiklerin "orijinal ya da birincil toplumsal cinsiyet mefhumu"nu parodik biçimde sahnelediğini (2008, s. 225) söyleyen

Butler'e göre "*drag* toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak" gösterir (2008, s. 226). Butler ayrıca, orijinal olduğu varsayılan toplumsal cinsiyetin parodik tekrarının, toplumsal cinsiyetin kendisinin "kökeni olmayan bir taklit olduğunu" (2008, s. 227) ortaya çıkardığını söyler. Butler'a göre cinsiyetin parodik tekrarı "onun aslında doğal ve orijinal *fikrinin* bir parodisinden ibaret olduğunu" gösterir ve "kimliğin düzenleyici pratiklerini" tartışmaya açabilir (2008, s. 86-87). 1930'lu yıllarda Batı Londra'da kabare performanslarıyla tanınan sahne sanatçısı [Douglas Byng](#) (1893-1987) (Tate, 2017, s. 73); 1947'de ünlü revü "Soldiers in Skirts"te sahne alan *drag* sanatçı [Ronnie Stewart](#) (Wellcome Collection, t.y.); İkinci Dünya Savaşı sırasında donanmadayken sahne alan İrlandalı kabare yıldızı [Danny La Rue](#) (1927-2009) (Tate, 2017, s. 72); 1960'larda İngiltere'de *drag queen* performansları yapan [Terry Durham](#); Stonewall ayaklanmalarında (1969) ön saflarda yer alan Amerikalı ünlü *drag queen* [Marsha P. Johnson](#) (1944-1992); Türkiye'den ise Zeki Müren (1931-1996) ve Huysuz Virjin'e (Seyfettin Dursun, 1932-2020) ait fotoğraflar bunun örnekleri arasında sayılabilir. Bu pratikler ve bu pratikleri sergileyen fotoğraflar, cinsiyetin bir performans olduğunu göstermeleri açısından büyük öneme sahiptir. Bununla birlikte fotoğrafta queer yaklaşımları, adı bilinen sanatçı/fotoğrafçılarının çalışmalarlarıyla sınırlandırmamız mümkün değildir. Queer pratikleri barındıran ve fotoğrafçı veya modelin kimliğinin bilinmediği anonim fotoğrafları da fotoğrafta queer yaklaşımlar bağlamında değerlendirebiliriz. Son yıllarda bu fotoğraflara ilginin arttığını söyleyebiliriz. 2018'de Londra'daki Photographers Gallery'de düzenlenen, Fransız film yapımcısı ve arşivci Sébastien Lifshitz'in 25 yıl boyunca biriktirdiği anonim fotoğraflardan oluşan, [Under Cover: A Secret History of Cross-dressers](#) sergisi, çok uzun bir tarihe sahip olmakla birlikte henüz tam olarak bilinmeyen *cross-dressing* fotoğraflarından oluşmaktadır (Manatakis, 2018).

Cross-dressing pratiği sadece kadın gibi giyinmeyi değil, erkek gibi giyinip davranmayı da kapsar. Michelle Henning, queer yaklaşımlarda ifadesini bulan, 1980'li yıllardaki yeni cinsel politikanın bir kısmını, yirminci yüzyılın başlarında işçi sınıfı *butch-femme* lezbiyen kültürünün önemli bir parçası olan *cross-dressing*'in yeniden ele alınması olarak değerlendirir. Henning'e göre, daha önce bir baskı işareti olduğu ve lezbiyenlerin 'erkeksi' kadınlar olduğuna ilişkin teorileri güçlendirdiği gerekçesiyle reddedilen bu pratikleri, queer politika sabit toplumsal cinsiyet rollerinin altını oyan bir pratik olarak kucaklandı (Henning, 2015, s. 208). Yirminci yüzyılın başında İngiltere'de çok ünlü bir erkek taklitçisi olan [Vesta Tilley](#) (Matilda Alice Powles, 1864-1952); müzik salonlarında popüler bir eğlence olan ve savaş sırasında asker veya denizci

üniformasıyla sahne alan erkek taklitçisi [Hetty King](#) (Winifred Emms, 1883-1972) bunun örneklerindedir.

Türkiye’de ise Serdar Soydan’ın yaklaşık yirmi yıllık bir çabayla oluşturduğu “lubunya arşivi”ni queer arşiv çalışmaları çerçevesinde değerlendirebiliriz. Soydan’ın arşivi 1930’lu yıllardan itibaren gazete ve dergi arşivlerinden derlediği haber ve fotoğraflardan oluşur. Özellikle 1970’li yıllardan itibaren *Yeni Yıldız*, *Modern Gazete*, *Hafta Sonu* ve *Saklambaç* gibi yayınlarda lubunya temsillerinin arttığını söyleyen Soydan’ın bu döneme ait topladığı haber ve fotoğraflara baktığımız zaman sadece Zeki Müren ve Bülent Ersoy’la değil, Serbüent Sultan (Aylin Berkay), Tijen Erman, Talha Özmen, Lemi Duygun, Erhan Tunay gibi isimlerle karşılaşırız. Soydan’ın, Türkiye tarihinde kendisiyle benzer deneyimleri yaşamış olanları ortaya çıkarmak ve yalnızlığını azaltmak amacıyla başladığı arşiv çalışması, tarihten silinen bu isimlere itibarlarını yeniden kazandırma çabasına dönüşmüştür (Soydan, 2018). *80’lerde Lubunya Olmak* (Gürsu, 2013) ile *90’larda Lubunya Olmak* (Cingöz ve Gürsu, 2013) kitaplarının sonunda yer alan fotoğraf albümleri de Türkiye’ye ilişkin bir görsel tarih sunması açısından önem taşımaktadır.

Sanatçılar kendi cinsel imgelemlerini dayandıracakları tarihsel çalışmalar ararken kimi zaman bu süreçte karşlarına çıkan geçmiş kuşaktan sanatçılarla bir diyalog kurarlar. Örneğin Kanadalı fotoğrafçı Nina Levitt, Amerikalı amatör fotoğrafçı Alice Austen’in (1866-1952) 1891 tarihli, kucaklaşan iki kadın çifti gösteren “[O Lanetli Kulüp](#)” (*That Darned Club*) fotoğrafını kendine mal ederek tam yüz yıl sonra yeniden yorumlamıştır. Meyer’e göre bu başlık bir yandan kadınların mahrem alanlarından dışlanan erkeklerin sesini yankılayan bir yandan da on dokuzuncu yüzyıl sonunda erkeklerin otoritesini reddeden kadınların lanetlenmesini ima eder (Meyer, 2015, s. 28). Hayatı boyunca yaklaşık olarak sekiz bin fotoğraf üreten Austen’in fotoğraflarının öznesi genellikle kadın arkadaşları olmuştur. Onları, kimi zaman erkek kıyafetleri içinde, bazen maskelerle, genellikle kucaklaşırken ya da şefkatli temaslar içindeyken fotoğraflamıştır. Henüz lezbiyen diye bir tanımın olmadığı bir dönemde Gertrude Tate adındaki dans hocasıyla 40 yılı aşkın bir süre birlikte yaşayan Austen’in fotoğrafları 1950’lerde yeniden keşfedilmiştir. Austen’in fotoğrafını yeniden yorumlayan Lewitt’in [Batık \(Alice Austen için\)](#) (*Submerged [for Alice Austen]*, 1991) başlıklı çalışmasında Austen’in fotoğraflarında birbirine sarılmış olarak gördüğümüz kadınların belirli kısımlarının silinmekte olduğunu görürüz. Meyer, orijinal fotoğraftan tam 100 yıl sonra Levitt’in, lezbiyen yaşamın görsel kaydını dikkate almamızı istediğini söyler. Meyer’in belirttiği gibi fotoğrafta silik görünen yerler ve başlık bunların henüz gün yüzüne çıkarılan batıklar ya da ortaya çıkmasına izin verilmemiş

şeyler olduğuna işaret etmektedir. Bu imgedeki gibi “lezbiyen kültürün tarihi, görünürlük ve tarihten silme” arasında salınıp durmaktadır (Meyer, 2019a, s. 18).

[David Benjamin Sherry](#)'nin (1981-) fotoğraflarını da kuşaklararası diyalog ve kendine mal etme pratikleri bağlamında değerlendirmemiz mümkündür. Sherry'nin fotoğrafları, 1930'ların sonlarında fotoğrafçılığa başlayan Minor White'in (1908-1976) fotoğraflarıyla diyalog halindedir. White, “saf fotografik görme” fikrini benimseyen Ansel Adams, Imogen Cunningham, Edward Weston gibi Amerikalı fotoğrafçılarla birlikte modern manzara fotoğrafçılığının kurucularından biri olarak kabul edilir (Wells, 2015, s. 334). Aynı zamanda 1940'lı yıllarda çıplak erkek bedeni temsillerinden oluşan fotoğraf serileri oluşturan White'in en bilinen serisi Tom Murphy adındaki bir modelin portrelerinden [oluşmaktadır](#). Ancak Stonewall öncesi sanatçıların homoerotik çalışmaları bastırıldığı ve sansürlendiği için bu sanatçılar doğrudan cinselliği resmetmeden onu anımsatacak çalışmalar yapmaya yönelirler. White da, kariyerinin başlarında San Francisco'da "halkın beğenisi" gerekçesiyle bir sergisi iptal edildiğinde temkinli olmaya başlar ve doğrudan cinselliği göstermeden onu çağrıştıran formlar kullanır (Lockard, 2004; Kaczorowski, 2004: 407). Sherry de, White'in manzara fotoğrafı yaklaşımına göndermede bulunarak renkli manzara fotoğrafları üretmektedir. Geleneksel manzara fotoğrafının estetik kodlarını kendine mal eden Sherry kendi deyişiyle manzara fotoğrafını queerleştirir (*queering the straight*). “Queering the Straight”, burada kelime oyununa dayalı bir deyim olarak kullanılır. *Straight* hem heteroseksüelliğe, hem de Minor White'in benimsemiş olduğu, resimselci anlayışa karşıt olarak ortaya çıkan ve keskin netlik ve dikkatli çerçevlenmiş görüntülere dayanan “straight photography” (Türkçeye “doğrudan fotoğraf” olarak geçen) yaklaşımındaki *straight*'e işaret etmektedir. Dolayısıyla Sherry hem erkek egemen bir manzara fotoğrafı yaklaşımı olan “doğrudan fotoğrafı” hem de heteroseksüelliği queer'leştirir.

Manzara, W. J. T. Mitchell'in söylediği gibi “toplumsal ve öznel kimliklerin oluştuğu bir süreç”tir (Mitchell, 2002a, s. 1). Sherry'nin meydan okuduğu geleneksel manzara fotoğrafının nasıl bir özne kavrayışına dayandığını anlayabilmek için Martin Jay'in tanımıyla modern çağın hâkim skopik rejimi^{iv} olan Kartezyen perspektifçilik kavramından faydalanabiliriz. Jay'e göre, Kartezyen perspektifçilik görsel sanatlarda Rönesans perspektifi ve felsefede Kartezyen özne anlayışı ile karakterize olur (1988, s. 4). Kartezyen özne anlayışı beden ve zihin arasında keskin bir ayırım yaparken zihni görmeyle eşitler ve zihin/gözü bedeninin tam karşısında hâkim bir konuma yerleştirerek görmeyi bilmeye eşitler. Bu anlayış aynı zamanda erkeklerin zihinle,

kadınlarinsa bedenle tanımlanmasında karşılığını bulmaktadır. Jay (1988), bu özne anlayışını matematiksel perspektifin uzam tanımlamasıyla birlikte ele alır. Ona göre üç boyutlu uzam iki boyutlu yüzey üzerinde temsil edilirken rasyonalize edilir ve “izotropik, doğrusal, soyut ve tekbiçimli” hale getirilir. Jay’e göre buradaki bakış normal, iki göze dayalı bir bakış değildir, daha ziyade önündeki manzaraya bir gözetleme deliğinden bakan tek bir göz söz konusudur. Böyle bir bakış ona göre dinamik ya da hareketli değil, sabitlenmiş, gözünü bile kırpmayan bir bakıştır (Jay, 1988, s. 6-7). Bu mutlak, sabit ve bedensizleştirilmiş bakış, rasyonalize edilen ve nesneye indirgenen uzamla olası bir duygusal ilişkinin önünü keser; tam aksine bakış eylemi uzamı bilme ve onun üzerinde hâkimiyet kurma eylemleriyle birleşir. Manzarayı bir tür olmaktan ziyade bir medyum olarak ele alan Mitchell, onun “Avrupa emperyalizmiyle ilişkili belirli bir tarihsel oluşum” olduğunu söylemiştir (2002b, s. 5). Burada manzara, Batılı öznenin iktidarının sınırlarını çizmesine hizmet etmektedir. Fotoğraf, teknik anlamda bu tür bir bakma/görme/gözetleme pratiği için ideal bir araçtır. Çünkü bu anlayışta bilme eylemi dünyanın içinde onu doğrudan deneyimleyerek değil bir aygıt aracılığıyla oluşturulan izi gözlemleyerek gerçekleştirilir. Geleneksel manzara fotoğrafı da Kartezyen perspektifçilik anlayışının bir örneği olarak ele alınabilir. Manzara fotoğrafında, kısa odak uzunluklu lenslerin sunduğu olanaklarla geniş bir perspektif etkisi yaratılırken uzam fotoğraf çerçevesi içinde tek bir bakış açısından sabitlenir. Bu fotoğraflar, uçsuz bucaksız uzamları bilme arzusunu doyurur, mekânı düzene sokar ve kontrol altına alır. Sherry’nin fotoğrafları ise geleneksel manzara fotoğrafları gibi siyah beyaz olmakla birlikte sanatçı, manzaranın önüne mor, kırmızı, mavi, turuncu, yeşil renkler yerleştirmiştir. Bu renkler manzara ile bakışın arasına girerek fotoğraflanan uzam üzerinde hâkimiyet kurmaya dayalı eril bakışı kırar.

Belgesel ve Portre Fotoğrafında Yeni Yaklaşımlar^Y

Fotoğrafta queer yaklaşımlar başlığı altında değerlendirebileceğimiz diğer çalışmalar belgesel fotoğraf ile portre fotoğraflarından oluşmaktadır. Aslında yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren James van Der Zee (1886-1983), Berenice Abbott (1898-1991), Brassai (1899- 1984) gibi fotoğraf tarihinde yer edinmiş fotoğrafçıların çalışmalarında queer temalara rastlamak mümkündür. Hatta daha önce sözü edilen Minor White’ın fotoğraflarında açık ya da örtük biçimde queer bir tema karşımıza çıkmıştır. İki dünya savaşı arası dönemde Amerika’da portre fotoğraflarıyla tanınan ve Harlem Rönesans’ının önemli isimlerinden biri olan Van Der Zee’nin

1926 tarihli "[Beau of the Ball](#)" fotoğrafı Harlem'deki bir *drag* baloya gitmek için hazırlanmış, kadın kıyafetleri içinde, makyajlı, tırnakları boyalı bir erkeği gösteren stüdyo portresidir. Aynı dönemde Paris'te üretimde bulunan Amerikalı fotoğrafçı Berenice Abbott ise Paris'in sanat çevresinden Jean Cocteau, Andre Gide, Sylvia Beach, Andrienne Monnier gibi gay ve lezbiyen sanatçıları fotoğraflamıştır (Lord ve Meyer, 2019, s. 72, 75). Portre tarzına dayalı bu fotoğraflarda Abbott'ın ilişkide olduğu sürrealizm akımının izlerini görmek mümkündür. Abbott'ın portrelerinde fotoğrafladığı öznelerin gerek jest ve mimikleriyle gerek kıyafetleriyle, gerekse fotoğrafa özgü müdahalelerle (kamera açısı ya da çift pozlama gibi) sabit kimlik rollerine meydan okuduğunu söyleyebiliriz. Örneğin [Sylvia Beach](#)'in portresinde -aşağıda ele alınacak olan sürrealist sanatçı Claude Cahun'un oto-portrelerindeki gibi- androjen bir kimliğin ön planda olduğunu görürüz. Abbott'la aynı dönemde Paris'te çalışan ama onun aksine sokak fotoğraflarıyla tanınan bir fotoğrafçı olan Brassai, stüdyo portrelerinden ziyade mekânsal portreler üretmiştir. Brassai'nin Paris'teki lezbiyen bar [Le Monocle](#)'da ürettiği fotoğraf serisi lezbiyen âşıklar ve erkek kıyafetleri içindeki *butch* lezbiyenlerin anlık görüntülerinden oluşmaktadır. Fotoğrafın özneleri takım elbiseli, kısa saçlı ve erkeksi beden dili içinde olmakla birlikte daha ilk bakışta bu öznelerin erkek mi yoksa kadın mı olduklarına dair izleyicide yarattığı şüphe kimliğin istikrarını bozmaktadır. Brassai'nin fotoğrafları bu yanıyla kendinden sonraki kuşağı da etkilemiştir. Aşağıda, çalışmaları daha ayrıntılı biçimde ele alınacak olan Del LaGrace Volcano'nun, Brassai fotoğraflarının estetik unsurlarını ve temasını kendine mal ederek ürettiği 1997 tarihli "[Ode to Brassai](#)" fotoğrafı takım elbiseli üç *drag king*'in bir bar masasındaki sohbetini gösterirken 1920'lerin ve 1930'ların lezbiyen bar sahnelerini kurgusal olarak yeniden canlandırır.

1970'li yıllardan sonraki çalışmaların önemli bir bölümünü onur yürüyüşleri ve LGBTIQ+ aktivizmi için son derece önemli olan görünürlük ve bununla bağlantılı olan tanınma siyaseti^{vi} bağlamında ele almamız mümkün. Bastırılan ve susturulan kimliklerin beyan edilmesine dayalı "açılma", sanatsal üretimler ve kampanyalar görünürlük için kullanılan taktiklerdir (Whittier, 2017, s. 383). Görünürlük her zaman tanınma ya da toplumsal kabul anlamına gelmese de burada ele alınan çalışmaların geçmişten günümüze uzanan bir tarihsel süreç içinde LGBTIQ+ topluluğun varlığını duyurma anlamında önemli olduğunu söylememiz mümkün. Bu dönemde özellikle lezbiyen görünürlüğe katkıda bulunan kitapların sayıca arttığına tanık oluruz. Bu durumun, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başından itibaren eşcinsel hareket ve feminist hareketin yükselmesiyle lezbiyen bireylerin bu hareketler içinde yer alarak kendilerine bir alan

açmalarıyla (Jagose, 2017, s. 62) ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Lezbiyen seksin açık ve erotik temsiline kadınları güçlendirdiğini düşünen Tee Corinne'in (1943-2006), *Yantras of Womanlove* (1982) isimli ilk erotik lezbiyen fotoğraf kitabını bu bağlamda değerlendirmek mümkün. Kitapta kısmen modellerin mahremiyetini korumak, kısmen lezbiyen seksin güzelliğini ve karmaşıklığını ifade etmek için Corinne, solarizasyon ile kaleydoskopik görüntüler elde etmek için tekrar/ters baskı tekniklerini kullanmıştır. Corinne'in fotoğrafları gerçek hayatlarında sevgili olan kadınların gerçek cinsel aktivitelerini göstermesi açısından da yenilikçi bir özellik taşımaktadır. Kitapta şişman kadınlar, beyaz olmayan kadınlar ve engelli kadınlar bulunması çığır açıcı bir niteliktedir. Wilton'ın belirttiği gibi politik doğruluk çağının öncesine ait bu fotoğraflardaki çeşitlilik devrimci bir niteliğe sahiptir (Wilton, 2004, s. 475-477). Joan E. Biren'in (1944-) lezbiyen portrelerinden oluşan *Eye to Eye: Portrait of Lesbians* (1979) kitabı ile *Making A Way: Lesbians Out Front* (1987) kitabı da 1970 sonrası dönemde lezbiyen görünürlüğe katkı sunan çalışmalardır. Bu kitaplar farklı ırklardan ve sınıflardan, kentli ve köylü, erkeksi ve kadınsı olmak üzere büyük bir çeşitlikte lezbiyen temsillerinden oluşmaktadır. Açıldığı zamanlarda bulabildiği tek lezbiyen imgesinin korkunç ya da *-Playboy* dergisindeki açık saçık lezbiyen temsillerindeki gibi- sahte olduğunu söyleyen Biren, bu dönemde iki kadının öpüştüğü bir fotoğrafı görmeye umutsuzca ihtiyacı olduğunu söyler. Ancak lezbiyenler görünmekten korktukları için ve kendisine poz verebilecek kimseyi tanımadığı için ürettiği ilk lezbiyen görüntünün oto-portresi olduğunu söyleyen Biren'in daha sonraki amacı görünmez olan lezbiyenleri görünür kılmak olmuştur (Biren, 2017). Bu anlamda görünürlüğün sadece toplumsal tanınma talep etmek için değil, topluluk arasındaki bağları güçlendirmek, bireylerin kendilerini tanımlayacakları bir referans noktası sunmak açısından da önemli olduğu söylenebilir. 1990'lı yıllarda da görünürlük politikası önemini korumuştur. Bu dönemde örneğin, queer fotoğrafçı Tessa Boffin ve Jean Fraser'in derlediği *Stolen Glances: Lesbians Take Photographs* (1991) kitabının yapılmasının ardında, İngiltere'de okullarda "kasıtlı olarak eşcinselliğin teşvik edilmesini" yasaklayan 1988 tarihli yasaya karşı lezbiyen görünürlüğü artırma çabası vardır (Carson, 2001, s. 32).

Aynı yıllarda görünürlüğe odaklanmakla kalmayıp cinsiyetin akışkanlığına da dikkat çeken belgesel fotoğraflar ve portre fotoğrafları ile de karşılaşırız. Laura Aguilar (1959-2018) ve Catherine Opie'nin (1961-) portre çalışmaları bu açıdan önemlidir. Aguilar, [Latin Lezbiyenler](#) (*Latina Lesbians*, 1986) başlıklı fotoğraf projesinde, genellikle ev içi mekânlarda çektiği lezbiyen kadınların siyah beyaz portrelerini, modellerinin kendi el yazısıyla yazdıkları

açıklamalarla birleştirerek sergilemiştir. Opie ise ilk tanınmış serisi [Olma ve Sahip Olma](#) (*Being and Having*, 1991) çalışmasında kadın arkadaşlarını sahte bıyık ve sakallarla fotoğraflayarak cinsiyetin akışkanlığını ve karmaşıklığını ortaya koymuştur. Bunu 1990'ların ortalarında stüdyo portresinin tarihsel normlarını kullanarak oluşturduğu *Portreler* (*Portraits*, 1993–97) serisi izlemiştir. Bu seride trans kadın ve erkekleri, *drag queen*'leri ve *dyke*'leri fotoğraflamıştır. Geleneksel portre tarzını geleneksel olmayan konularla birleştiren Opie, [Domestik](#) (*Domestic*) başlıklı fotoğraf serisinde lezbiyen çiftleri evlerinin içinde gündelik aktivitelerini yaparken fotoğraflamıştır (Guggenheim, t.y.). Kendi deyişiyle “ailenin distopik bir görünümünü sunan” *Domestic* serisinden sonra pek çok insanın ona gidip “açıklamama yardım ettin” ya da “bende bir sorun olmadığını hissetmeme yardım ettin” dediğini belirten Opie, bu çalışmalarını yapmak için pek çok neden olduğunu ama en önemlisinin bir görünürlük tarihi yaratmak olduğunu vurgular. Opie'nin yapmaya çalıştığı şey queer öznellikleri görünür kılmaktır. Bununla birlikte, tek bir kimlik olduğunu düşünmediğini vurgulayan Opie'nin de belirttiği gibi günümüzde queer fotoğrafçılar tekil terimlerle tanımlanmak yerine “yaşamın queer'ler için son otuz yılda radikal olarak nasıl değiştiğine dair politik bir söylemin parçası olmakla daha fazla ilgilenmektedir” (Opie, 2015, s. 30). Eşcinsel çiftleri ev içi mekânlarda fotoğraflayan ilk fotoğrafçı Opie değildir. Sunil Gupta (1953-), [Aşıklar: On Yıl Sonra](#) (*Lovers: Ten Years On*) başlığını taşıyan projesinde, 1980'lerde Londra'da yaşayan gey çiftleri ev içi mekânlarında gösteren bir portre çalışması yapmıştır. Ancak küratörler projeyi “sıkıcı” buldukları için hiç sergilenmemiştir. Gupta, [“Pretended” Family Relationships](#) serisini ise, Britanya'da Thatcher döneminde eşcinsel ilişkilerin “sahte aileler” (*pretended families*) olarak tanımlanıp yasaklanmasına bir yanıt olarak üretmiştir. Bu projedeki her bir parça, “sahte” ilişkinin göstereni olarak gey bir çiftin renkli mekânsal portresi, hemen yanında Stephen Dood'a ait şiirsel bir yazı ve bu yasağa karşı düzenlenen protesto gösterilerinde çekilen siyah beyaz bir fotoğraftan oluşmaktadır (Gupta).

1969 Stonewall ayaklanmalarının fotoğraflarını ve onur yürüyüşü fotoğraflarını kapsayacak biçimde, 1960'lardan beri üretilen ve yaygın bir şekilde dolaşıma giren LGBT hareketine ait fotoğraflar da queer görünürlüğe katkı sunmuştur. 2014 yılında Toronto'daki düzenlenen [What It Means to Be Seen: Photography and Queer Visibility](#) sergisi tam olarak bu tür fotoğrafların arşivinden oluşturulmuştur. Günümüzde ise Elle Perez'in (1989-) yeraltı hayatını gösteren ve *drag queen* gösterilerine odaklanan [çalışmalarını](#) bu bağlamda ele almamız mümkün. Günümüzde, Türkiye'de Ateş Alpar'ın (1990-) benzer bir yaklaşımla *drag queen* gösterilerine ve onur yürüyüşlerine odaklandığını görüyoruz. Ömer Tefik Erten ise

trans bireylerin ev içi yaşamlarına ve gündelik yaşamlarına odaklandığı fotoğraf serileri üretmektedir. Yine Türkiye’de koreograf ve *drag queen* Ahsen Gönülce ile Dramaqueer Sanat Kolektifi’nin ortak çalışması olan [Kırta Kırta](#) (2021) video tabanlı bir proje olmakla birlikte videolarda performans sergileyen *drag queen*’lerin tanıtım amacıyla dolaşıma sokulan *Kırta Kırta Hatırası* fotoğraflarını (KaosGL, 2021) queer ve fotoğraf ilişkisi bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Yine yakın zamanda Güney Afrikalı fotoğrafçı Zanele Muholi’nin (1972-) çalışmalarını da lezbiyenlerin ve trans erkeklerin görünürlüğü bağlamında ele alabiliriz. Güney Afrikalı siyahların, özellikle lezbiyenlerin hikâyelerini anlatan görsel tarihinin bulunmadığını söyleyen Muholi, lezbiyen portrelerinden oluşan [Yüzler ve Evreler](#) (*Faces and Phases*) projesine 2006 yılında başlamıştır. Güney Afrika’da eşcinsel evliliği 2006 yılında yasallaşmış olsa da queerlere yönelik baskı ve şiddet devam etmektedir (Muholi ve Willis, 2015, s. 59). Muholi, queer görünürlüğe katkı sunarken, aynı zamanda Güney Afrika’da şiddete ve baskıya maruz kalan siyah lezbiyen ve trans erkeklerin portre fotoğraflarından oluşan serileriyle kimliklerin kesişimselliğine işaret etmektedir. Son dönemde kimliklerin kesişimselliğine portre fotoğrafları ile dikkat çeken çalışmalardan biri de Andrea Bowers’a (1965-) aittir. Bowers [Zaten Bu Kimin Feminizmi](#) (*Whose Feminism Is It Anyway*, 2016) sergisinde aktivist siyah trans kadınlara odaklanmıştır. Fotoğrafın yanında fotogerçekçi grafik çizimler, video yerleştirme ve heykel gibi çeşitli mecraların kullanıldığı sergideki tüm çalışmalar, nefret saikli cinayetlerin yüzde 70’inin trans kadınlara yönelik olarak işlendiği ve bunların yüzde 80’inin siyahî trans kadınlar olduğu bilgisinden hareketle, trans karşıtı şiddet salgınına bir protesto niteliği taşımaktadır (Dunne, 2016).

1970’li yıllardan itibaren fotoğrafçının konusunun içine dâhil olduğu, belgesel/portre fotoğrafının sonraki yıllarını şekillendiren yeni bir yaklaşım yükselmeye başlamıştır. Nan Goldin’in (1953-) bu alanda öncü bir fotoğrafçı olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğrafa dair geleneksel estetik normları önemsemeyen Goldin için, önemli olan ele aldığı konudur. Fotoğrafları açıkça otobiyografik bir niteliğe sahip olan Goldin, kişisel çevresini oluşturan transeksüel, gay, lezbiyen, seks işçisi arkadaşlarını fotoğraflamış; kendi dünyasını fotoğraflarken kendisini de onun bir parçası olarak göstermiştir (Leowenberg’den aktaran Taş, 2013, s. 121). Goldin’in 1978 ile 1996 arasında çektiği şipşak tarzı 800 fotoğraftan oluşan [Cinsel Bağımlılık Baladı](#) (*The Ballad of Sexual Dependency*,) serisi, “seçilmiş ailesi” olarak tanımladığı arkadaşlarının hikâyeleriyle iç içe geçen kişisel bir günlük niteliği taşır. Goldin

1979'dan itibaren üretmeye başladığı bu fotoğraflarla, daha önce fotoğrafın konusu olmamış bir topluluğun gündelik yaşamını fotoğraf alanına taşıyarak; geleneksel kompozisyon kurallarının dışında bozuk çerçeveler ve iç mekanda flaş kullanarak; belgesel fotoğraf geleneğine hakim olan siyah beyaz yerine renkli film kullanmayı tercih ederek; geleneksel belgesel fotoğrafın "nesnesi" ile arasına mesafe koyan sözde nötr bakışının yerine fotoğrafladığı kişileri özneleştiren samimi bir bakış benimseyerek geleneksel belgesel fotoğrafın sınırlarını zorlamıştır. *Cinsel Bağımlılık Baladı'nı* "insanların okumasına izin verdiği bir günlük" olarak tanımlayan Goldin, Danielle Schwartz'ın belirttiği gibi "üçüncü cinsiyet" dediği şeyi görselleştirerek cinsiyetin biyolojik olduğu fikrine meydan okur (Schwartz, 2006, s. 622). Goldin'in transseksüel arkadaşlarını fotoğrafladığı *Öteki Taraf (The Other Side)* serisinde de aynı yaklaşımı benimsediğini görürüz. Bu serilerde yer alan fotoğraflar, cinsiyetin belirsizliğini öne çıkararak onun akışkanlığına işaret eder.

Yine bu dönemde daha önce belgesel fotoğrafın konusu olmayan yer altı hayatı fotoğraflar aracılığıyla gün yüzüne çıkarılır. 1970'li yılların sonu ve 1980'li yıllarda Mark I. Chester (1950-), San Francisco'daki deri giyen sado-mazoşist (S/M) topluluğu fotoğraflar. Chester'ın o yıllardan itibaren ürettiği siyah beyaz ve renkli stüdyo fotoğraflarından oluşan serisi 2015 yılında *City of Wounded Boys and Sexual Warriors* başlıklı bir kitapta toplanmıştır. Robert Mapplethorpe da (1946-1989), 1970 ve 1980'lerde S/M sahneler, açık sahneler ve erotik portreleri ile yeraltı queer kültürünü gözler önüne seren sanatçılardan biridir. Mapplethorpe'un homoerotik portreleri von Gloeden, F. Holland Day ve Minor White'in geleneğini takip etmektedir. Mapplethorpe, selefi olan fotoğrafçıların yaptığı gibi çıplak erkek bedenini estetik formlara sokarak, cinsel arzu uyandıracak biçimde [fotoğraflamıştır](#). Onlar gibi Mapplethorpe'un fotoğrafları da erkek eşcinselliğinin görünür kılınmasına katkıda bulunmuş ve erotik bir işleve sahip olmuştur. Bununla birlikte John Pultz, Mapplethorpe'un fotoğraflarının aynı zamanda muhafazakâr değerlerin yükselişte olduğu 1980'lerin toplumsal ve politik ortamıyla ilişkisi içinde ele alınması gerektiğini söylemektedir. Pultz'a göre feministler, lezbiyenler ve geylelerin 1970'lerdeki kazanımlarına tepki olarak cinsel özgürlüğün geri çekilmesini amaçlayan muhafazakâr sosyal programların ortaya çıktığı, cinsel "bakış"ın sorunlu hale geldiği bir dönemde Mapplethorpe'un fotoğrafları, sanat ve pornografi arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak bu konudaki tartışmaları beslemiştir (Pultz, 1995, s. 157-158). Bu fotoğraflar gey erkek estetiği, cinsel güç, görme pratikleri, fetişizm, ırk ve cinsellik etrafında kümelenen tartışmalar üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Bu dönemde

Mapplethorpe'un özellikle siyah, kaslı ve çıplak erkek bedenlerini gösteren siyah beyaz fotoğrafları tartışmaların odağında yer almıştır. Kültür eleştirmeni Kobena Mercer, 1989 yılında Mapplethorpe'u siyah erkekleri, beyaz erkek bakışının pasif nesnelere olarak temsil ettiği yönünde eleştirmiştir. Ancak, 1995 yılında bu görüşünü değiştiren ve "ırk ve toplumsal cinsiyetin, cinselliğin temsiliyle kesiştiği noktada, farklılıkların kesişme noktalarının ön plana çıktığını" söyleyen Mercer, bunları cinselleştirilmiş şiddetten ziyade rızaya dayalı fantezi performansları olarak ele almaya başlamıştır (aktaran Sturken ve Cartwright, 2018, s. 127-128).

Pultz'un belirttiği Mapplethorpe fotoğrafları, AIDS krizi döneminde erkek eşcinselliğe bir temsil alanı sunmasıyla da ayrı bir öneme sahiptir. Ancak bu dönemde AIDS ve homoerotizmi gündeme getiren tek fotoğrafçı Mapplethorpe değildir (Pultz, 1995, s. 159). AIDS'in resmi temsiline karşı, salgının kendisini ve arkadaşlarını nasıl etkilediğini gösteren fotoğraflar üreten Nan Goldin, AIDS krizine yanıt olarak New Yorklu sanatçıların düzenlediği [Tanıklar: Yok Olmamıza Karşı](#) (*Witnesses: Against Our Vanishing*, Kasım 1989-Ocak 1990) sergisinin küratörlüğünü yapmıştır (Henning, 2015, s. 194). [Nicholas Nixon](#) (1947-), [Rosalind Solomon](#) (1930-) ile *Tanıklar* sergisinde de fotoğrafları sergilenen [Peter Hujar](#) (1934-1987), [David Wojnarowicz](#) (1954-1992) ve [Philip-Lorca diCorcia da](#) (1951-) AIDS'in eşcinsel erkek topluluğu üzerindeki yıkıcı etkilerini belgelemişlerdir. Nixon ve Solomon, Amerika Birleşik Devletleri'nde, AIDS'in harap ettiği eşcinsel bedenin klinik olarak objektif bir görünümünü sunmayı amaçlayan fotoğraflar çekmişlerdir. Wojnarowicz'in fotoğrafları belgesel yaklaşımdan uzaklaşırken, Hujar'ın fotoğrafları erotizm ve belgeleme yaklaşımını birleştirmiştir. Hujar'ın yaklaşımını Mapplethorpe'un yaklaşımıyla karşılaştıran Pultz, Mapplethorpe'un kullandığı türden geleneksel olarak çekici modellerden ziyade, tanınmış eleştirmen, yazar ve sanatçılardan oluşan eşcinsel modelleri çıplak biçimde fotoğraflayarak isimleriyle birlikte sunan Hujar'ın bu kararının politik bir eylem olduğunu söyler. Andres Serrano'nun (1950-) fotoğraflarını da AIDS bağlamında değerlendiren Pultz, kan, idrar, meni gibi beden sıvılarını kullanan Serrano'nun fotoğraflarının AIDS döneminin ikonları haline geldiğini belirtir (Pultz, 1995, s. 159). [Kan ve Meni](#) (*Blood and Semen*, 1990) serisi, kan ve meni karışımının mikroskop altındaki görüntüsüdür. Tyler Shine'in belirttiği gibi, Serrano bedensel sıvı fotoğrafları serisine, ABD'de AIDS krizinin zirvede olduğu ve medyada bedensel sıvılar nedeniyle hayatımızın tehlikede olabileceğine ilişkin haberler yapıldığı bir dönemde başlamıştır. Hayati olmakla birlikte potansiyel olarak öldürücü maddeler içerebilen bedensel sıvıların görünürlüğü Shine'a göre,

AIDS salgını bağlamında cinselliğin yıkıcı yönlerine göndermede bulunmaktadır. “Sağlıklı” ve “enfekte” sınırlar arasında ayırım yapmanın imkânsız olduğu bir durumda tüm sınırların potansiyel olarak tehlikeli kabul edildiğini belirten Shine, bununla birlikte “sağlıklı” veya “enfekte” fark etmeksizin, meninin Hıristiyanlıkta görünür hale geldiğinde iğrenç (*abject*) kabul edildiğini ve böylece Serrano’nun bu iğrenç maddeyi estetikleştirerek onu hem çarpıcı hem de rahatsız edici hale getirdiğini söyler (Shine, 2015, s. 36, 42).

Performatif Oto-portre

“Bu maskenin altındaki de yine bir maske.

Bu maskeleri kaldırmayı hiçbir zaman bırakmayacağım.”^{vii}

Performatif oto-portre, sanatçının fotoğraflamak üzere bedensel bir performans gerçekleştirmesi anlamına gelir. Bu kavram, sanatçının pozundaki performatifliğin altını çizer. Beden, performatif oto-portrede sadece fotoğraflanmak üzere sahnelendiği için fotoğrafı önceleyen bir performanstan söz etmek mümkün değildir (Auslander’dan aktaran Taş, 2013: 115). Bu, elbette klasik anlamda portre ve oto-portrelerden farklı bir üretim pratiğidir. İster resimsel olsun isterse de fotografik, geleneksel olarak portreden beklenen şey, sadece modelin dış görünüşünü betimlemekle kalmayıp, yüzeyin altındakini de göstermesi, onun kişiliğine dair ipuçları barındırmasıdır. Oto-portreler için de benzer bir beklenti vardır; sanatçıların oto-portrelerini inceleyerek o dönem içinde bulunduğu ruh halini, kimliğinin otantik yönlerini analiz etmek sanat tarihi geleneği içinde oldukça yaygındır. Performatif oto-portrede ise yüzeyin altında saklı olduğu varsayılan kimliğe ilişkin bir işaret yoktur, çünkü zaten bedensel olarak canlandırılan farklı kimlikler yüzeyde temsil edilir. Dolayısıyla bu fotoğraflar üzerine düşünürken, klasik oto-portre analizlerine hâkim olan eğilimlerin bir adım ötesine geçerek kimliğe ilişkin derinlerde yatan işaretlerden ziyade performans sırasında sanatçının bedeninin yüzeyine iliştiği işaretler ve bunların anlamları üzerine düşünmemiz gerekir. Çünkü yüzeyi kazıyıp altında “gerçek” bir kimlik aradığımızda yeni bir maskeyle karşılaşırız. Butler’ın söylediği gibi: “Bu tür edim, bedensel hareket ve icralar genellikle *performatiftirler*, yani dışavuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen *üretimlerdir*” (Butler, 2008, s. 224).

Performatif oto-portre, fotoğrafın ilk günlerinden beri var olmakla birlikte, cinsiyete ilişkin kavramları sorgulamak için yirminci yüzyılın ilk yarısında kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemin pek çok politik avangart grubu; yeniliği ve kitle iletişimiyle ilişkisi nedeniyle fotoğrafı benimsemiştir. Fransız sürrealist fotoğrafçı, çevirmen, yazar ve siyasi aktivist Claude Cahun (1894-1954), 1910'lardan itibaren cinsiyete ilişkin geleneksel kabullere, ikili cinsiyet ayrımına meydan okumak; kimliğin akışkanlığını vurgulamak için farklı kostüm ve makyajlar içinde androjenliği sergilediği performatif oto-portreler üretmiştir. Androjenlik, Helene Cixous gibi feminist düşünürler için kadın-erkek ikiliğine dayanan cinsiyet rollerinin altını oymak için bir olanak sunar (Taş, 2013: 119). Bu oto-portreler sabit ve istikrarlı bir cinsiyet anlayışına karşı duran, geleneksel cinsiyet normlarını istikrarsızlaştıran nitelikleriyle tedirgin edicidir. Cahun'un çalışmaları yıllar sonra Judith Butler'ın kuramında yankısını bulur. Bu da kimi zaman sanatsal pratiğin teoriyi önelediğini göstermesi açısından önem taşır.

Doğduğu zaman kendisine verilen isim, Lucy Renee Mathilde Schwob olan Cahun, "Maskülen? Feminen? Duruma göre değişir. Cinsiyetsiz (*neuter*) her zaman bana uyan tek cinsiyettir" (aktaran Knafo, 2001, s. 29) diyerek önce Claude Courlis, daha sonra Daniel Douglas adını kullanmaya başlamış ve sonunda Claude Cahun adında karar kılmıştır. Cahun, hem romantik hem yaratıcı alandaki partneri Suzanne Alberte Eugenie Malherbe (1892-1972) (Marcel Moore takma adını kullanıyordu) ile birlikte otuz yıldan fazla süre pek çok ortak çalışma yapmıştır. Cahun'un 1927 tarihli [Antremandayım, Öpme Beni](#) (*I am in Training, Don't Kiss Me*) oto-portresi yirminci yüzyılın en fazla çoğaltılan ve taklit edilen queer ikonlarından biridir. Dikkatle oluşturulmuş bu oto-portrede Cahun, izleyiciye gözünü dikmiş, bacak bacak üstüne atmış vaziyette bir sandalyeye oturur. Üzerine halterci kıyafetine benzeyen uzun kollu bir kostüm giymiştir. Bu kostüme çizilen meme uçları, Cahun'un göğüslerinin çıplak olduğu izlenimi uyandırır. Yüzünde, feminen olmaya atfedilen niteliklerin altını çizen abartılı bir makyaj vardır. Üzerindeki maskülen yan anlamlara sahip kostüm ile feminen makyajın abartılı hali ve bunların zıtlığı, izleyicinin onu kadın veya erkek olarak tanımlamasına engel olur. Kostümün göğüs kısmında yer alan "Antrenmandayım, Öpme Beni" yazısı kafa karıştırıcıdır, çünkü koyu renk rujla boyanmış dudaklar bunun tersini ima etmektedir. Cahun bu fotoğrafta izleyicinin karşısına kadın ya da erkek olarak değil, androjen bir özne olarak çıkmıştır. Üstelik kostüm ve makyaj ile bedensel duruşun abartılı hali cinsiyetin bir performans olduğunun altını çizmektedir (Higgins, 2015, s. 249).

Cahun'un çalışmaları 1970 sonrası dönemin postmodern stratejileri içinden çalışan Urs Lüthi (1947-), Cindy Sherman (1954-), Del LaGrace Volcano (1957-), Yasumasa Morimura (1951-) gibi sanatçıların işleriyle bağlantılıdır. İkili toplumsal cinsiyet kategorilerini eleştiren İsviçreli sanatçı Urs Lüthi, özellikle 1970'li yıllardaki ilk dönem oto-portrelerinde, "kılık değiştirme" yoluyla sabit bir öznenin imkânsızlığını ima eder. Yirmi fotoğraftan oluşan [The Numbergirl](#) (1973) serisinde elinde küçük siyah beyaz bir oto-portresini tutarak kendi çıplak bedeninin siyah beyaz fotoğraflarını çeker ve bunları büyük boyutlarda sergiler (Feld, 2006, s. 974). Bu serideki fotoğraflar çekim tekniği, aydınlatma ve mekân açısından birbirinin tekrarı gibi görünse de Lüthi'yi her bir fotoğrafta farklı bir kimliğe bürünmüş olarak görürüz. 9 fotoğraftan oluşan [Just another Story about Leaving](#) (1974) başlıklı fotoğraf serisinde de cinsiyeti giderek değişen bir karakter söz konusudur.

Cinsiyete ilişkin kültürel mitler ve basmakalıp yargılar üzerinde duran [Cindy Sherman](#) da kimliğin sabit değil, çoklu ve akışkan olduğunu açığa vurmaya çalışır. *İsimsiz Film Kareleri* (*Untitled Film Stills*, 1977-1980) ve *Tarih Portreleri* (*History Portraits*, 1989-1990) serileri cinsiyete ilişkin basmakalıp yargılara yönelik en yıkıcı çalışmalarıdır. *İsimsiz Film Kareleri*'nde klasik Hollywood anlatılarında kadının eril bakışın nesnesi olarak temsiline eleştiri getirmek için kendi bedenini farklı makyajlar, kostümler ve pozlar içinde fotoğraflamıştır. Her serisinde ve bu serilerin içindeki her fotoğrafta farklı bir kimliğe bürünen Sherman, kendi bedenini boş bir tuval olarak, model olarak, "herhangi bir kadın" olarak kullanmaktadır (Leowenberg'den aktaran Taş, 2013, s. 120). Sherman, *Tarih Portreleri*'nde sanat tarihinden çeşitli portreleri kendine mal eder. Bu seri içinde özellikle [İsimsiz #224](#) (*Untitled #224*, 1990) çalışmasına kimliğin akışkanlığı bağlamında değinmemiz gerekir. Bu çalışmada Sherman, Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun (1571-1610) oto-portresi *Genç Hasta Baküs'ü* (*Young Sick Bacchus*, 1593 civarı) kendi bedeninde yeniden canlandırmıştır. Erotik kadın resimlerindeki standart formülleri uygulayarak homoerotik arzu içeren resimler üreten Cravaggio'nun resimleri dönemin katı cinsiyet geleneklerinin karşısında yer alır (Mann, 2004, s. 589). Cinsiyetin akışkanlığını bünyesinde barındıran Şarap tanrısı olan Baküs, Cravaggio'nun bu yaklaşımı için ideal bir figürdür. *İsimsiz #224* fotoğrafında ise Sherman'ın üzerindeki kostüm, başındaki yapraklar, elinde tuttuğu üzüm ve verdiği poz Caravaggio'nun Baküs'ünü yankılar. Sherman her ne kadar sahneyi birebir yeniden canlandırmış olsa da fotoğraftaki makyaj ve aksesuarlarla bilinçli bir şekilde bunun bir kılık değiştirme olduğunun altını çizer. Feminin bir şarap tanrısı

rolündeki bir erkek sanatçıyı, kendi kadın bedeninde yeniden canlandırarak sabit, ikili cinsiyet normlarını istikrarsızlaştırır.

[Del LaGrace Volcano](#) ise, polimorfik kimliğiyle oldukça kışkırtıcı queer fotoğraflar üretmektedir. Oto-portre dışında bar ve kulüplerdeki gösterileri, *drag king* yarışmalarını ve queer topluluğun diğer etkinliklerini fotoğraflayan Volcano cinsiyetin istikrarını ve doğallığını sorgular. Volcano, ayrıca rol yapma ve çapraz giyinmeyi içeren S/M görüntüleri de dâhil olmak üzere *queer erotica* üreterek pornografi karşıtı feminist yaklaşıma meydan okur (Henning, 2015, s. 208). Oto-portrelerinde ise toplumsal cinsiyet performansını, özellikle lezbiyenlerin maskülenlik performansını sorgular. İnterseks olarak doğan Volcano, hayatının ilk otuz yedi yılını kadın olarak yaşadıktan sonra bundan vazgeçerek iki cinsiyeti birden yaşamaya girişir ve oto-portre tarzındaki fotoğraflarında bu ikilik üzerinde durarak farklı personalarını açığa vurur (Wilton, 2004, s. 795-798). Lord, Volcano'nun, "queer topluluğu içinde transeksüel eski bir lezbiyen olarak ya da performatif bir *drag king* olarak değil, çok cinsiyetli bir hibrit" (*multigendered hybrid*) olarak, birden çok cinsiyeti aynı bedende barındıran bir görünürlük peşinde koştuğunu söyler. *Genç Herm Olarak Sanatçı (The Artist as a Young Herm, 2004)* başlıklı oto-portresinde, pek çok göstereni bir arada kullanan Volcano'nun yüzündeki makyaj ilk bakışta dikkati çeker. Gözlerinin birinde makyajla oluşturulmuş büyük kirpik, dudaklarındaki ruj, bıyık, şakaklardan açılmış saçlar, klasik bir androjenlik işareti olan melon şapka karmaşık bir cinsiyet temsili olarak karşımızda durur (Lord, 2019, s. 41). *Gerard Rancinan ile Oto-portre İşbirliği I (Self-Portrait Collaboration with Gerard Rancinan I, 2004)* başlığını taşıyan ünlü oto-portresinde ise kadın eteği giyerken erkeksi bir poz vermiştir. Bu fotoğrafta Volcano, dudağında kırmızı ruj, bıyık ve top sakalla karşımıza çıkar; bedeninin alt kısmına baktığımızda etek giymiş ve çıplak ayaklarıyla parmaklarının üstünde yükselmiş bir kadın figürü gibi görünür. Bedeninin üst kısmı çıplaktır ve ellerini yumruk yaparak kollarını havaya kaldırmış, kaslarıyla şov yapan vücut geliştiren bir erkeği performe etmektedir. Erkeklik ve kadınlığın ayrı ayrı değil, bir arada performe edilebileceğini gösteren bu fotoğraf normal ile anormalin sınırlarını yıpratır ve iki cinsiyetin geçişliliğine dikkat çeker. Daha yakın tarihli *Herm Beden (Herm Body)* ve *benler*ARASI (INTER*me)* serisi siyah beyaz polaroid fotoğraflardan oluşmaktadır. Eliza Steinbock'a göre, bu fotoğraflar, Volcano'nun kullandığı hormonlar, aldığı kilolar ve ilerleyen yaşı nedeniyle değişmiş vücuduyla kamera karşısında olmaktan duyduğu endişeyi dışı vurur. *Herm Beden* başlığı, fotoğrafın öznesinin cismaniliğine dikkat çeker ve onu bir *herm*^{viii} olarak kabul etmemiz gerektiği konusunda ısrar eder. *Herm*, Volcano'nun interseks tarihini

isimlendirmek ve trans bedenselliği talep etmek için kullandığı bir terimdir (Steinbock, 2014, s. 539-540). *Kutudaki Herm* (*Herm in a Box*, Örebro, 2011) ve *İçimdeki Canavar* (*The Monster Inside Me, Self Portrait*, 2011) fotoğraflarında, zeminde yer alan numaralandırılmış ızgaralarla on dokuzuncu yüzyıl ırkçı antropoloji yaklaşımının ve tıbbi fotoğrafın görsel kodlarını tekrarlar. Bu ızgaralar “bilimsel” fotoğrafın ölçme ve kataloglama pratiğine; insan bedenini cinsiyetlendiren, ırklara göre ayıran ve “sapmaları” kaydetmek için kullanılan tıbbi ve bilimsel fotoğrafçılık geleneğine açık bir biçimde atıf yapmaktadır (Steinbock, 2014, s. 544). Volcano on dokuzuncu yüzyıldan bu yana görsel kültür içinde tıbbi bir sapma olarak işaretlenmiş biçimde yer bulan interseks beden için, tıbbi fotoğrafın kodlarını ironik biçimde kendine mal ederken kendi interseks bedenini grotesk biçimde fotoğrafın merkezine yerleştirerek bir görünürlük talep etmektedir. Aynı zamanda tıbbi bakışın yerine öznenin kendi bakışını geçirir ve bir anlamda “Ben senin benim bedenimi nasıl gördüğünü görüyorum” der. Bir başkasının bedenini nesneleştirmekten ziyade kendi bedenini merkeze yerleştirerek onu bir özne olarak sahneler.

Benzer bir yaklaşım Yasumasa Morimura'nın fotoğraflarında da karşımıza çıkar. Ancak yirminci yüzyıl sonunun en kışkırtıcı sanatçılarından biri olan Morimura, Volcano'dan farklı olarak sanat tarihinde yer bulmuş kadın portrelerini, ünlü şarkıcıları, film yıldızlarını kendine mal etmiş, kendi bedeninde yeniden canlandırarak fotoğraflamıştır. Morimura'nın en bilinen çalışmalarından biri, Marcel Duchamp'ın kadın alter-egosu Rose Selavy'yi performe ettiği ünlü portresini (1921) kendine mal ettiği [çalışmasıdır](#). Lord'un belirttiği gibi “Morimura orijinal Rose'un pozunda olduğu gibi hem bir çift kadın elini hem de kendi koyu renkli ellerini fotoğrafa dâhil ederek, *drag*'in basit bir cinsiyet dönüşümü olduğu, Rose/eros'un cinsiyetler arasındaki arzuyu temsil ettiği ve beyazlığın da işaretlenmemiş bir ırksal kategori olduğu inancının altını oyar” (Lord ve Meyer, 2019, s. 159). Morimura genellikle Sherman'la karşılaştırılır. [Küçük Kız Kardeşime: Cindy Sherman İçin](#) (1998, *To My Little Sister For Cindy Sherman*) fotoğrafı, Sherman'ın [İsimsiz #96](#) (*Untitled #96*, 1981) fotoğrafına atıfta bulunur ve onun, üzerindeki etkisini kabul eder. Bu fotoğrafta Morimura, tıpkı Sherman'ın Bacchus'ta yaptığı gibi Sherman'ın canlandığı bir kadın karakteri kendi erkek bedeninde canlandırır. Bununla birlikte iki sanatçı arasında çeşitli farklar da bulunur. Bunların en önemlisi Morimura'nun fotoğraflarında kılığına girdiği Batılı ünlülerden etnik olarak farklı olmasıdır. Bu nedenle onun çalışmaları Dan Friedman'a göre (2006, s. 1081) çağdaş yaşamın kültürel sömürgecilik ve ırkçı klişeleştirme gibi yönlerine atıfta bulunur.

Odağımızı cinsiyet kimliğinden ırksal kimliğe çevirdiğimizde, yukarıda söz edilen sanatçılar gibi performatif oto-portrelerinde kendilerine odaklanmakla birlikte ırk ve cinsiyetin kesişimini daha net bir şekilde izleyeceğimiz [Samuel Fosso](#) (1962-), [Laura Aguilar](#) (1959-2018), [Lyle Ashton Harris](#) (1965-) gibi sanatçılardan söz etmemiz gerekir. Fosso, 1975'te Orta Afrika Cumhuriyeti'nin en büyük şehirlerinden biri olan Bangui'de ilk stüdyosunu açtıktan sonra gündüzleri vesikalık fotoğraf, düğün fotoğrafı gibi ticari işler yaparken geceleri farklı kostümler giyerek, farklı kimliklere bürünerek ve performans yaparak kendi benliğini araştırdığı çalışmalar yapmaya başlamıştır (Iduma, 2014). Fosso, rock yıldızları ve 1970'lerin züppelerini taklit ettiği siyah beyaz oto-portrelerinde androjenliği, yakışıklı ve seksi bir genç erkek personasını sergilemektedir. İlk dönem fotoğraflarının kimisinde elinde beyaz eldivenle ya da üzerinde sadece beyaz bir atlet ve sliple gördüğümüz Fosso, ilk dönemine ait başka bir seride stüdyoda çektiği oto-portrelerinde siyah beyaz dama tahtasına benzer bir zemin üzerinde ve arka planda düz ya da desenli kumaş bir perde önünde poz verir (Moore, 2006, s. 548). Fosso bu fotoğrafların her birinde farklı kıyafetler giymiştir, bazılarında platform topuklu çizmeler vardır. Ancak bu fotoğraflar 1990'lı yıllara kadar dünyada tanınmaz. Aslında Cindy Sherman'la aynı dönemde üretimde bulunmasına rağmen, uzun süre tanınmamasını sanat dünyasının Batı merkezli olmasıyla ilişkilendirebiliriz. 40 yılı aşkın süredir farklı kostümler içinde teatral biçimde poz verdiği performatif oto-portrelerinde cinsiyet kodlarını eğip bükmeye devam eden Fosso'nun siyah bedeni aynı zamanda kimliklerin kesişimselliğine dikkat çekmektedir. 1997 yılında Paris'teki çok katlı mağaza Tati için oluşturduğu fotoğraf serisinde rock yıldızlarından burjuva kadınına kadar pek çok farklı kimliğe bürünen Fosso, bu serinin "ırk ayrımcılığı ve kölelik hakkında bir söylem" olduğunu ve bir "bağımsızlık ve özgürlük talebi" olduğunu söylemiştir. Fosso, kendi fotoğraflarında sahnelediği bedenin bir özne ya da nesneden ziyade bir insan olduğunu söyler: "Bedenimi bu figürle ilişkilendiriyorum, çünkü onun tarihini tercüme etmek istiyorum. Bedenimi daima başka öznelere bağlı, yeniden üretme sürecinde olduğum kişilere bağlı bir insan olarak görüyorum" (Chatap ve Fosso, 2017). Fosso'nun fotoğraflarındaki teatral tavır kuşkusuz Sherman'ın fotoğraflarını hatırlatır. Bununla birlikte iki sanatçının benzer dönemlerde ürettikleri işleri karşılaştırdığımızda, sanatçıların içinde yaşadıkları kültür, atanmış cinsiyetleri, cinsel yönelimleri ve cinsiyet kimlikleriyle bağlantılı öznel deneyimlerinin izlerinin çalışmalarına kaçınılmaz olarak düştüğünü görürüz. Amerikalı bir sanatçı olan Sherman özellikle *İsimsiz Film Kareleri* serisinde Hollywood filmlerindeki kadın temsillerini kendine mal ederek bakışın görsel politikasına odaklanır ve

femeninliğe ilişkin toplumsal normları eleştirirken, Fosso, siyah ve erkek bedenine iliştiirdiği kadın kıyafetleri, makyaj ve feminen tavırlarla, feminenliğin kadın bedenine sabitlenemeyeceğinin altını çizer; androjen bir kimlik ortaya koyar. Fosso'nun fotoğraflarında siyah, erkek, androjen, Batılı-olmayan kimlikleri keşişmektedir. Ancak her ikisinin de feminenliğin bir maske olduğunun altını çizer.

Laura Aguilar'ın 1990'ların ortalarından itibaren doğada çıplak fotoğraflarından oluşan serilerinde de kimliklerin keşişimselliğine ilişkin bir duruşla karşılaşırız. 1996 tarihli ilk seri olan [Nature Self-Portrait](#)'i 1999'da [Stillness](#) ve [Motion](#), 2000 yılında *Center* takip etmiştir. Bu siyah beyaz serilerin ardından 2006'da renkli fotoğraflardan oluşan *Grounded* serisini üretmiştir. Aguilar bu serilerde yer alan fotoğraflarda, fotoğraf tarihinde erkek egemen bir tür olan manzara fotoğrafçılığının kodlarını kullanırken bu fotoğraflarda hiçbir zaman yer bulamayan bir şeyi, kendi büyük, kadın, lezbiyen, kahverengi Chicano bedenini fotoğrafın merkezine yerleştirerek ırkçılık ve cinsiyetçiliğe eleştiri getirmiştir. Geleneksel manzara fotoğrafı, daha önce belirtildiği gibi erkek egemen bir geleneğe işaret eder. Zihin/beden ve kùltür/doğa ikiliği içinden erkekler yüzyıllardır zihin ve kùltürle tanımlanırken kadınlar bedenleri ile tanımlanmış ve doğa ile eş tutulmuşlardır. Zihin sahibi; görerek bilme ve hâkimiyet kurma yetkesine sahip olan eril özne manzara fotoğrafında coğrafyaya/uzama/doğaya sahip olmakta, onu tanımlamakla kalmayıp kontrolü altına almaktadır. İşte Aguilar, bu anlayışa dayalı geleneksel manzara fotoğrafının içine yerleştirir bedenini. Bu yolla, zihnin karşısına yerleştirilen bedeni ve kùltür karşısına yerleştirilen doğayı sahiplenir; öznelliğin bedensel olarak inşa edildiğini göstererek Kartezyen öznenin bedeni ve doğayı nesneye indirgeyen bakışına karşı çıkar.

Aguilar'ın bu fotoğrafları aynı zamanda Los Angeles'taki "Chicano ve gey topluluklarının olumlu tasvirlerini sarsar" (Lord ve Meyer, 2019, s. 189). Kimliklerin keşişimselliğini kabul etmek zaten olumlu temsiller yerine bu keşişimselliğin altını çizen temsillerin öne çıkmasını sağlar. Aguilar'ın görsel alandaki müdahalesinin Kimberlé Crenshaw'ın 1989 tarihli makalesini yankıladığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Crenshaw bu makalesinde ırk, sınıf, cinsiyet, din gibi kimliğin farklı yönlerinin birbiriyle ilişkisini açıklamak için "keşişimsellik" (*intersectionality*)^{ix} kavramını kullanır ve bunların birbirinden ayrı düşünölemeyeceğini söyler. Stuart Hall de, hepimizin çoklu toplumsal kimliğin birleşiminden oluştuğumuzu söyler: "Yani, bizler farklı kategoriler yoluyla, farklı karşıtlıklarla karmaşık bir biçimde inşa ediliriz ve bunlar bizi toplumsal açıdan marjinalliğin ve tabi olmanın çoklu konumlarına yerleştirme etkisine sahip olabilir, ancak yine de üzerimizde tam olarak aynı şekilde etkide bulunmazlar" (Hall, 1998, s.

82).^x Buradan hareketle Aguilar'ın teorisyenlerin kimliğe ilişkin bu yaklaşımlarını fotografik olarak ifade ettiğini; kimliğin, tek bir yönüne işaret etmekten ziyade, kimliğin lezbiyen, Latin ve şişman olmanın kesişiminde oluştuğunun altını çizdiğini söyleyebiliriz.

Benzer şekilde Lyle Ashton Harris'in siyah bedeninde canlandırdığı abartılı kadın performansı da cinsiyet kimliğini ve ırksal kimliği birlikte ele alır. Bununla birlikte maskülen siyah erkek mitine de meydan okur. Billie Holiday'i canlandırdığı *Billie* (2002) serisinde, siyah kadın ikonunu kendine mal ederken geçmişle de bir diyaloga girer. Harris'in, *iyi Hayat* (*The Good Life*) serisinin bir parçası olan aile portresi formundaki *Çocuk* (*The Child*, 1994) fotoğrafında heykel sanatçısı Renée Cox "baba" olarak poz verirken, Harris kucağında çocuğuyla "anne" olarak poz vermiştir. Amelia Jones (2002), Harris'in *Çocuk* fotoğrafı ve *İnşaaalar#12* (*Constructs#12*, 1987-1988) fotoğrafının eril ve dişillliği aştığını, farklı kıyafetler, makyaj ve poz yoluyla bedenin ve yüzün cinselleştirilerek ya da dişilleştirilerek belirli tür bir bakışı talep ettiğini söyler. Jones'a göre Harris, "bedensel farkın abartılı performansı yoluyla, tamamen bedenleşmiş bir öznenin arzuları üzerine kurulu olan bir bakış talep ederek," seyircinin "normatifiğini öteki olarak kurar" (Jones, 2002, s. 965-967).^{xi}

Sonuç

Fotoğrafta queer pratikler ve yaklaşımları ne tür başlıklar altında ele alabileceğimize ilişkin bir sınıflandırma yapmayı amaçlayan bu çalışmada pek çok farklı pratik ve yaklaşımın olduğu tespit edilmiştir. Bu makalede görünürlük ve tanınma politikası bağlamında queer bir arşiv inşa etmeye; belgesel ve portre fotoğrafında yeni yaklaşımlar bağlamında üretimde bulunmaya; performatif oto-portreler yoluyla kimliğin akışkanlığının altını çizmeye ve bakışın cinsel politikasını gündeme getirmeye yönelik yaklaşımlar sırasıyla "arşivi sahiplenmek", "belgesel ve portre fotoğrafında yeni yaklaşımlar", "performatif oto-portre" başlıkları altında ele alınmaya çalışılmıştır. Farklı pratik ve yaklaşımlar içerse de bu başlıklar altında ele alınan örneklerin tamamının arzu, haz, cinselliğe ilişkin performanslar bağlamında bedene odaklandığı görülmektedir. Arşiv çalışması yapan sanatçı ve sanat tarihi uzmanları fotoğrafta beden temsilini temel olarak on dokuzuncu yüzyıldan itibaren eşcinsel arzu ve ikili cinsiyet kavrayışını istikrarsızlaştıran *drag queen* ile *cross dressing* performansları odağında ele almışlardır. Fotoğraf tarihindeki queer yaklaşım ve pratikler günümüz sanatçılarına ilham vermeye devam ederken, arşiv çalışmaları fotoğraf tarihinde üzeri örtülen yaklaşımların gün yüzüne

çıkarılması, görünürlük ve tanınma açısından büyük önem taşımaktadır. Özellikle 1970'lerden itibaren görünürlük ve tanınma politikası queer pratikler için merkezi öneme sahip olmaya başlamıştır. Bu yıllardan itibaren LGBT mücadelesinin içinde yer alan fotoğrafçılar, belgesel fotoğraf ve portre fotoğrafında yükselmeye başlayan yeni yaklaşımları benimsemiş ve onların şekillenmesinde büyük etki sahibi olmuştur. Daha önce belgesel fotoğraf ve portre fotoğrafında tek tük örneklerini gördüğümüz LGBT bireylere ilişkin çalışmalar, bu dönemde portfolyo konusu olmaya başlamış, gerek gündelik yaşama odaklanan günlük tarzındaki fotoğraf çalışmalarında gerekse eşcinsel arzuyu temel alan erotik fotoğraflarda bedensel bir görünürlük talep edilmeye başlanmıştır. 1980'li ve 1990'lı yıllarda ise LGBT topluluğunu tehdit eden AIDS kriziyle birlikte HIV pozitif olan bedeni damgalayan görsel politikalar karşısında bir direniş stratejisi olarak bu bedeni merkeze alan ya da homoerotizmi yücelten fotoğraflar öne çıkmıştır.

Makalede queer pratik ve yaklaşımlar bağlamında özellikle önemli olduğu düşünüldüğü için performatif oto-portrelere daha fazla yer ayrılmıştır. Performatif oto-portreler, cinsiyetin bir performans olduğunun altını çizmeleri ve kimliğin akışkanlığına işaret etmeleri açısından özel bir öneme sahiptir. Performatif oto-portre, yirminci yüzyıl başında, cinsiyete ilişkin ikili ayrımları alt üst eden fotografik bir pratik olmakla birlikte daha yakın zamanda üretilen işlerde sadece cinsiyet kimliğine değil, ırk, etnik köken gibi kimliğin farklı yönlerinin cinsiyet kimliği ile kesişimselliğine daha fazla dikkat yöneltildiği görülmektedir. Performatif oto-portrelerde öne çıkan diğer bir teknik kendine mal etmedir. Kod dönüştürme yoluyla queer teriminin kendine mal edilmesi pratiğinde olduğu gibi görüntüler de kendine mal etmenin konusu olabilmektedir. Görüntüler söz konusu olduğunda queer için kendine mal etme, geçmiş sanatçılarla pozitif bir diyalog kurmak; popüler imgeleri queer'leştirmek; popüler veya bilimsel ya da sanat tarihinden cinsiyetçi ve/veya ırkçı imgeleri eleştirmek için kullanılan bir stratejidir. Klasik, erkek egemen manzara fotoğrafının görsel kodlarını kendine mal eden Laura Aguilar'ın fotoğraflarında olduğu gibi sanatçılar sadece imgeleri değil estetik kodları da kendilerine mal ederler. Ayrıca queer fotoğraf pratikleri içinde kendine mal etmenin, Emily Roysdon örneğinde olduğu gibi, sadece orijinal imgeyi eleştirmek için değil, yüceltmek için de kullanılan bir strateji olduğu görülmektedir.

Başta da söylendiği gibi bu makalenin amacı on yıllardır sürmekte olan LGBT mücadelesini queer başlığı altında eritmek ve katı bir çerçeve çizmekten ziyade bu alandaki farklı yaklaşım ve pratiklere ilişkin bir harita çıkarmaktır. Böyle bir girişim elbette çeşitli

yönlerden sakıncalar içermektedir. Örneğin makalede ele alınan fotoğrafların bir kısmının, kimlik siyaseti bağlamında üretildiği için queerle bağdaşmayacağı iddia edebilir. Bununla birlikte böyle geniş kapsamlı bir çalışmanın belirli pratikler, sanatçılar, üretimler üzerinde yeterince derinleşmesinin ya da alanda üretimde bulunan tüm fotoğrafçıları kapsamasının imkânı bulunmamaktadır. Ancak bu makale gelecekte gerçekleşecek daha kapsamlı tartışmalar için bir başlangıç noktası olarak düşünülebilir. Nitekim bu makalede kullanılan kesişimsellik, kendine mal etme gibi kavramlar ve pratikler birden fazla başlığın altındaki işleri ortak kesen niteliğe sahiptir. Kesişimsellik kavramı hem belgesel ve portre fotoğraflarında hem performatif oto-portrelerde karşımıza çıkarken, kendine mal etme pratiği hem arşiv başlığı altında ele alınan fotoğraflar hem de performatif oto-portreler için oldukça önemlidir. Dolayısıyla belirli kavramları ya da pratikleri odağa alarak yapılacak çalışmaların bu alandaki literatürün gelişmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

ORCID ID

TUĞBA TAŞ



<https://orcid.org/0000-0003-0948-1683>

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

Albrecht, D. ve Vider, S. (2016). *Gay Gotham: Art and Underground Culture in New York*. New York: Skira Rizzoli.

Biren, J. E. (1979). *Eye to Eye: Portrait of Lesbians*. Washington, D.C.: Glad Hag Books.

Biren, J. E. (1987). *Making a Way: Lesbians Out Front*. Washington, D.C.: Glad Hag Books.

Biren, J. E. (2017). What Makes Contemporary Photography Feminist and Queer? konuşması içinde. The Museum of Modern Art. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=KXrNrzk0zE> Erişim tarihi: 14.05.2020.

Barlow, C. (2017). *Queer British Art 1867-1967*. Londra: Tate Publishing.

- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Ertür, B.). İstanbul: Metis.
- Carson, F. (2001). Feminist Debate and Fine Art Practices, *Feminist Visual Culture* içinde (25-35). Carson, F. Ve Pawaczowska C. (ed.), New York: Routledge.
- Chatap, Y. ve Fosso, S. (2017). The Lives of Samuel Fosso. *Aperture*. Erişim adresi: <https://aperture.org/editorial/lives-samuel-fosso/> Erişim tarihi: 21.01.2021.
- Chester, Mark I. (2015). *City of Wounded Boys and Sexual Warriors*. San Francisco, California: Blurb.
- Cingöz, Y. ve Gürsu, E. (Yay. Haz.). (2013). *90'larda Lubunya Olmak*. İzmir: Siyah Pembe Üçgen.
- Collings, P. H. (2015). Intersectionality's Definitional Dilemmas. *Annual Review of Sociology*, 41, 1-20.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1, 139-167.
- Dunne, C. (2016). The Transgender Women Activists of Color in Andrea Bowers's Iconic Photos. *Hyperallergic*. Erişim adresi: <https://hyperallergic.com/281517/the-transgender-women-activists-of-color-in-andrea-bowers-ss-iconic-photos/> Erişim tarihi: 16.01.2021.
- Edenborg, E. (2020). Visibility in Global Queer Politics, *The Oxford Handbook of Global LGBT and Sexual Diversity Politics* içinde (349-364). Bosia, M.J vd. (ed.), New York: Oxford University Press.
- Feld, H. (2006). Urs Lüthi, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (973-976). Warren, L. (ed.), New York: Routledge.
- Friedman, D. (2006). Yasumasa Morimura, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (1080-1084). Warren, L. (ed.), New York: Routledge.
- Getsy, D. J. (ed.) (2016). *Queer (Whitechapel: Document of Contemporary Art)*. Londra: MIT Press.
- Guggenheim (t.y.). "Catherine Opie." Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/9364> Erişim tarihi: 05.05.2020
- Gupta, S. (t.y.). Lovers: Ten Years On. Erişim adresi: <https://www.sunilgupta.net/lovers-ten-years-on.html> Erişim tarihi: 20.01.2021

- Gupta, S. (t.y.). "Pretended" Family Relationships. Erişim adresi: <https://www.sunilgupta.net/pretended-family-relationships.html> Erişim tarihi: 20.01.2021
- Gupta, S. (2020). *LOVERS: Ten Years on*. Londra: Stanley/Barker.
- Gürsu, E. (Yay. Haz.). (2013). *80'lerde Lubunya Olmak*. İzmir: Siyah Pembe Üçgen.
- Hall, S. (1998). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler. *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi* içinde (63-96). King, A. D. (der.), Seçkin, G. Ve Yolsal, Ü. H. (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hammers, C. J. (2004). *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. California: Cleis Press.
- Henning, M. (2015). The Subject as Object: Photography and the Human Body, *Photography: A Critical Introduction* içinde (189-230). Wells, L. (ed.), Londra ve New York: Routledge.
- Higgins, J. (2015). Oto-portre (Antremadayım, Öpme Beni), 1927, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* içinde (248-249). Hacking, J. (ed.), Bozkurt, A. (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jagose, A. (2017). *Queer Teori: Bir Giriş*. Toprak, A. (çev.), İstanbul: Notabene.
- Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture* No. 2 içinde (3-23). Foster, H. (ed.), Washington: Bay Press.
- Jones, A. (2002). The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. *Signs*, 27(4), 947-978.
- Kaczorowski, C. (2004). Censorship in the Arts, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* içinde (401-417). Summers, C. J. (ed.), California: Cleis Press.
- KaosGL (2021). Kırta Kırta Geliyoruz. 05.01.2021. Erişim adresi: <https://kaosgl.org/haber/34-kirita-kirita-geliyoruz-34> Erişim tarihi: 12.01.2021.
- Knafo, D. (2001). Claude Cahun: The Third Sex. *Studies in Gender and Sexuality*, 2(1), 29-61.
- Lockard, R. A. (2004). Minor White, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, içinde (1616-1631). Summers, C. J. (ed.), California: Cleis Press.
- Lord, C. ve Meyer, R. (2019). *Art and Queer Culture*. Londra ve New York: Phaidon.
- Lord, C. (2019). Survey: Inside the Body Politic: 1980-Present, *Art and Queer Culture* içinde (27-46). Lord, C. ve Meyer, R. (ed.), Londra ve New York: Phaidon.
- LTTR (t.y.). About: Dedicated to Sustainable Change, Queer Pleasure, and Critical Productivity. Erişim adresi: <https://www.lttr.org/about-lttr> Erişim tarihi: 22.01.2021.
- Manatakis, L. (2018). Tracing the Fearless, Secret History of Cross-dressing. *Dazed*. 23.02.2018. Erişim adresi: <https://www.dazeddigital.com/art->

- photography/article/39155/1/undercover-secret-history-of-cross-dressers-sebastien-lifshitz-london Erişim tarihi: 16.10.2020.
- Mann, R. G. (2004). European Art: Baroque, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* içinde (586-602). Summers, C. J. (ed.), California: Cleis Press.
- Meyer, R. (2002). *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art (Ideologies of Desire)*. New York: Oxford University Press.
- Meyer, R. (2015). Queer Photography?" *Aperture*, 218, 28-29.
- Meyer, R. (2019a). Inverted Histories: 1885-1979, *Art and Queer Culture* içinde (15-27). Lord, C. ve Meyer, R. (ed.), Londra ve New York: Phaidon.
- Meyer, Richard (2019b). Preface, *Art and Queer Culture* içinde (7-10). Lord, C. ve Meyer, R. (ed.), Londra ve New York: Phaidon.
- Mitchell, W. J. T. (2002a). Introduction. *Power and Landscape* içinde (1-4). Mitchell W. J. T (ed.), Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2002b). Imperial Landscape. *Power and Landscape* içinde (5-34). Mitchell W. J. T (ed.), Chicago: University of Chicago Press.
- Moore, A. (2006). Samuel Fosso, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (547-550). Warren, L. (ed.), New York: Routledge.
- Muholi, Z. ve Willis, D. (2015). Zanele Muholi, Faces and Phases: Conversation with Deborah Willis. *Aperture*, 218, 59-64.
- Nini, H. ve Treadwell, N. (2020). *Loving: A Photographic History of Men in Love 1850s-1950s*. Milano: Five Continents Editions.
- Iduma, E. (2014). The Self-Portraits of Samuel Fosso. *Guernica*. Erişim adresi: <https://www.guernicamag.com/the-self-portraits-of-samuel-fosso/> Erişim tarihi: 20.01.2021
- Opie, C. (2015). Queer Photography? *Aperture*, 218, 30-31.
- Pilcher, A. (2017). *A Queer Little History of Art*. Londra: Tate Publishing.
- Pultz, J. (1995). *Photography and the Body*. Londra: The Everyman Art Library.
- Roysdon, E. (2002). Untitled (David Wojnarowicz Project). *LTTR*, Lesbians to the Rescue, Erişim adresi: <https://www.lttr.org/journal/1> Erişim tarihi: 22.01.2021.
- Schwartz, H. (2006). Nan Goldin, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (621-624). Warren, L. (ed.), New York: Routledge.
- Shaw, J. L. (2013). *Reading Claude Cahun's Disavowals*. Londra ve New York: Routledge.

- Shine, T. (2015). The Bodily Photography of Andres Serrano. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 4(1), 24-43. DOI 10.5195/contemp.2015.141
- Soydan, Serdar (2018). Kayıp Ailemin İzinde, Bir Lubunya Arşivi'nin Öyküsü. *Arşivden Sonra?* Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=gXXZuzW3DZM> Erişim Tarihi: 16.01.2021.
- Steinbock, E. (2014). Generative Negatives: Del LaGrace Volcano's Herm Body Photographs. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(4), 539-551.
- Sturken, M. ve Cartwright, L. (2018). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
- Taş, T. (2013). *Türkiye'de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tate (2017). *Queer British Art 1861-1967*, Large Print Guide. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/queer-british-art-1861-1967> Erişim tarihi: 13.05.2020.
- Van Straaten, E. ve Anthonissen, A. (2019). *Queer!?: Beeldende kunst in Europa/Visual Arts in Europe*. Zwolle: Waanders & de Kunst Publishers.
- Wellcome Collection (t.y.). Ronnie Stewart in Drag for 'Soldiers in Skirts'. Photograph, 1947. Erişim adresi: <https://wellcomecollection.org/works/svg5zjwz>
- Wells, L. (2015). On and Beyond the White Walls: Photography as Art, *Photography: A Critical Introduction* içinde (289-355). Wells, L. (ed.), Londra ve New York: Routledge.
- Whittier, N. (2017). Identity Politics, Consciousness-Raising, and Visibility Politics, *The Oxford Handbook of U.S. Women's Social Movement Activism* içinde (376-397). McCammon, H.J. vd. (ed.), New York: Oxford University Press.
- Wilton, T. (2004). Tee Corinne. Della Grace, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* içinde (474-479, 795-798). Summers, C. J. (ed.), California: Cleis Press.
- Rice, S. (1999). Inverted Odysseys, *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* içinde (3-27). Rice, S. (ed.), Cambridge ve Londra: The MIT Press.
- Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. (2016). Giriş: *Queer Tahayyül*, *Queer Tahayyül* içinde (17-25). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sonnotlar

ⁱ Kod dönüştürme, toplumsal hareketlerin hegemonik metinleri veya bir zamanlar aşağılayıcı terimleri kendine mal ederek güçlendirici yollarla yeniden kullandığı sürece işaret eder (Sturken ve Cartwright, 2018, s. 79).

ⁱⁱ "I am your worst fear. I am your best fantasy."

ⁱⁱⁱ Bunların erken bir örneğinin 1997'de Guggenheim müzesinde düzenlenen *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance by Photography* sergisi olduğunu söyleyebiliriz. Daha yakın zamanda Toronto'daki Ryerson Image Centre'da düzenlenen *What It Means to Be Seen: Photography and Queer Visibility* (2014) sergisi; Tate Britain'da düzenlenen *Queer British Art 1861-1967* (2017) sergisi; Londra'daki The Photographers Gallery'de düzenlenen *Under Cover: A Secret History of Cross-dresser* (2018) sergisi; Richard Meyer'ın *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art (Ideologies of Desire)* (2002) kitabı; Claude J. Hammers'ın *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* (2004) kitabı; Richard Meyer ve Catherine Lord'un *Art and Queer Culture* (2013/2019) kitabı; David J. Getsy'nin Londra'daki *Whitechapel Gallery'nin Document of Contemporary Art* serisinden çıkan *Queer (2016)* kitabı; Donald Albrecht ve Stephen Vider'ın *Gay Gotham: Art and Underground Culture in New York* (2016) sergisi ve kitabı; Evert Van Straaten ve Anton Anthonissen'in *Queer!?: Beeldende kunst in Europa/Visual Arts in Europe (2019) kitapları*, Benjamin Wolbergs'ın *New Queer Photography* (2020) ve Hugh Nini ile Neal Treadwell'in *Loving: A Photographic History of Men in Love 1850s-1950s* (2020) kitabı bu artışa işaret etmektedir.

^{iv} Burada Türkçe literatürde sıklıkla karşımıza çıkan "görme rejimi" ya da "görsel rejim" terimlerini kullanmak yerine Jay'in kullandığı biçimde "skopik rejim" teriminin kullanılmasının nedeni bu teriminin hem bir aracın varlığına hem de bakma eyleminin bilme eylemiyle olan ilişkisine işaret etmesidir. Skopik terimi (genellikle görsel) incelemeye yönelik olarak üretilen cihazlar için kullanılan bir son ektir (teleskop, mikroskop, periskop vb.). Latince *-scopium*, Eski Yunanca *-skopion* terimlerinden türeyen *-skop (-scope)* terimi kökensel olarak da hem görme hem de inceleme anlamına gelir.

^v Bu başlık altında ele alınacak fotoğrafların tümü portreye dayalı fotoğraflardır. Ancak portrelerin bir bölümü stüdyo fotoğraflarından oluşurken bir bölümü belgeye dayalı olduğu için bu başlık tercih edilmiştir.

^{vi} Burada görünürlük ve tanınma siyasetinin tartışmalı bir konu olduğunu ve görünürlüğün farklı ve kimi zaman zıt yönde sonuçlar doğurabileceğini belirtmekte fayda var. Görünürlük siyasetine ilişkin ayrıntılı bir tartışma için bkz. Edenborg, 2020; Whittier, 2017.

^{vii} Claude Cahun'un bu cümlelerinin İngilizceye nasıl çevrileceği konusunda bir anlaşmazlık vardır. Cümlenin orijinali Cahun'un *Aveux non Avenus* (1930) kitabında şöyle yer alır: "Sous ce masque un visage. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages." Rice (1999, s. 20) cümleyi İngilizceye "Under this mask, another mask, I will never finish lifting up all these faces" olarak çevirirken, Shaw (2013, s. 203) "Under this mask another mask. I will not finish wearing all these faces" olarak çevirir ve çeviri hakkındaki bu anlaşmazlığın sebebinin "soulever" kelimesinin, "taşımaya", "kaldırma", "soyma" veya "giyme" olarak çeşitli şekillerde çevrilmesinden kaynaklandığını söyler.

^{viii} Volcano burada hermafrodit ya da çift cinsiyetli olma durumuna gönderme yapmaktadır.

^{ix} Crenshaw tarafından kullanılan kesişimsellik kavramı önemli açılımlar sunmakla birlikte kavramın içerdiği iddiaların, bu kavramsallaştırmadan neredeyse yüz elli yıl önce tartışılmaya başladığını söylemek gerekir. Örneğin eski bir köle olan Sojourney Truth 1851 tarihli "Ain't I a Woman" konuşmasında tam da *siyah bir kadın* olmanın ne anlama geldiğini sorgulamıştır. Ayrıca kavrama ilişkin güncel bir tartışma için bkz. Collins, 2015.

^x Hall, bu yaklaşımın kültürel çalışmalarda, özellikle görsel sanatlar alanında çarpıcı bir şekilde karşımıza çıktığını söylerken Stephen Frears ve Hanif Kureishi'nin *Benim Güzel Çamaşırhanem (My Beautiful Laundrette)*, (1985) filmlerini örnek gösterir. Filmin ana karakterleri biri beyaz, diğeri esmer olan iki eşcinseldir. Filme "olumlu imgeler" diye adlandırılan şeyleri görmeye gidenler bu nedenle hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Hall'ün de belirttiği

gibi film kolay bir özdeşleşme sunmayan bir temsil politikası, “kimliklerin karmaşıklığı üzerine temellenmiştir” (Hall 1998, s. 85).

^{xi} Günümüzde sadece bireysel sanatçıların değil sanatçı kolektiflerinin de queer fotoğraf bağlamında üretimde bulunduğunu görüyoruz. Örneğin LTTR, New York'ta Ginger Brooks Takahashi, K8 Hardy ve Emily Roysdon tarafından 2001 yılında kurulan bir queer feminist dergi ve sanatçı kolektifidir. LTTR “hedefleri sürdürülebilir değişim, queer haz ve eleştirel feminist yaratıcılık olan radikal toplulukların çalışmalarını vurgulamaya adanmıştır” (LTTR, t.y.). Derginin, *Lesbian to the Rescue* başlığını taşıyan 2002 tarihli ilk sayısı Roysdon'un *Untitled (David Wojnarowicz)* projesiyle açılır (Roysdon, 2002). Roysdon, on iki fotoğraftan oluşan bu serisinde Wojnarowicz'in *Rimoud in New York (1978–79)* serisini kendine mal ederek yeniden canlandırmış ve Meyer'in belirttiği gibi queer bir selefinin, Wojnarowicz'in fotografik çalışması ile canlı bir diyalog başlatmıştır. Wojnarowicz, bu serisinde arkadaşlarından Fransız şair Arthur Rimbaud maskesi takmasını ister ve onları New York'un farklı yerlerinde takip ederek fotoğraflar. Meyer'e göre Roysdon'un bu fotoğrafları yeniden canlandırdığı çalışması da “hem bedenleşmiş bir lezbiyen farkını hem de cinsiyet ve kuşak ayrımlarının ötesinde bir queer sanat yaratma arzusunu dile getirmektedir” (Meyer, 2015, s. 29).

Yontulmuş Bedenden Performatif Bedene: Sanat ve İktidar Gerilimi

ÖZLEM DERİN¹



¹ Asst. Prof. Dr., İstanbul Gelişim University, Department of Sociology

(Orcid ID: 0000-0002-5866-6628)

Özet

Beden ve iktidar düzleminde ele alınacak bu metinde gündelik yaşamda tahakküm altında olan ve kendilerini kültürel bağlamda estetize eden insanlar yontulmuş beden; iktidarı ya da egemenliği dirençle sarsan kişiler ise performatif beden sıfatıyla değerlendirilecektir. Performatif alanın beden üzerinde eğilmesiyle birlikte, bedenin kendini ortaya koyma süreci bir eşik oluşturma noktasında olmaktadır. Bu aradalık hali gündelik olanı kesintiye uğratan, izleyici konumundaki ötekiye yutan bir süreçle açığa çıkmaktadır. Zaman ve mekandaki değişimin performatif ve yontulmuş bedenleri nasıl etkilediği incelenecek ve post-dijital çağın oluşturduğu estetize beden baskısı karşısında bedenlileşen protest sanat ortaya konacaktır. Marina Abramović, Jackson Pollock, Yves Klein ve Banksy örneklemeleri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: performatif beden, beden sanatı, eşik, post-dijital çağ, yontulmuş beden.

From Sculpted Body to Performative One: The Tensions of Art and Sovereignty

Abstract

In this text, we will focus on the body and sovereignty that dominates people in daily life. The sculpted bodies aestheticize themselves in a cultural context. On the other hand, performative bodies bounce sovereign or domination with resistance. With the performative field leaning over the body, the body's self-disclosure process is at the point of forming a threshold. This in-between position is revealed by a process that interrupts the daily and engulfs the other in the viewer position. We will analyze how the change in time and space affects performative and sculpted bodies. And also, protest art embodied in the face of the aestheticized body pressure created by the post-digital age will be revealed. Examples of Marina Abramović, Jackson Pollock, Yves Klein, and Banksy will be discussed.

Keywords: Performative body, body art, threshold, post-digital age, sculptured body

Corresponding Author / Sorumlu Yazar	ÖZLEM DERİN
E-mail / E-posta	İstanbul Gelişim University, Department of Sociology ozlemderin22@gmail.com
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	Feb 1, 2021/ 1 Şubat 2021
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	May 18, 2021 / 18 Mayıs 2021
To Cite This Article / Kaynak Göster	Derin, Ö. (2021). Yontulmuş Bedenden Performatif Bedene: Sanat ve İktidar Gerilimi. <i>ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol.13, 142-164.</i>

Yontulmuş Bedenden Performatif Bedene: Sanat ve İktidar Gerilimi

Giriş

Beden algısı her dönemde üzerine yeni teoriler geliştirilen bir zaman ve mekân durumunu temellendirmektedir. Beden insanın dünyadaki yeri ve kapladığı mekanla yakından ilişkilidir. Ancak mekân söz konusu olduğunda iktidardan bahsedilmesi kaçınılmazdır. Mekân kontrol mekanizmasının yoğun olarak görüldüğü yaşamsal düzlemi tanımlamaktadır. İnsanlar bir arada yaşamaya karar verdikleri andan itibaren kendilerine geliştirdikleri egemenlerle nihayetinde kurallara boyun eğmesi gereken mekanizmalara evrilmektedirler. Ancak bir egemen söz konusuyla elbette ona karşı koyacak bedenlerin de olması kaçınılmazdır. İtaat ve direnç üzerine kurulan bu gündelik karşıtlık metinde üzerinde duracağımız yontulmuş beden ve performatif beden imgelerini açığa çıkarmaktadır. Yontulmuş bedenler iktidar ya da egemen mekanizmasının istemleri karşısında herhangi bir zarar görmemek ya da pasif kalma istemi doğrultusunda farklılıklarından vazgeçmektedir. Normatif düzlemde arzulanan kişiye dönüşerek çıkıntılı yönlerinin üzerini örtmekte onları egemene göre yontmaktadır. Yontulmuş bedenlerin bütün boşlukları egemenle doludur. Farklı yönleri baskılanırken, mevcut itaatkâr durumları ise korunmaya çalışılmaktadır. Diğer tarafta ise itaatkâr yontuların ötekisi, dışlanmış olan olarak yükselen ve kendini boşlukta açığa çıkararak, boş alan yaratan performatif beden yükselmektedir. Performatif beden iktidar karşısında direnç göstermek eğilimi içindedir. Bunu yapmak için iktidarın etkin olduğu her mekânda bir tehdit olarak görülmektedir. Bunun yanında tehdit olmasının en önemli nedeni yontulmuş bedenlerde tekinsiz bir his bırakarak onları ihlal karşısında tökezletmesidir. Ara konum, belirsizlik ve dehşet temsili olan performatif beden; iktidarın kurbanı konumundaki yontulmuş bedeni itaatsizlikle avlamaktadır. Gündelik mekân ve zaman bu bedenler arasındaki çatışmanın temsilidir.

Beden ve İktidar Düzleminde Sanatsal Mekân

Bedeni tanımlamak ve anlamlandırmak ilkel dönemlerden günümüze kadar pek çok değişken faktörün sergilenme mekânı haline gelmiştir. İkel dönemlerde özellikle varlığı anlamlandırma çabası temelinde ortaya çıkan bedeni betimleme gereksinimi; bedeni doğanın ruhu olarak temsil etme ya da doğadaki unsurlarla özdeşleştirme noktasında kendini gerçekleştirmiştir. Özellikle animalizm ve animatizm etkisiyle ortaya çıkan doğanın ruhu ve bedenleşmenin doğa ya da hayvan ruhlarıyla eşdeğer tutulması söz konusu olmuştur. İkel dönemlerde bireysel bir

kişilik ya da beden anlayışı bulunmadığı gibi, beden kolektif yapılanma ya da doğa içinde eriyerek kendilik niteliğini yitirmektedir. İlkel kabilelerde beden ve deri üzerine bir tasarımlama bulunmazken günümüze yaklaştıkça beden algısının oldukça önemli bir hal aldığı gözlerden kaçmaz. Dünyanın bir parçası olmaktan insan tekelinde olmaya uzanan bu serüvende; kesilen, yarılan, oyuklu ve engebeli halde bulunan bedenden çağdaş yaşamın pürüzsüz ve bakımlı evrenine geçiş söz konusudur. Yaşanan anlam kayıpları ve farklılaşmalarıyla birlikte yeni dünyanın düzlemi bireyselci bir atmosferle bezenmektedir. Peki, gerçekten de bireyin tekelinde olan bir beden midir bu yeni model, yoksa iktidarın yarattığı özgür beden algısından mı ibarettir? Ya da sınırların oldukça belli olduğu gündelik yaşam içerisinde yaratılan algı biçimi her an bir sınır ihlali tehdidiyle mi baş başa kalmaktadır? Eğer sınır ihlali söz konusuysa bunu gerçekleştirmenin aracı nedir? Sınırı koyan iktidar karşısındaki yıkıcı ve ihlalcı hal neye işaret etmektedir? Bu sorular etrafında bir döngü oluşturacak olan incelememiz bedenle başlayan yolculuğunu performans sanatının beden algısıyla devam ettirecek ve devamında iktidar karşısındaki performatif bedeni değerlendirecektir.

İlkel dönemlerin aksine, çağdaş anlamda “teniyle sınırlanan beden, yapı ve görünüş olarak diğer canlılardan ayrılır. Ten bedenin kendi türdeşleri içinde kimliğin en yalın halini oluşturur. Yapıdaki aynılık ten ile görünüşte farklılaşır.”(Muraz, 2018, s. 3) Buradan da görüleceği gibi esasen aynı kategori altında toplanan insan bedeni içsel bakımdan kas, kemik, doku ve organlı yapısıyla eşdeğer bir izlenim ortaya koymaktadır. Ancak insanları farklılaştıran nokta bunları saran çeperde, yani tende kendisini göstermektedir. Dünyada olmak tenle, görünür olmakla mümkün hale gelmektedir. Gündelik ihlaller de tende meydana gelen değişimler, yarılmalar, kopuşlar ve kırılmalarla; kısaca normalin dışında görünmekle başlamaktadır. Bunların yegâne temeli bir yıkım yaratmak ve bu yıkımla birlikte yeni dünyalar doğurmaktır. Aslında temellenen düşünce yeni ufuklar yaratmaya dayanmaktadır. Bu etkiler bireysel oluşumlarla kendisini sergileyen yapılanmalara evrilmektedir. Birey kendisine kurduğu dünyasını tekinsiz bir eylemlilikle kurduğundan her an zıvanadan çıkabilen, bilinmez bir yapıyı temellendirmektedir. Tensel anlamda dünyevi sınırları belirlenmiş olan birey, sınırların ihlalinin de tensel sınırlanmışlığını alt ederek yapmaktadır. “Derinin ve yüzeyinin yarılması demek, içerisi ile dışarısının arasındaki sınırın silinmesi anlamına gelmektedir (Çolakoğlu, 2009, s. 128) İlkel anlamda ele aldığımızda zaten gedikli olan bedensel yapılanmanın içsel ve dışsal alanlarının birliği bir sorun yaratmamaktadır. İlkel topluluklar için temiz, aydınlık, yumuşak ve pürüzsüz bir algı söz konusu değildir. Diğer yandan çağdaş düzlemin ortaya koyduğu tenle birlikte insan artık

hijyenik ve toplum tarafından sınırlanmış olmasına rağmen özgürlük algısı kazandırılmış bir beden içerisine hapsedilmiştir. Artık bedenın yarılması ya da iç-dış birliği bir tehlike durumudur. Ancak bu tehlikenin istisnai olduğu haller toplumsal algıdaki normaliteye eşdeğer bir beden meydana getirmek için performe edilen durumlardır. Bunlar cerrahi müdahalelerle sınırlandırılmıştır.

Bu bağlamda metnin devamında ele alınacak olan beden algısı iki şekilde ortaya konacaktır. Bunların ilki çağdaş yaşam içerisinde toplumsal algıya bağlı olarak cerrahi müdahaleler ile etin değiştirildiği yontulmuş bedenlerken; diğeri daha ilkel bir iç-dış karmaşası yaratan ve bu anlamda tekinsiz bir ihlal mekanizması haline gelen performatif bedenlerdir. Yontulmuş bedenler iktidar ve onun getirileri noktasında zaman içerisinde sürekli bir değişim sergileyen bedenın nasıl “olması gerektiği” algısıyla alakalıyken, performatif beden “olması gereken ya da beklenen” imajını ve olanı çıplaklıkla gözler önüne sererek bunu bir dehşet ve ihlal mekanizması haline getiren performatif bedenlerdir. Merleau Ponty’ye göre, “vücutum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir. Kendini gören olarak görmektedir. Kendine dokunan olarak dokunmaktadır, kendisi için görülür ve hissedilebilirdir, kendinindir.” (2003, s. 33-34). Bu anlamda çağdaş yapılanma içerisinde beden algısı bu doğrultuda geliştirildiğinde, gören, görülen ve dokunup dokunulabilen beden algısının geliştirilmesi temel bir kıstas halini almaktadır. Böylelikle bir diğer problematik olan beden algısı karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş beden algısını ele aldığımızda özellikle sanal düzlemlerle birlikte bedensel algıda bir bozulma olduğu görülmektedir. Elbette tarih boyunca bir inceleme yapıldığında özellikle kadın bedeni üzerinden olsa da, hem kadın hem de erkek bedenini tahakküm altına alan bir yapı olduğu açıktır. Bunlar egemen ve iktidar mekanizmalarının tek tip beden ve insan düşüncesinin getirisidir. Benzer yapıların benzer kriterlerle yönetilmesi çok daha basittir ve kitleleri sürükleyen akımlar insanların kendilerine dönen bir düşünce sistemi oluşturmalarını ve bunu obsesif bir hale getirmelerini temellendirmektedir. Bunun yanında “bozulmuş beden” algısının özellikle günümüzde artmasının en önemli nedenlerinin başında farklı toplumlar arasındaki sınırların ortadan kalkmasını sağlayan globalleşme ve ulaşılabilir olmayı oldukça kolay kılan sanal yapılanma ile birlikte yayılımın artmasıdır. Temelde sanal imgelerle her an yinelenen beden algısı benzerlik istemini arttırırken, yontulmuş bedenlerin de artmasına neden olmaktadır. Esas olarak on dokuzuncu yüzyılla birlikte karşımıza çıkan aydınlanma düşüncesinin güdülediği insanların bir ve aynı olması ve doğalarının birlik içinde olması fikirleri herkes için ulaşılır olan

aynılık düşüncesine önemli bir kaynak olmuştur. Geçmişten günümüze uzanan kronolojik değişkenleri değerlendirdiğimizde beden hep en önde gelen kriterlerden olduğunu görürüz.

“Kuşkusuz, gelişen, değişen her ne varsa bunların içerisinde aynı kalan yegâne şey bedendir. Beden algısı hep vardır ve onu adlandıran imge yüzyıllarca onun algılanmasını sağlamıştır. Bu algı performans sanatçıları tarafından tamamen yıkılmıştır ve bedenin sadece özne değil bir nesne de olduğu ortaya konmuştur. Teknoloji, mimari, medya, iktidar, vb. her şey değişebilir ama insan üzerinde değişmeyen tek iktidar bedendir.” (Martinez, E. & Demiral, A., 2016, s.198.)

Belki tam da bu nedenle iktidarın egemen olmak istediği ve tek tip bir mekanizma haline getirmeyi arzuladığı da bedenin kendisidir. Buradaki iktidar yalnızca yasal bir yönetim ağı olarak değil, toplum içerisinde egemen olan bütün unsurlar olarak değerlendirilmelidir. Foucault'nun sözleriyle, “ben iktidar mekanizmasını düşündüğümde, iktidarın bireylerin tohumlarına kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği kılcal var olma biçimini düşünüyorum” (2003, s.23). Bu nedenle iktidar yaşamın her alanında etkin olan ve yayılan bir mekanizma olarak düşünülmelidir. Özellikle toplumsal iktidar düşünüldüğünde bir insanın başka bir insan üzerinde güç sahibi olması ve bu gücü onu yönlendirmek, hatta şekillendirmek için kullanması temellenmektedir. Egemen olunan düzenli biçimde itaat mekanizması içerisinde olduğunda iktidar kendi süregelen varlığı karşısında bir tehdit oluşmadığının bilinciyle hareket etmektedir. Ancak insanın olduğu yerde bir çatışma olması kaçınılmazdır. Zira ne kadar çok insan varsa o kadar çok düşünce ve o denli fazla yaşam söz konusudur. Bu bakımdan toplumsal iktidar bir çatışma alanı olarak kendini göstermektedir. Bunun yanında egemenliğin devam edebilmesi ve çatışmanın bastırılabilmesi adına şiddeti tekeline alan ve bunu varlığı için esas haline getiren bir iktidar ortaya çıkmaktadır. Bu da ceza sistemlerini doğurmakta ve insanların korku ile uyum içinde yaşaması ya da iktidarı tehdit eden davranışa yönelmemesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu noktadan sonra vatandaş konumundaki insanın kendi haklarının devri sonucunda bir kurban konumuna geldiği görülmektedir. Canetti'ye göre iktidar “özel türden bir cerrahdır; hakkında daha çok şey öğrenebilmek için kurbanını canlı tutan ve vücudunun geri kalanı hakkında bilmek istediklerini öğrenmek için, uyuşturmak yerine, belirli organlarda kasten acıya neden olan bir cerrah” (1998, s. 283). Böylelikle tansiyonun ölçülmesi, çatışma noktalarının belirlenmesi ve artık bir araç haline getirilmesi kaçınılmaz bir hal almaktadır. Zaten, “iktidarın karakteristik özelliği bazı insanların başka insanların davranışlarını az çok bütünüyle (ama asla tamamen ya da zorlamayla

değil) belirleyebilmeleridir” (Foucault, 2005, s. 55). Bu bütünlenmeme hali metnin genelinde ortaya koyacağımız bedenler arası farklılaşmaları da temellendirir niteliktedir. İktidar ya da egemen bedenleri üzerindeki baskısını ne denli artırır ve karşısındaki beden buna ne denli olumlu yanıt verirse o denli yontulmuş bir hal almaktadır. Diğer yandan köşelerini koruyan ve karşıt tavır davranışa dökülebilen beden mekanizmaları ise performatif bir özerklik sahibi olmaktadır.

İktidar mekanizması söylemden davranışa bedenin etkin olduğu her hali kontrol eden ona nüfuz eden bir yapıyı temin etmektedir. Merleau-Ponty’ye göre, “vücudum (...) dünyanın dokusunda tutunmuştur. Ama mademki görmekte ve hareket etmektedir, (...) onlar, onun tenine geçmişlerdir” (Merleau-Ponty, 2016, s. 34). Dünyanın dokusuna tutunmak onun getirdikleriyle bütün olmaktan gerçekleşmektedir. Gündelik olan tenin içine nüfuz ederken, ten de onun ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Burada artık bir metamorfoz söz konusu değildir, olmamalıdır. Nietzsche’nin ejderinde¹ söz konusu olan alevlerin şiddeti gibi, iktidarın da beden üzerindeki şiddeti kendisini tam anlamıyla sergilemeye bu noktada, ona nüfuz edip, onu farklı kılan bütün faktörleri engellemek suretiyle gerçekleşmektedir. İktidarın ortaya koyduğu şey bir aşırılık halidir.

Duygulardaki yoğunluk, kontrolsüzlük, hırçınlık ve aşırılık davranışlara yansıdığına yok etme, fiziken ve ruhen tahribat hedefleme gibi sonuçlarıyla şiddet sözcüğünü karşılamaktadır. Bir başka deyişle şiddeti uygulayan ve şiddete maruz kalan iki alan arasından bakıldığında şiddet, uygulayanın bir iktidar olarak gücünü gösterme yöntemidir. Bu anlamda iktidarı kanıtlama uğraşı ister fiziksel ister duygusal anlamda olsun saldırganca gerçekleşir denebilir. (Ergin, 2015, s. 304)

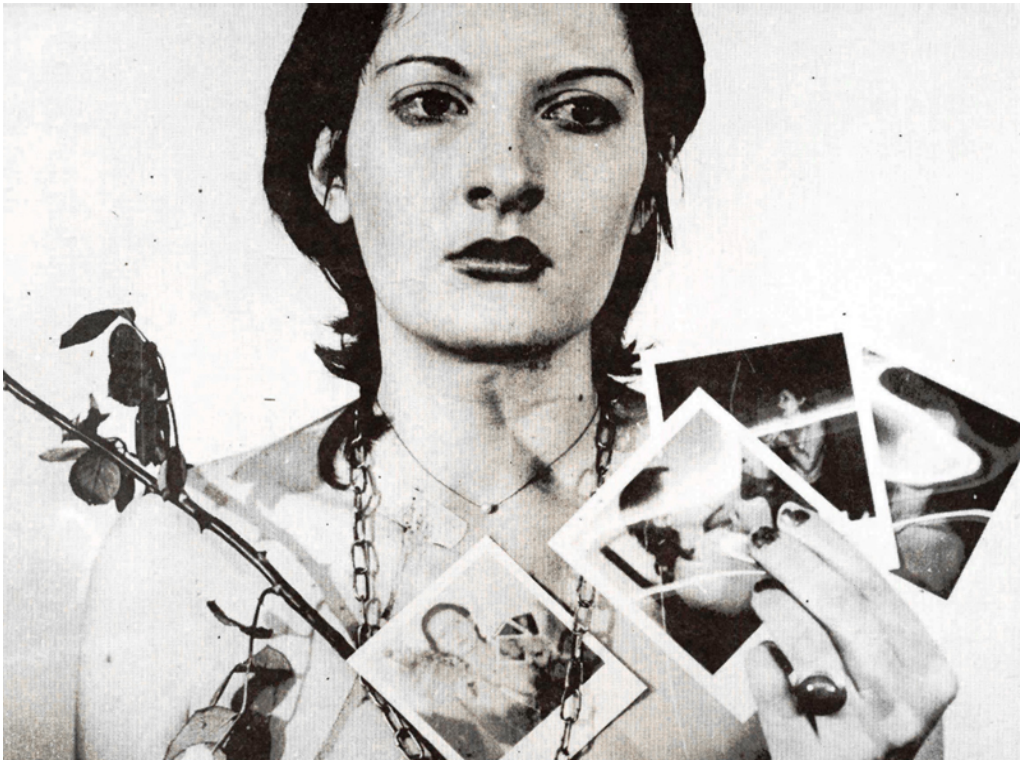
Nietzscheci metamorfozu değerlendirdiğimizde ağızdan alevler püskürten ve sırtına yüklerini almış bir eşek ya da deve formundaki insanı hareket etmeye zorlayan mekanizma burada ortaya konan ifadeyi tam anlamıyla yansıtmaktadır. Beden iktidarın sunduğu bir zaman ve mekân dizgesinde bulunmakta ve hareketlerini buna göre konumlandırmaktadır. Bu nedenle söz konusu düzlemden çıkma hali meydana geldiğinde, mutlak bir ötekileştirme ya da cezalandırma ortaya çıkmaktadır. Peki, insanın kendine verili zaman ve mekân içinde yeni bir yer açması mümkün müdür? Bu anlamda içini dışsallaştırması ve derisini soyması imkân dahilinde midir? Bu sorunun yanıtı sanatla kendisini göstermektedir. Özellikle performatif anlamda uygulanan ve bedenin esas malzeme olduğu yapılarda bunu keşfetmek daha mümkündür. Sanat üzerinde özellikle durmamızın nedeni sanatın her zaman gündelik olanın içindeyken bile onun dışında

kalmayı, arada bir hal; bir eşik yaratmasından ileri gelmektedir. Böylelikle, “beden” sanata girdiği andan itibaren, -ki bu performans sanatlarının vücutla bütünleşmesiyle olmuştur- sınır ihlali oldukça açık bir hal almıştır. Ancak sanata atfedilen bu özel durum iktidarın ortadan kaldırılabilirdiği ritüelistik bir hal yaratması nedeniyle vazgeçilmez bir dehşet alanı yaratırken, içsel ya da gizil olanı da dışsallaştıran bir performans sunmaktadır. Bu aynı zamanda bir ölüm halidir. Bedenin anda donuklaşması, içsel ve dışsal olanın birbirine geçmesi; kan, kemik ve dokuların ortaya saçılması ya da en basitinden tiksiniç olanın karşımıza çıkarılması noktasında yaşam bulmaktadır. Ölümle özdeşleştirilen ya da gündelik anlamda ötekileştirilen çıplak beden, iç organlar ya da salgılar gibi yapıların dışsallaştırılması çağdaş yaşamın ilkel ritüeli olarak sunabileceğimiz performansla kendisini göstermektedir. Söz konusu performansı gerçekleştiren kişi toplum içerisinde bir istisna olduğundan karakteri onu Agamben’in *homo sacer*’ine yaklaştırmaktadır. “*Homo sacer* kurban edilemez, ama bu özelliği onu ölümden kurtarmak bir yana, öldürülebilir hale getirmiştir.” (Agamben, 2001, s. 112) Buradan anlayacağımız aslında *homo sacer* formundaki bireyin iktidar ya da diğer üyelerin birliği için kurban edilemeyeceğidir. O artık topluma karşı koyarak, yasaları çiğneyerek dışa atılmış ancak tam da bu nedenle toplumun yabancı da olmuş ve bu bakımdan “öldürülebilir” hale gelmiş olanı sergilemektedir. Zaten performansın esaslı doğası da kendini böyle bir tehlike içine koyabilmektir. Örneğin Marina Abramović’in sergilediği “*Rhythm 0*” performansı göz önünde bulundurulduğunda sanatsal mekân içerisinde gündelik yaşamdan ayrı bir alan yaratarak başlayan performans sanatçının seçtiği objeleri bir masanın üzerine yerleştirmesiyle devam etmektedir. Burada bulunan objeler çiçeklerden, makyaj malzemelerinden ya da kişiye zarar vermeyecek farklı aletlerden başlayarak, keskin ve beden bütünlüğünü yok etmeye yönelik bıçak ve silah gibi formlara evrilmektedir. Sanatçının hareketsiz olarak durduğu ve izleyicinin kendisine bu masa üzerindeki malzemelerle istediği müdahaleyi yapabileceği ibaresinin geçerli olduğu bu gösterimde önceden oldukça sakin başlayan performans, saatler geçtikçe vahşi bir hal almıştır. Abramović’in giysileri parçalanmış, vücuduna hakaret dolu mesajlar yazılmış, sanatçı taciz edilmiş ve hatta bir izleyici tarafından eline bir silah tutturulmuştur. Tüm bu acımasız ve dehşet verici unsurlar yalnızca gündelik mekândan ayrılan ve canlı bir insan konumundan cansız bir manken”miş gibi” davranma imgesine geçme haliyle mümkün olmuştur. Burada sanatçı gündelik mekânı ayırık ve ritüelistik bir imgeye dönüştürse de, mekânsal ya da söylemsel bu değişim izleyicinin geçerli yasaları göz ardı etmesini mümkün kılmıştır. Kısaca sanatçı “öldürülebilir” bir hal almıştır. Bununla birlikte, performansın son bulması ve sanatçının hareket

etmesiyle ritüelistik hava ortadan kalkmış ve bu izleyicinin dehşete kapılarak performans mekanını terk etmesiyle nihayete ermiştir.



Şekil 1 Marina Abramović, "Rhythm 0" (1974)



Şekil 2 Marina Abramović, "Rhythm 0" (1974)

“Sınırları muğlaklaşan, gerek mekân gerek zaman yönünden sınırlanması gittikçe zorlaşan bir istisna halinde, herkes her an bir homo sacer’e dönüşebilir” (Aksoy, 2016, s. 47). Bununla birlikte bedenın kendisine bir mekân yaratması ve bu mekanla bütünleşmesi söz konusu hale gelir. Henri Lefebvre’nin de söylemine bakacak olursak; “her canlı beden bir mekândır ve kendine ait bir mekânı vardır: orada kendini ve mekânı üretir.” (Lefebvre, 2014, s. 188). Kendine ait mekân anlayışı toplumsal yaşamın birlikte yaşamak için hakların iktidara devri meselesiyle sarsılmıştır. Çağdaş düzlem üzerinden de değerlendirildiğinde gündelik algının ortaya koyulduğu her mekân iktidarla özdeşleşmektedir. Beden mekân içerisinde bir fazlalık, bir tahakküm noktasına dönüşürken üzerindeki tansiyon da buna göre artmaktadır. Beden ve mekân arasındaki bu gerilim ya gündelik anlamda izleyici konumunda kalarak ve bilinçsiz bir hal alarak olacaktır ki bu, gerilim artışı nedeniyle oluşan fazla enerji boşalmadığında eninde sonunda bir patlama yaratacaktır; ya da insan kendi bilincini de ortaya koyduğu mekân içinde mekan düzlemine geçerek homo sacer’e, yani performatif bedene evrilecektir. Baskılanmış olan bedenın yontulmasının bir görünümü baskı altında ezilerek gerilime kurban gitme noktasında kendisini göstermektedir. Patlama noktası ile birlikte kişi toplum içerisinde dışsallaştırılmış bir ögeye dönüşme tehlikesini her an hissetmektedir. Bu korku da hareket payını en aza indirgeyen bir yaşamı simgelemektedir. Diğer yandan performatif bedene eğildiğimizde kendi içinde kurduğu denge ile mekanla bedeni arasında paralellik kurmayı başarmaktadır. “Beden ve mekânın birbirine göre pozisyon almasının ardından, ‘an’da oluşan denge durumunun genişletilerek bir davranma biçimi örgütlemesi performansı ortaya çıkarır.” (Duru, 2015, s. xii) Böylece sanatçı artık bir istisna durum olur ve bu hem ötekilere karşı hem de iktidara karşı bir davranış biçimine, bir direnişe dönüşmekten kendini alıkoyamaz. “Sanatçı başka hiçbir malzemeyle elde edemeyeceği pratiği kendi bedeni üzerinden vücuda getirerek bir tür direniş unsuruna dönüştürmüştür” (Kahraman, 2020, s. 1215)

Vücut Sanatına Evrilen Performans

Yaşamsal, gündelik düzlem değerlendirildiğinde burada esas alınan yapı beden üzerinde yükselen bir kontrol ve devamlılık arzusundan ibarettir. Tek tiplendirilen yapılar yontulmuş bedenler üzerinden güzellik, iyi yaşam, zenginlik, moda, beğeni arzusu gibi unsurları tatmin noktası haline getirirken; diğer yandan da her an toplumdan dışsallaşmaya neden olacak bir tehlike ve korku anını betimlemektedir. İktidara karşı gösterilen herhangi bir karşı çıkış, karşıt davranış ya da aykırı bir söylem iktidardan önce onun kurallarına riayet eden yontulmuş

bedenleri harekete geçirmektedir. Gündelik yaşamın baskısı iktidarın yanında, iktidarı özümseyen bedenlerin de reflektif tavrına dönüşmektedir. Ancak bu bilinçler yalnızca gündelik düzlemde gönderme yaptıklarından, farklı bir zaman ve mekân anlayışına daldıklarında dolaylı biçimde uydukları mevcut yapıların dışına çıkmaları oldukça olasıdır.

Sanatçının performatif bedeni ise kendiliği üzerine yoğunlaştığından hem bedeninin hem de aklın sınırlarını zorlayan, gerilimli ve dışarıdan bakıldığında anlam verilemeyen bir yapı halini almaktadır. Böylece vardığımız sonuç, performatif bedenin yontulmuş beden için anlamsız ve tedirginlik veren bir unsur olmasıdır. Beden sanatçıları performanslarını gündelik hayatta kaçınılan acı ve tehlikeler noktasında sergilemektedirler. Buna gündelik yaşamda görülmek istenmeyen, ya da doğrudan bakılması, dokunulması uygun görülmeyen yapılar da eklenmektedir. İdrar, dışkı, çıplaklık, erotik yapılanmalar, ölü bedenler, kadavralar, kan, kemik, irin, vücut salgıları gibi “normal-dışı” olan yapılar özellikle kullanılmaktadırlar. Gösterimler izleyicilere tedirginlik verme amacı taşımaktadır. Performans esnasında toplumsal normlardan sıyrılmış olan beden kendine yeni bir mekân ve zaman anlayışı yaratması nedeniyle oldukça doğal bir yapı sunmaktadır. Toplumsal ya da gündelik alanda görülen akıl ve beden çatışması, ya da düşünce ve hazların çatışması ilkesi ortadan kalmaktadır. Beden esas malzeme olarak kendini göstermekte bir nesne ve direniş noktası haline gelmektedir. “Beden değişen sanat algısıyla birlikte bir direniş formuna dönüşmüştür. Öznelliğinin dışında kendisinin de aslında dünyaya ait olduğu, yaşamın ve evrenin bir parçası olan bir nesne olduğu gerçeğini göstermiştir.” (Martinez, E. & Demiral, A., 2016, s.198) Çağdaş yaşam tam da bu nesneligi, bedeninin gerçekliğini ortadan kaldırmaktadır. Baudrillard gündelik yaşamda iktidarın beklentilerini de bir görüntü ve performanstan ibaret olarak ele almaktadır.

Kendimize arşivlerde, bir anıda, bir tasarı ya da gelecekte kimlik arayacak zamanımız yok artık. Bize şipşak bir bellek, doğrudan bir bağlantı, anında doğrulanabilecek bir tür reklam kimliği gerekiyor. Böylece, bugün aranan şey, organik bir denge durumu olan sağlık değil pek: bedeninin geçici, hijyenik ve reklamlardaki gibi pırlıdaması; ideal bir durumdan çok bir performans. Moda ve görünüş terimleriyle söylenirse, aranan şey güzellik ya da cazibe değil artık; görüntü (2010, s. 27).

Ancak sanatçının ortaya çıkardığı direnişçi ve dönüştürücü performansın aksine, Baudrillard’ın temellendirdiği yontulmuş bedenlerin söylem ve kalıplar temelinde sınırlanmış eylem alanından ibarettir. Diğer yandan performatif bedenin ortaya koyduğu şey bedeni politik bir araca dönüştürmek ve kendi egemenliğini kurarak, kendine ait bir eylem alanı oluşturmaya

dayanmaktadır. Performatif beden iktidar söyleminin, egemen davranış kalıplarının ya da kendi ötekisi olan izleyicilerin (gündelik anlamda düşünüldüğünde bunlar itaatkâr yontulmuş bedenlerdir) dışına taşmakta, onları tehdit etmektedir. Ezici olan gücü, bedensel olana yüklenen anlamları alaşağı eden tavrını toplumun artıkları üzerinden yapmaktadır. Bu artıklar bedene içsel olanın dışarı taşmasına temel teşkil etmektedir. Sanatçı bedeni üzerinde tahakküm kurma işini kendi üzerine devralmaktadır ve kendi hükmünü ortaya koymaktadır. Artık bedeni üzerindeki söylem, eylem ya da yasaları sarsacak, onları ortadan kaldıracak gücü elinde tutmaktadır. Bu noktada aslında performatif bedenin yaptığı şey iktidarı dönüştürmektedir. Metamorfoza uğrayan iktidar biçimiyle birlikte Nietzscheci dönüşümün son aşamasında görülen aldırış etmez, umursamaz bir egemenlik alanı doğmaktadır.ⁱⁱ Ancak iktidar artık önceden nesneleştirilerek yontulan, şimdi yontma işini kendi tekeline alan ve kendini performatif olarak var eden sanatçının üzerindedir. Böylelikle o “öldürülebilir” olan konumuyla ne yasanın içinde ne de tam dışında olarak arada bir konum açmaktadır.ⁱⁱⁱ Sınırları aşan ancak onları kendi üzerlerine deviren bir ihlal^{iv} tavrı sergilemektedir. İzleyiciyle kurulan ihlalcı temas bir sarsıntı yaratmakta, bu sarsıntı sanatçının ve eserin özgürleşmesine ve toplumsal sınırlardan kurtulmasına kaynaklık etmektedir. Judith Butler’ın da dediği gibi; “Tezahür sahası tek bir beden tesis etmez; bu eylem, bu performatif egzersiz yalnızca bedenler ‘arasında’, kendi bedenimle bir başkasının arasındaki boşluğu oluşturan uzamda gerçekleşir” (Butler, 2012, s. 32) Bu bağlamda arada kurulan boşluklu yapıyı dolduran yeni zaman ve mekân anlayışının oluşturduğu kırılmanın gediklerinden akan sarsıcı tekinsizlik ve sınırsızlık fikri beraberinde arada olmaya dayanan eşik fikrini de doğurmaktadır. Ne içeride ne dışarıda olan sanatçı, kendi içinin ve dışının bilincini ortadan kaldırarak etin kanlı görünümüne bürünmektedir. Derinin sınırlarını bile isteye parçalayarak kan, kemik ve dokunun görülmek istenmezliği üzerinden hareket etmektedir.

Değişen ve kırılğanlaşan sanat, kendi kırılmışlığı üzerinden direnç oluşturmayı başarmaktadır. Sanatçılar bedenin fiziksel, duygusal, rasyonel, sınıfsal ya da toplumsal bütün sınırlarını yok etmeyi başarmışlar ve iktidarın oluşturduğu ve kontrol etmek istediği bütün egemen yapıları alaşağı etmişlerdir. Sınırsızlık duygusunun sağlanması ve bir direnç noktası belirlenmesi anlamında bedenin artık bir tuval gibi kullanılması hatta bedene acı veren, içsel olanı dışsallaştıran performanslar icra edilmesi kaçınılmaz bir hal almıştır. İktidarın en çok hükmetmek istediği alan artık kendi sınırsızlığı ile egemen sınırları kuşatma noktasında ilerlemeye başlamıştır. Performans sanatının ve bunun beden ya da vücut sanatına dönüşmesinin mümkün hale gelmesiyle birlikte; artık beden mekânı sanatçının tahakkümü

alanında yer almaya başlamaktadır. İcra edilen performanslar da yontulan bedenlerin performatif bedeninin sınırsızlığı içinde Dionizyak bir etkiyle esrikleşmesine neden olmaya başlamıştır. Zira hazzın ve esrimenin Tanrısı olan “Dionysos, trajik bir kurban olarak değil, kendi içinde bir amaç olan oyun, güç, haz, fark ve arzunun sınırsızca bir üremesi şeklinde döner” (Eagleton, 2012, s. 296). Tüm bu esrik duygular Dionizyak bir etkiyle performatif bedenden yontulmuş bedene uzanan bir köprü oluşturur.

Performatif bedeninin amacı izleyiciyi etkin bir hale getirerek onun kendi sınırlanmışlığının dışına adım atması ve bundan dehşet duymasıdır. Aktif, üreten, performansa katkıda bulunan insanın farklılaşan zaman ve mekân algısının içine çekilmesi çok daha kolay hale gelmektedir. Temelde amaç kurulu olan düzenin devamlılığını ve kendisini koruyan istikrarlı yapısını ortadan kaldırmaya dayanmaktadır. Böylece temelde sürüp giden yaşantı içerisinde bir gedik açılmaktadır. Bu gediği büyüten ve daha dehşetli hale getiren yapıyla performatif beden esas anlamıyla kriz doğuran ve krizleri kişisel boyuttan kolektif boyuta taşıyarak yerleşik algıyı zorlayan yapıyla dikkat çekmektedir. Ritüellerin toplumsal olanı onarmaya yönelik yapı göz önünde bulundurulduğunda, performatif bedeninin salt bir yıkım gözettiği söylenebilir. Esas olarak performatif beden yontulmuş bedene kefaret ödetmeye çalışan bir mekanizma biçiminde de algılanabilir. Toplumsal yapılanmalarda genellikle kriz dönemlerinin çözümlenmesi sonucunda temellenen yeniden yapılanma, Nietzscheci bir esrimeyle kökünden sarsılmaktadır. İhlal mekanizması yıkıcı bir yenilenmeyle önüne çıkan her şeyi kendi içine çekmekte ve sonrasında dışarı tükürmektedir. O andan sonra izleyici konumundaki yontulmuş bedeninin elinde kalan tek şey dehşet olacaktır.

Duchamp'ın *ready-made* (hazır nesne) fikrini sanatın içine yerleştirdiği devrimci tavrın ardından bedeninin bir tuval gibi kullanılması ve malzemeleştirilmesi imgesi güçlü bir sarsıntı yaratmıştır. Sanatçılar için artık yapıt bedeninin kendisine evrilmiş ve bilinç düzeyinde bir nesne haline gelmiştir. Bir geri-alma,^v iktidar tekelinden bedeni kurtarma hareketi olan bu adım sanatsal anlatımla yıkıcılığını arttırmıştır.

Vücut Sanatı'nda, sanatçının bedeni doğrudan ortaya konur, gösteriler çoğu zaman halkın önünde gerçekleştirilir ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır ve sonuçta Kavramsal Sanat'ın seyirci üzerindeki etkisine benzer bir etki sağlanır. Psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli bir şekilde kendini belli eder. Bu eğilimle vücudun kullanılış biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en

zor hali anlatılmak istenir. Amaç, seyirciyi ilgisizlik ortamından koparmaktır (Germaner, 1997, s. 55)

Seyircinin ilgisi tam anlamıyla onu yutmak anlamına gelmektedir. Avlayan performatif beden, avlanan yontulmuş bedenin belirgin sınırlarını kendi salgısıyla kaplayarak hatları belirsizleştirmektedir. Böylelikle henüz farkında olmadığı ancak performansın sonunda sarsıcı bir dehşet yaşayacağı anı güdülemektedir.

Performans sanatçılarının en belirgin özelliği bedenlerini sanat dili olarak kullanıp, sanatın alışılmış dilini yıkmaya çalışmalarıdır. Bu bir başkaldırı, bir ifşa şekli ve bir direnme yöntemi gibidir; bu, sanatın yerleşmiş kurallarına karşı bir saldırı olarak bile görülebilir. Sanat eseri artık bir heykel ya da tuval resmi olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu doğrultuda performans sanatçılarının en önemli gayeleri kurulu olan düzeni; ölümsüz, eşsiz ve paha biçilmez olan geleneksel sanat yapıtlarının yöntem ve malzemelerini ve bu malzemenin satıldığı, sergilendiği, korunduğu mekânları terk etmek istemeleridir (Giderer,1995, s. 51)

Performatif beden söz konusu olduğunda bedenin farklı formlardaki kullanımları göze çarpmaktadır. Bedenin bir tuval olarak kullanıldığı biçimler, eylemci bir mekanizma olarak izlendiği protest yapılarla takip edilmektedir. Aynı zamanda ritüelistik havayı güçlendiren yapılanmalar sergileyen performatif bedenler yarattıkları farklı atmosferlerle izleyicileri ya da toplumsal düzlemde düşünürsek, kendi dışında kalan ötekileri beklemedikleri bir anda avlamaktadır. İktidarın zaman ve mekân anlayışından farklı olarak onları kendi cezbediciliği içine hapsederek mevcut ve verili sınırlarını ihlal etmektedir. *Homo sacer* olarak onların sınırlarına dalmakta, farkında olmaksızın onları aşmaktadır. Bataille'in tiksinti ve cazibe arasında gidip gelen kutsalının profan^{vi} düzleme taşınmasında görülen yapılanma, eş biçimle insani sınırlar üzerinde olmaktadır. İstisnai performatif beden (kendi bilincinde olan, gündelik yaşamda kendi için boşluk yaratan ve iktidarı sarsan beden) sınırları aşarak kendi kimliğini ortaya koymaktadır. Kendi kimliği ise öteki olarak ifade edebileceğimiz "kimlikliy'miş gibi" görünen bedenleri tehdit etmektedir. Onları kendi kimliğiyle lekelemektedir. Bu özellikle moderniteyi sarsan bir yapıdır çünkü dikkati yüzün ötesine çekmektedir. Bu kez bedenin kendisi önem kazanmaktadır.

Modernlik bedende yüzü ve özellikle de gözleri öne çıkardı. Yüz vücudun en bireyselleşmiş bölümüydü ve bu sebeple on sekizinci yüzyıldan sonra modernleşme ve uygarlaşma sürecinde portre ve yüze dayalı kimlik güçlendi. Bireysel beden artık eskisi gibi topluluğun, kaynaşmış sosyal bedeninin ayrılmaz bir parçası değildi.

Modern dönemde bireyin bedeni ya da özellikle kendi derisi; belirli sınırlar içine sıkıştırılmış, kendi farklılığını önemseyen ve izole bir yapı idi. (Bilgin, 2016, s. 226)

Performatif bedenle birlikte gelen yıkımın ardından “performans, esas ve daha önemli olarak, bir toplumdaki kabul ve reddetme biçimleri, olasılıklar, genel değerlendirmeler ile o toplumun tarih(iy)le yüzleşme biçimine dönük açık veya örtük bir eleştiri ”(Güven, 2018, s.108) halini almaya başlamıştır.

Yüzün dışına çıkan ve bir yüzleşme alanı haline gelen performans sanatı ve performatif bedenler aracılığıyla sergilenen eylemlilik alanı ritmik, ani, beklenmedik bir evren temasını güçlendirmektedir. Gündelik yaşam içerisinde dehşet ve şaşkınlık anlarını betimleyen bu haller rastlantısal görünüşler içerisinde belirlemektedir. İnsan yapımı olan ancak insanın dışında kalan yapılanmalar terkedilerek bedenin dışavurumu kendini göstermeye başlamıştır. Beden hareketlerini takip eden “*Action Painting*” ya da benzer biçimde bedenlerin tuvaler üzerindeki hareketlerini kaydeden yeni tarzları daha çok dehşet veren kanlı yapılar izlemiştir.



Şekil 3 Jackson Pollock, *Action Painting*, 1950



Şekil 4 Yves Klein, Anthropometry of the Blue Period, 1960



Şekil 5 Marina Abramović, Balkan Baroque, 2000

Performans sanatçılarının kendi bedenleri üzerinde yaptığı sınırları zorlama eylemleri performans sanatını anlama konusunda oldukça ufuk açıcudur. Bu performanslarda “üreten sanatçı” ve “üretilen eser”in birbirlerinden ayrıştırılamaz oluşu sanatçı-beden ilişkisini yeniden düşünmek açısından temel bir alan oluşturur. Sanatçı kendi “eserini” tamamen kendine özgü

ve kendine ait bir maddeden yaratır, bu madde onun kendi bedenidir. Ayrılamaz bu birliktelik, sanat eserinin artık bir “olay” haline gelmesine neden olur. Estetik deneyim bu anlamda algılayan kişiyi bir “arada olma”, yani “*betwixt and between*” durumunun içine sokar (Fischer-Lichte, 2016, s. 131-152)

Pollock ve Klein’in çalışmalarında beden hareketlerini takip eden yapılanmalar zorlama eylemlerden ya da ışık ve gölge oyunlarından etkilenmemektedir. Klasik resmin sınırlarını aşan bu tavır beden ve boyanın harmonik bir etki içerisinde yeniden yaratım dizgesine bürünmesini temellendirmektedir. Burada doğru hareket, uygun perspektif ya da ışığın konumu gözlenmemektedir. Rastlantısal ve tesadüfi olanın hakimiyeti söz konusudur ki bu da aslında egemenin ve iktidarın belirlediği sınırların ihlaline işaret etmektedir. Bu biçimi bozmaya, şekilsizleştirmeye, sınırsızlaştırmaya dayanmaktadır.

‘Biçim değişikliği üzerine düşünürken, sonucunu değil de değişim sürecini dikkate alırsak, bunu, her türden figürün kudretli olduğu bir kudret olarak, “tasavvur” etmeli veya buna öyle “bakmalıyız”. Zor ve imkânsız bir bakışla, figüre edilebilirliğin figüre edilebilirliğini, ciddi biçimde, trans- ve meta- ile başlayan sözcüklerin birbirine zıt tüm anlamlarının birleştiği bir uzam olarak düşünmeliyiz. Bu uzamda figür-ötesi, yani her türlü görselliğin aşkın algılanma kapasitesinin önceliği derhal figür olmak üzere derhal ortaya çıkacak bir figür. Figür olmak üzere olanın figür-ötesiliği; görünenin kurulma dinamiği ile bu kudretin (arzunun) kendini tamamlayarak, olanaklı kıldığı şeyi ya da olma potansiyelini değil, bu kudretin eylemini, kısacası görünür figür gerçekliğini sergileyerek hareketsizleştiği etki arasında asılı kalma hali’ni içermektedir. (Marin, 1993, s.210-211)

Spontan olanın figür ötesiliği spontan olmayan klasik sanatsal göstergelere meydan okurken, performatif bedenin sınırsız rastlantısallığı da aynı biçimde yontulmuş bedeni kısıvrak çevrelemektedir. Gündelik hayatta ya da sahnede olması önemsiz sayılabilecek bu düzlemde esaslı mesele spontan olanı düzlemsel alana bir kırılma noktası olarak sokabilme durumudur.

Post-dijital Çağ (Post-modern Sanat) ve Performatif Beden

Spontanlık ve değişkenlik farklılaşan sanat imgeleri için önemli bir kapı aralamıştır. Spontanlığın çağdaş yaşama evrilen yapısı ve yavaş yavaş bir direnç unsuru haline gelen sanat form değiştirirken aynı zamanda Duchamp’ın da tesiriyle araçsal kullanım alanını da kökten değiştirmiştir. Günümüzde daha önce bahsi geçen bedensel performans zeminlerine farklı yapılar da eklenerek performatif beden melez bir yapı olarak sergilenmeye başlanmıştır.

“Melezlik perspektifi, insan ve insan olmayanı, canlı ve cansız olanı, insan ve makineyi veya canlı organizma ve hesaplama sistemini tek bir sistem haline getirmektedir” (Simbelis, 2018, s. 88). Beden ve teknoloji arasındaki bu geçişlilik post-dijital sanat anlayışını çarpıcı ve sarsıcı bir alana evrilmiştir. Rastlantısallığa verilen önemin arttığı bu yapılanma ile beklenmedik ve tekinsiz olanın daha da şoke edici bir tavra bürünmesi söz konusu olmuştur.

Post dijital çağ özellikle görünüşlerin çağı olarak kabul edilmelidir. Yontulmuş bedenler üzerindeki baskının özellikle görünüşler üzerinden belirlendiği bu yeni yapılanmada beden üzerindeki mükemmeliyet olgusunun temelden hayatileşmesine neden olmuştur. Post-modern çağı sanal imgelem üzerinden irdelediğimizde şunu görürüz; "Her kişi kendi görüntüsünü arıyor. Varım, buradayım değil; görülüyorum, bir imajım; bana bak, bak! Narsisizm bile değil bu; sığ bir dışa dönüklük, herkesin kendi görünüşünün menajeri haline geldiği bir tür reklamcı saflığı" (Baudrillard, 2010, s. 27). Böylelikle bedenin salt amacı kendini görünür kılmak ve çekici unsurlar barındırmaya dayanır hale gelmektedir. Post-dijital çağda kendisini gösteren imaj kültürü, beğenilirlik üzerinde yoğunlaşmaktadır. İmaj kendi araçsallığını yitirerek amaç haline gelmektedir.

İmajın amaç haline gelmesiyle birlikte bedendeki değişimin mutluluk getirebileceği olgusu kendini göstermeye başlamıştır. Ancak buradaki değişim toplumun estetize algıları üzerinden olduğundan yontulmuş bedene doğru bir evrim söz konusudur. Özellikle daha çekici olmak, beğenilmek ve görünür olmak imajlarının biçimlenmesi noktasında beden yontusu kendini göstermektedir. Özellikle ideal beden konusunda sanal imgeleme gelişen ve yaygınlaşan algının iktidarın beden üzerindeki tek tipçi tahakkümünü beslemesiyle birlikte bedenle oynama, farklı roller benimseme ve zaten oluşmamış olan bedenin kendiliği algısını kökeninde yok etme hali söz konusudur. Kapitalist yapılanma ve sanal imgelemin iktidarı kendisini reklam, moda, spor gibi tüketim organları üzerinden beslerken toplumsal beden yavaşça küresel bir beden algısına dönüşmektedir. Günümüzde bedenin bir aksesuar gibi taşınması ve beğenilmeyen yönlerin değiştirilmeye yönelik bir tavırla bozguna uğratılması kişinin kendilik algısını da yontmaktadır. Bu anlamda sahip olunan kişilikler gün geçtikçe değişen bedenlere hapsedilmeye devam edilmektedir. Bunun sonucunda performatif algıya erişmek söz konusu olmadığı gibi, sonsuz bir estetize yontu birikimi kendini göstermeye devam etmektedir. Yığın büyüdükçe insanların protest ve kırılmacı bir algı olarak gördükleri performatif bedenle olan karşılaşmaları da asgari düzeye indirgenmektedir. Zira, imajı yöneten gazeteler, reklam afişleri, gönderiler daha etkin bir meşguliyet alanı sunmakta ve kesilmeleri

imkansızlaştırmaktadır. Çağdaş beden anlayışı büyük bir ekonomi pazarına hatta bir sektöre dönüşmüş durumdadır. Beden formunu koruman, post-modern beden algısını sağlık, estetik, kozmetik, güzellik alanlarında beslemeye devam etmek yontulmuş ve eksiltili bedeni getirmiştir. Bu eksiltili yapı sonsuza kadar uzanacak olan değiştirme isteğiyle ilgilidir. Çağdaş güzellik algısının beden üzerindeki bu yaptırımları devam ederken protest bir imge olarak sanatın performatif beden üzerinden sokaklara inmesi ise bir alt kültür imajı barındırmaktadır.

Performatif bedeninin izleyiciyle olan sınırlarını alaşağı etmesi ve onu bir anda avlaması artık kendisini sokaktaki sanat formlarıyla yapmaktadır. Yaklaşık 10 yıllık bir zaman dilimi boyunca sanatını sokaklarda bedenlileştiren ve protest bir imge olarak sergileyen Banksy bunun en iyi örneklerindedir. Tüm dünyada bilinen *Balonlu Kız* eserini, Sotheby müzayede evinde açık arttırmayla 1.1 milyon dolar gibi büyük bir rakama satıldıktan sonra, tablo içindeki bir mekanizmaya parçalatması büyük yankı uyandırmıştır. Sanat eserlerinin inanılmaz yüksek fiyatlara satılmasını protest bir imge olarak kullanan Banksy, eserin sanatçıdan olan bağımsızlığına ve onun olmaksızın yok oluşuna önemli bir imgelemi ortaya koymuştur. Banksy'nin tavrı göz önünde bulundurulduğunda yadırganmayacak olan bu tavır gerilla sanatın en iyi örneklerindedir. İktidar ya da egemenin öngördüğü kontrol mekanizmaları ve şiddet yönelimi performatif beden karşısında etkisizdir. Banksy bunun en iyi örneklerinden biridir. Özellikle gerilla tarzıyla özdeşleşen performatif beden iktidarın mekânında çarpık eylemlerini gerçekleştirerek eşik konumunu güçlendirmektedir. Böylece yontulmuş bedenler arasında performatif olanın açtığı boşluk ve dipsizliği destekleyen tekinsizlik durumunu kavrarız.



Şekil 6 Banksy, *Girl with Balloon – Parçalanmış*, 2018

Post-modern kültürler için beden bir proje olmaktan ileri gidememektedir. Bedensel gelişim bireyselleşme düzleminde gerçekleşirken, bireyselleşmenin eş zamanlı olarak ne denli toplumsal olduğu, hatta global bir noktaya dönüştüğü gözden kaçırılmaktadır. Yontulmuş beden imgesi sanal imgelemeyle güçlendirilirken sanat halen kendisine yeni bir zaman ve mekân yaratarak izleyiciyi yutan bir yapı sunmaktadır.

Sanal imgeleme yenen, protest imgeleme, gerilla eylem alanı performatif bedeni sokağın bedenleşmesiyle ortaya koymaktadır. Hazırlıksız yakalanan, bir anlık bakışla görünüşünün dışına çıkarak içsel ve dışsal olanın karışmasına izin veren her gündelik beden performans tarafından kuşatılmaktadır. Sonuç olarak sanat sınırların ihlalini, iktidar ve egemenin sarsılmasını temellendirirken gündelik bedeni de akıştan koparan bir tökezlemeyi nitelemektedir. Bedenin performansa dahil edilmesinin ardından iktidar tekelindeki beden kendilik ve iktidar arasında geçişli bir ara konum yakalamıştır. Artık beden eşığa açılan uçurum üzerinde sallandırılmış bir ip üzerinde ilerlemeye çalışmaktadır. Bunun farkında olan performatif bedenler acıya ve tiksilmeye yatkınken, yontulmuş bedenler uçurum tarafından yutulacakları, deriden arındırılıp ete dönüştürülecekleri ana kadar güvendedirler.

Sonuç Yerine

İktidar mekanizmasının ya da egemenin temellendirdiği yontulmuş bedenler hem yaşamları üzerine hem de bedenleri üzerine aldatici izlenimlere sahiptirler. Onlar bedenleri kadar kendiliklerini de köşelerinden arındırmaktadırlar. İktidarın şiddeti altında giderek daha da tek tipleşen bu bedenler ihlal karşısında muazzam bir korku duymaktadırlar. Bunlar kendilerini ortaya koymakla dehşet durumlarını açığa çıkarmayı eşzamanlı sayan bedenlerdir. Eşik durumuna geçmek, egemence içi doldurulmamış bir zaman ve mekân içinde salınmak asla yaklaşılacak istenmeyen bir uçurum gibidir. Her an bedenleri içine çekme kudreti olan bu uçurum karşısında gerilla formuyla performatif beden yükselmektedir. İhlal mekanizmasının temsili olarak görebileceğimiz performatif beden çarpıklığıyla ve uçuruma atlama isteğiyle iktidarın kudreti karşısında dikilmektedir. Acı, tiksime, dehşet, kendine zarar gelmesi ihtimali karşısında çekinmeksizin durabilmek ve iğrenç ya da öteki olan konumuna dışlanma cesareti gösterme performatif bedenin saklı öğeleridir. Diğer yandan yontulmuş bedenler doğaları gereği sahip oldukları başkaldırma durumunu gizleyerek patlamaya hazır bir *kosmos* olmaktadır. Metin performatif beden ve yontulmuş beden arasındaki farklılaşma ve bunların

egemen karşısında durabilme ya da ona boyun eğme düzlemleri arasındaki konumunu ele alsada; esas olan kırılmanın, tökezlemenin ve ihlal durumuna geçmenin her an imkan dahilinde olduğudur. Bu ihtimal bir bedenin dehşetiyken diğer bedenin yaşamsal fonksiyonudur. Performans yontunun ötekisidir, tehdidi ve tehlikesidir.

ORCID ID

ÖZLEM DERİN



<https://orcid.org/0000-0002-5866-6628>

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

- Aksoy, M.U. (2016). Georgio Agamben: Mesihçi Bir Siyaset Felsefesinde Kutsal İnsan ve İstisna, Kaygı, Sayı 27, 43-58.
- Baudrillard, J. (2010). Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme. Çev. Işıl Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.
- Bilgin, R. (2016). Geleneksel Ve Modern Toplumda Kadın Bedeni Ve Cinselliği. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt: 26, Sayı: 1, s. 219-243.
- Butler, J. (2012). Müttelik Bedenler ve Sokağın Siyaseti. Çev. B.Kovulmaz. Cogito: Dostluk. Sayı: 68-69. s. 28-51.
- Canetti, E. (1998). Kitle ve İktidar. Çev: G. Aygen. İstanbul: Ayrıntı.
- Eagleton, T. (2012). Tatlı Şiddet Trajik Kavramı, çev. Kutlu Tunca. İstanbul: Ayrıntı.
- Ergin, K. (2015). Performatif Eylemlerle Sanatsal Yıkım Ve Şiddetin Araçları, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Cilt:8 Sayı:16.
- Fischer-Lichte, E. (2016). Performatif Estetik. Çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2003). İktidarın Gözü. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2005). Özne ve İktidar Seçme Yazılar-2. Çev. I. Ergüden-O. Akinhay. İstanbul: Ayrıntı.
- Germaner, S., (1997). 1960 Sonrası Sanat. İstanbul: Kabalcı.

- Giderer, H. E. (Nisan:1995) "60'lı Yıllar ve Kavramsal Sanat", Sayı: 3, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayfa: 51-64.
- Güven, U.Z. (2018), Gündelik Hayat ve Teatrallik İlişkisi Açısından Performans Antropolojisi, Değerlendirme, Antropoloji, Sayı:36, s. 103-123.
- Kahraman, Ö. (2020). "Manipüle Edilen Çağdaş Bedeni Beden Pratikleri Üzerinden Okumak". İdil, 72, s. 1202–1217.
- Kılınç, G.M., (2007). Bedenin, İktidar Kavramına Karşıt Bir Öğe Olarak Vücut ve Performans Sanatında Kullanılması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lefebvre, H. (2014). Mekânın Üretimi. Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Marin, L. (1993). İmgenin İktidarları. Çev. Muna Cedden. Ankara: Dost Kitabevi.
- Merleau-Ponty, M. (2016). Göz ve Tin. Çev. A. Soysal. İstanbul: Metis Yayınları.
- Martinez, E. & Demiral, A. (2016). 20. ve 21. yy. da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı, Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 180-201.
- Muraz, Ö. (2018). Gövdenin Açık Halleri, Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Nietzsche, (1977), Böyle Buyurdu Zerdüşt, çev. A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: Cem.
- Ponty, M. M. (2003). Göz Ve Tin. Çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis.
- Schiller, F., (2004). On the Aesthetic Education of Man, trans. Reginald Snell, Dover Books on Western Philosophy.
- Simbelis, V. (2018). Humanizing Technology Through Post-Digital Art, Doctoral Thesis,, KTH Royal Institute of Technology School of Electrical Engineering and Computer Science Media Technology and Interaction Design, Stockholm, Sweden.
- Şiray, M. (2000). Georges Bataille's Notion of Transgression: The Question of a Possible Experience Concerning Art and Philosophy, The Department of Graphic Design and The Institute of Economics and Social Sciences of Bilkent University, The Degree of Master of Fine Arts.
- Tuğrul, S. (2010). Ebedi Kutsal Ezeli Kurban Çok Tanrılıktan Tek Tanrılığa Kutsal ve Kurbanlık Mekanizmaları. İstanbul: İletişim.

Sonnotlar

ⁱ Nietzsche'nin deyiimiyle metamorfozun birinci aşamasındaki eşek ya da deve halkın içinde bulunduğu durumu göstermektedir: "Bütün bu ağır şeyleri yüklenir dayanıklı ruh: ve yükünü alan deve nasıl çöl yolunu tutarsa, ruh da öyle yollar kendi çölüne. Fakat en ıssız çölde ikinci değişim olur: ruh burada aslanlaşır, özgürlüğü ele geçirmek ve kendi çölünde egemen olmak ister." (Nietzsche, 1977, s. 31-2) Kendi çölünü bulan aslan, en son efendiyi arar ve ejderle karşılaşır. Bu ejder "Yapmalısın" demektir. Buradaki ejder iktidarın, yasa koyucunun, gündelik yaşam üzerinde tahakkümü bulunan sistemin göstergesidir.

ⁱⁱ Nietzsche'ye göre Üstinsan olmanın son aşaması çocuk olmaktır. "Suçsuzluktur çocuk ve unutkanlık, bir yeni başlangıç, bir oyun, kendiliğinden dönen bir tekerlek, bir ilk devinme, bir kutsal Evet. Evet, yaratma oyunu için, kardeşlerim, bir kutsal Evet gerektir: ruh kendi istemini ister artık, dünyayı yitirmiş olan, kendi dünyasını kazanır artık." (Nietzsche, 1977, s. 32-3)

ⁱⁱⁱ Eşik, "ara biçimin yarattığı müphemlikle istisnai bir bölge açılır. Zaman ve mekana ait tanımlar belirsizleşir, her şey birbirine karışır ve sonra ayrışır... ara biçim, askıda, arada tuttuğu kutsallığın, gündelik bir görünürlüğü, açık seçiklik içinde kaybolmasına ya da gözlerden uzak bir boşlukta, hiçlikte yok olmasına izin vermez." (Schiller, 2004, s. 54.)

^{iv} "Bataille bizim, sonlu varlıkların, her zaman bizleri belirleyen sınırları aşmayı istediğimizde ısrar eder. Tutkuyla çevrelenen bu ıstırap imkansız olanın karşısındadır. Bu anlamda, ıstırap varlığın temel koşuludur. Bu oluşun tamamlanmamışlığının tanınması, kayıp devamlılığa karşı arzu duymaktır. Aynı zamanda varlığın çıplaklığıyla ilişkili olan varlığımızı tanımlayan sınırlarımızın ötesine geçmeye duyulan tutku olarak ıstırap duygusu, Bataille için parçalanmış ve acı dolu bir çıplaktır." (Şiray, 2000, s. 18).

^v Vücut ve performans sanatçılarının bedenlerini bir nesne olarak kullanıp gerçekleştirdikleri çalışmaları, bedeni sürekli denetleme, ıslah etme, normalleştirme edimi içinde olan iktidara bir başkaldırı tavrı içerdiğinden, kapitalist sistemin araçlarını salt tüketmek üzere değil, bedeni iktidarın egemenliğinden kurtarmak ve ona öznenin hükmetmesini sağlamak yönündeki sanatsal sorunsallarını görünür kılmak, hakim mekanizmaları, değiştirmek ya da dönüştürmek için kullanmaları açısından önem taşımaktadır (Kılınç, 2007, s. 15).

^{vi} "Kutsal ve profan arasındaki duvarlar ne kadar kalın olsa da kutsala ilişkin kurallar ve yasaklar, gündelik hayatı da örgütler. Kutsal doğal evreni belirlediği gibi, sosyal düzeni de belirler. İnsanlar arası ilişkiler profan dünyaya ait olsa da, özellikle, karışma ve bulaşmaya ait kurallar, profan dünya için de geçerliliklerini korurlar." (Tuğrul, 2010, s. 68)

Şiddete Karşı Performansa Dayalı Yaratıcı Eylem: Yoluna Çıkan Tecavüzcü ve *One Billion Rising*'in Feminist Siyaseti

EZGİ SARITAŞ¹



¹ Res. Asst. Dr., Ankara University, Department of Political Science
(Orcid ID: 0000-0003-3445-4177)

Özet

Bu yazıda Yoluna Çıkan Tecavüzcü (Un Violador en tu Camino) performanslarını, kadına yönelik şiddete karşı performansa dayalı bir başka pratik olan One Billion Rising etkinlikleriyle birlikte inceliyorum. Her iki pratik de kamusal alanda bedensel arz-ı endam etme biçimleri, dijital araçlar ve simgesel performansın kesişiminde şekillense de, hem örgütleniş biçimleriyle hem de şiddete ilişkin sözleriyle belirgin biçimde ayrışır. Rita Laura Segato'nun "tezini" bedenselleştirerek dünyanın çeşitli meydanlarına taşıyan Yoluna Çıkan Tecavüzcü, şiddeti ve acıyı gösterileştirmeden faileri teşhir etmenin yolunu arar. Performansın hayatta kalanın bedeni için icat ettiği görünürlük ve eyleyicilik biçimleri ile feminist hareket için yarattığı siyasal, estetik ve duygulanımsal olanakları, Türkiye'deki katılımcılarla yaptığım görüşmelerden yola çıkarak soruşturuyorum.

Anahtar Kelimeler: LasTesis, One Billion Rising, şiddet, performans, beden, yaratıcı eylem, ulusaşırı feminizm, zulüm pedagojisi.

Performance Based Creative Activism Against Violence: Feminist Politics of *Un Violador en tu Camino* and *One Billion Rising*

Abstract

In this article, I examine *Un Violador en tu Camino* performances along with the *One Billion Rising* events, both performance-based practices against violence against women. While both practices are shaped at the intersection of bodily appearance in public space, digital tools, and symbolic performance, they differ in their ways of organization as well as their concomitant stances on violence. *Un Violador en tu Camino* explores the possibilities of exposing the perpetrators without spectacularizing violence and pain through staging the embodied “thesis” of Rita Laura Segato on public spaces around the world. Building on the interviews I conducted with participants in Turkey, I investigate the forms of visibility and agency the performance invents for the survivor’s body as well as the affective and aesthetic possibilities it creates for the feminist movement.

Keywords: LasTesis, One Billion Rising, violence, performance, body, creative activism, transnational feminism, pedagogy of cruelty.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

EZGİ SARITAŞ

E-mail / E-posta

Ankara University, Department of Political Science

ezgibsaritas@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

Mar 1, 2021/ 1 Mart 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 18, 2021 / 18 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Sarıtaş, E. (2021). Şiddete Karşı Performansa Dayalı Yaratıcı Eylem: Yoluna Çıkan Tecavüzcü ve One Billion Rising’in Feminist Siyaseti. *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters*, Vol.13, 165-191.

Şiddete Karşı Performansa Dayalı Yaratıcı Eylem: Yoluna Çıkan Tecavüzcü ve One Billion Rising'in Feminist Siyasetiⁱ

Giriş

20 Kasım 2019'da yaklaşık kırk kişilik bir grup Valparaíso'da (Şili), LasTesis kolektifinin tasarladığı Yoluna Çıkan Tecavüzcü (Un Violador en tu Camino)ⁱⁱ isimli performansla feminist bir müdahale eylemi gerçekleştirdi (Colectivo LASTESIS, 2019). Performans, 25 Kasım Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Günü'nde Santiago'da (Şili) daha büyük bir grupla icra edildi. Bu performansın videolarının hızla yayılmasıyla birlikte, LasTesis üyeleri Yoluna Çıkan'ı sergilemeleri için "kadınlara ve tüm uyumsuzlara"ⁱⁱⁱ sosyal medya üzerinden çağrıda bulundu.^{iv} LasTesis'in çağrısı yankı buldu ve performans dünyanın pek çok ülkesinde tekrarlandı.^v 2019'un Ekim ayında başlayan ve tüm Şili'ye yayılan hükümet karşıtı protestolar sırasında gerçekleşen performans hızla yaygınlaşarak, polis şiddetine, özellikle de cinsel şiddete karşı etkili ve zamanlaması iyi bir yanıtla dönüştü (Serafini, 2020, s. 292). Latin Amerikalı kadınların feminist düşüncesinin ve mücadelesinin sahneye yansımaları olarak tanımlanan Yoluna Çıkan, eril şiddete karşı uluslararası (*transnational*) feminist eylemler zincirinin de bir halkasını oluşturdu (Bozgan, 2020, s. 207). Performans, ulusal sınırları aşarken, devlet şiddetinin başka bir boyutuna daha dikkat çekiyordu: Kadınlara yönelik şiddeti, cinayet ve tecavüzleri cezasızlık yoluyla yeniden üreten devlet kurumları ve adalet sistemi.

Bu makalede, kadına yönelik şiddete karşı, performansa dayalı, uluslararası bir feminist kampanya olan One Billion Rising/OBR (Bir Milyar Ayaklanıyor) ile Yoluna Çıkan'ı birlikte düşüneceğim. OBR'ye yönelik eleştirileri ele alırken, uluslararası feminist eylemlerin çoklu ve çatışmalı soykütüklerinden beslenen (Fuentes, 2019, s. 174) OBR'nin, Yoluna Çıkan'ın da içinden çıktığı eylem repertuarına nasıl katkıda bulunduğunu soruşturacağım.

Yoluna Çıkan'ın ilk icrasında, eylemcilerden birinin elindeki pankartta "*el arte fuera de sala*" ("odanın dışındaki sanat") yazdığı görülür. Bazılarınca "gizli cevher" olarak adlandırılan (Dilger, 2019) feminist antropolog Rita Laura Segato'nun "tezini" bedenselleştirerek dünyanın çeşitli meydanlarına taşıyan performans, yalnızca sanatı değil, kuramı da odanın, evin dışına çıkararak uluslararası feminist hareket için siyasal, estetik ve duygulanımsal olanaklar yaratır.^{vi} Bu olanakları kavramak için performansın örgütlenme, yayılma ve yorumlanma biçimlerinin incelenmesi gerektiği düşüncesiyle İstanbul, Ankara ve İzmir'deki Yoluna Çıkan

performanslarına katılan aktivistlerle yaptığım görüşmelerden faydalandım.^{vii} Görüşmeler, performansların örgütlenme biçimlerini, katılımcıların sözleri, müziği ve koreografileri nasıl yorumladıklarını olduğu kadar, performansın ürettiği duygulanımları da anlayabilmemi sağladı. Katılımcılarla yalnızca bir araştırmacı olarak değil, bir feminist aktivist olarak görüşerek, feminist siyasete ilişkin bir özdüşünümsellik içine girmeye çalıştım. OBR'den farklı olarak ulusal sınırları aşma amacıyla ortaya çıkmayan, özerk grupların ve bireylerin inisiyatifleriyle şekillenen açık uçlu performansın, “zulüm pedagojisi”nin görünürlük rejimine yaptığı estetik politik müdahale ile şiddet karşısında kırılan bedeni feminist eyleyciliğin mevzisi haline nasıl getirdiğini sorgulamayı amaçladım.

Yoluna Çıkan ve Çatışmalı Soykütükleri

1990'ların sonunda ortaya çıkan alternatif küreselleşme hareketi, güncel sanat işlerinden, popüler kültür üretiminden, çeşitli performatif stratejilerden olduğu kadar kültürel üretimden, sanat ve siyasete dair kuramsal tartışmalardan da beslenir (Fırat ve Bakçay, 2012). Bu dönemde yaygın biçimde toplumsal hareketlerin gündemine giren yaratıcılık, zamanla adeta fetişleşerek uzmanlaşmış, içine kapanık dar bir aktivist grubun “bilinç uyandırma”ya yönelik girişimlerinin adı haline gelmeye başlar (Fırat ve Kuryel, 2015, s.245-8). 2010'larda dünyanın hemen her yerindeki kitlesel sokak ayaklanmaları, alternatif küreselleşme hareketinden devraldıkları eylem biçimlerini geliştirerek, sanat ile aktivizmin iç içe geçtiği yaratıcı eylem repertuarlarını genişletirler. Şili'deki hükümet karşıtı ayaklanmada da, Türkiye'deki Gezi eylemlerinde olduğu gibi, yaratıcılık her biçimiyle eylemlere damgasını vurur; dans, müzik, performansa dayalı eylemler, grafitti her yerdedir.^{viii} Kamusal alanları ve bu alanlarda bedenlerin ilişkilenişini yeniden biçimlendiren, sokaklardaki eylemci kalabalığın yarattığı kolektif duygulanımlarca şekillenen ve bu duygulanımları güçlendiren, müellifli ya da müellifsiz sayısız eylemden biri olan Yoluna Çıkan, polis şiddetine, özellikle de eylemcilerin gözünü korkutmak için kullanılan cinsel şiddete feminist karşı çıkışlardan biri olur.

Yoluna Çıkan, eril şiddete ve şiddeti üreten yapılara karşı uluslararası feminist eylemler silsilesinin bir halkası olarak da tüm dünyaya yayılır. Kamusal alanlarda bedensel arz-ı endam etmenin (*bodily appearance*) (Butler, 2018), simgesel performansın ve dijital ağ kurma biçimlerinin bir arada işlediği (Fuentes, 2019, s.173-4), OBR, FEMEN, Pussy Riot, SlutWalk, Black Monday, %99 İçin Feminizm, Ni Una Menos (NUM) ve küresel grevler^{ix} gibi uluslararası grup ve pratiklerin çoklu ve çatışmalı soykütüklerinden beslenir. Bu eylemler, hem arz-ı endam etme

biçimleriyle, hem de duygulanımın, siyasal sözün ve aidiyetin aktarılmasını sağlayan göstergeler ve eylemlerin bağlantı noktaları olan dijital etiketler yoluyla birbirlerine atıf yapar, birbirlerinin üzerine inşa olurlar (Fuentes, 2019). Yoluna Çıkan'a ait #LasTesis, #UnVioladorEnTuCamino, #ElVioladorEresTu, #ARapistInYourWay gibi etiketler,^x kendinden önce gelen #NiUnaMenos, #WomensMarch, #WomensStrike, #metoo etiketleriyle birlikte paylaşılır; sefeli olan eylemlerin görünürlüklerini artıracak, ulusaşırı bağlarını güçlendirecek göstergelerden biri haline gelir.

Söz konusu eylemler silsilesinin her ögesi birbirine sorunsuz biçimde eklenmez. Yoluna Çıkan'ın soykütüğünün çatışmalı hali, özellikle FEMEN, Slutwalk ve OBR söz konusu olduğunda daha belirgin hale gelir. Farklı biçimlerde de olsa özcülükle, kadın bedenini nesneleştirmekle, evrensellik adı altında Batı merkezliliği ve neo-sömürgeciliği yeniden üretmekle eleştirilen bu pratikler arasından OBR'yi, Yoluna Çıkan'la karşılaştırmanın anlamlı olduğunu düşünüyorum. İki eylemin ortaklaştığı pek çok nokta var: Her ikisinin de ulusaşırı yayılımında dijital araçlar önemli rol oynuyor; ikisi de kadına yönelik toplumsal cinsiyet temelli şiddeti ele alıyor; özgün müzik ve sözleri birleştiren bir şarkıya ve koreografiye sahipler; kentlerin kamusal alanlarına feminist birer müdahale yapmayı amaçlıyorlar. Öte yandan ne LasTesis kolektifi ne de yerelde Yoluna Çıkan'ı yorumlayanlar, OBR'yi bir öncel olarak işaret etmiyorlar.^{xi} Bunun olası bir sebebi, ikisi arasındaki bariz farklar: Şili'den çıkıp beklenmedik biçimde dünyaya yayılan Yoluna Çıkan, ABD merkezli, küresel bir hareket olması amacıyla tasarlanan; yaratıcı ifadenin profesyonelleşmiş bir örneği olan OBR'den hem şiddete yaklaşımıyla hem de bu doğrultuda ürettiği estetikle belirgin biçimde ayrılıyor. Dahası Yoluna Çıkan örgütlenme, katılımçılık ve hiyerarşisizlik gibi değerleri hayata geçirme biçimiyle de OBR'den farklı. Bu farklar OBR'nin ilk kez düzenlendiği 2013'ten Yoluna Çıkan'ın ilk kez düzenlediği 2019'a geçen sürede feminist siyasetin yanı sıra yaratıcı eylem biçimlerinin de geçirdiği dönüşümlere ilişkin önemli ipuçları sunuyor.

OBR'yi Yoluna Çıkan'ın tezdadı olarak ele alarak, feminist siyaseti ve kuramı inşa eden ve onlar tarafından şekillenen bedenlerin ve duygulanımların, görsel tarz ve imgelerin çatışmalarını görünür hale getirebiliriz. Öte yandan amacım yalnızca iki pratik arasındaki çelişkileri vurgulamak değil. Yaratıcı eylemler birbirlerini her zaman yineler, taklit eder ve uyarlarlar. Etiketlerin sonsuz atıf zinciriyle biçimlenen performatif siyaset (Fuentes, 2019) söz konusu olduğunda ise bu tip bir karşıtlıkla sınırlı bir çözümlemenin yetersizliği daha da görünür hale gelir. Athanasiou'nun söylediği üzere, "(b)ir performatifin, onu hem yetkilendiren hem de tayin edilmiş sınırlarını teşhir etmeye hatta kaydırmaya kadir olan sahiplenme, temellük etme, yeniden sahiplenme, zimmete geçirme veya el koyma paleoniminde^{xii} zorunlu olarak dahil

vardır.” (Butler ve Athanasiou, 2017, s.141) Bu çerçevede diyalektik, bir ögenin diğerinin yerini alıp çatışmanın nihai bir sonuca ermesi olarak karşımıza çıkmaz; “son sözü söylemeyen ... çok katmanlı bir savaş alanıdır” (Butler ve Athanasiou, 2017, s.142). Ben de OBR’yi Yoluna Çıkan’la bu tip bir diyalektik bir ilişki içinde ele almaya çalışacağım.

One Billion Rising’in “Keyifli Devrim”i

Kendisini kadınlara^{xiii} yönelik şiddete son vermeyi amaçlayan “en büyük kitlesel hareket” olarak tanımlayan One Billion Rising kampanyasının arkasındaki fikir, tüm dünyada hayatının bir aşamasında fiziksel veya cinsel şiddete uğrayan kadın sayısı olan yaklaşık bir milyar insanın 2013 yılı 14 Şubat’ında^{xiv} kadına yönelik şiddete son vermek için ayağa kalkıp dans etmesidir. OBR, “sanat ve aktivizmin kesişiminde şekillenen küresel bir hareket olarak”^{xv} tanımlanan V-Day girişiminden doğar. V-Day, Vajina Monologları’nın yazarı Eva Ensler^{xvi} ve bir grup aktivist tarafından 1998 yılı 14 Şubat’ında kadına yönelik şiddetle mücadele için küresel bir hareket yaratmak ve bu alanda mücadele eden örgütlere kaynak geliştirmek amacıyla başlatılır. Bu çerçevede sahnelenen ilk Vajina Monologları performansında Whoopi Goldberg, Glenn Close ve Susan Sarandon gibi yıldızlar yer alır. İlerleyen yıllarda ünlülerin desteğini almaya devam eden V-Day, dünyanın pek çok yerinde kadın gruplarının sahnelediği ve milyonlarca dolar kaynak yaratan bir etkinlik haline gelir (Harris, 2019, s.29). Özellikle Kuzey Amerika ve Avrupa’da öğrenci gruplarının düzenlediği bu etkinlik, kampüslerde şiddet karşıtı hareketin temel öğelerinden biri olur (LeSavoy, 2017, s.137). 2000’li yıllarla birlikte V-Day’in biyolojik indirgemeci ve dışlayıcı olduğuna, oyun metninin beyaz, Batılı liberal feminizmi doğallaştırdığına, metnin kapsayıcı olması için yapılan eklerin ise kurtarılmayı bekleyen kalıplaşmış “üçüncü dünya kadını” tipini yeniden ürettiğine dair eleştiriler getirilir (Harris, 2019, s.33). Yakın dönemde Vajina Monologları’nın V-Day etkinliklerinin bir parçası olmaktan çıkarılıp yerini siyah kadınların deneyimlerini esas alan Voices isimli interdisipliner performansın alması,^{xvii} eleştiriler sonucunda hareketin trans-içerici ve kesişimsel bir yöne evrilmeye çalışıldığını gösterir.

V-Day’e yönelik eleştiriler ayrıca OBR kampanyasının ortaya çıkmasına neden olur. V-Day’de olduğu gibi OBR’de de, bilhassa kampanyanın ilk döneminde, Eva Ensler imzası oldukça görünürdür. Ensler’in prodüktörü olduğu “Break the Chain” (Zinciri Kır) performansı, iletişim stratejisi güçlü bir marka, dünyaya yayılabilecek bir popüler kültür ürünü olarak tasarlanır. Performansa ait şarkı ve koreografi ABD’li ünlü müzik yapımcısı, koreograf ve bestekarlar

tarafından yaratılır.^{xviii} 2010'ların başında, uzmanlaşmış, aktivist grupların “bilinç uyandırma” amaçlı projelerine dönüşen yaratıcı eylemlere (Fırat ve Kuryel, 2015, s.245-8) örnek teşkil eden kampanya, dünyanın her yerinde duyurulur ve ünlüler tarafından desteklenir. Yüksek bütçeli tanıtım kampanyasında dijital araçlardan, özellikle sosyal medyadan faydalanılır. Dönemin popüler sosyal medyası Facebook, hem etkinliğin duyurulmasında hem de yerel grupların örgütlenmesinde işlevsel olur. Dünyanın çeşitli yerlerindeki etkinlikler kaydedilir ve videoları OBR web sayfası ile birlikte yerel grupların sosyal medya hesaplarında da paylaşılır. Her ne kadar kampanyanın iletişim stratejisinin önemli bir parçasını oluştursa da sosyal medyanın -ileride ele alacağım Yoluna Çıkan'da olduğu gibi- OBR'nin ontolojisini biçimlendirdiğini söyleyemeyiz. Bu durum 2013'te sosyal medyanın gündelik hayatlarımızı biçimlendirmedeki etkisinin görece zayıf olmasıyla açıklanabilir. Örneğin 2013'teki ilk OBR etkinliğine katılan Suat, o dönem tek bir sosyal medya hesabının olduğunu, onu da aktif biçimde kullanmadığını söyledi (Kişisel görüşme, 22.12.2021). Öte yandan OBR'nin bedensel performans ile birlikte dijital araçları kullanması, 2010'ların ikinci yarısında ortaya çıkan feminist eylem repertuarına katkıda bulunmuştur.

Türkiye'de çeşitli şehirlerde düzenlenen 2013 yılındaki ilk OBR etkinliği ana akım medyada da duyurulur; hatta bazı etkinlikler canlı olarak yayınlanır. Tüm dünyada ünlülerin desteğini alan OBR kampanyasının gönüllüleri etkinliği duyurmak için Seda Sultan programına katılır (Olguner, 2013). Her yıl farklı bir temayla sürdürülen OBR'ye yönelik ilgi, takip eden senelerde düşse de Türkiye'nin pek çok yerinde OBR kapsamında etkinlikler düzenlenmeye devam eder. Bu etkinlikler çeşitli biçimler kazanabilmektedir. Örneğin 2020 yılında Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin Ümitköy Kapalı Spor Salonu'nda düzenlediği OBR, siyasal vurgusu zayıf bir kapalı spor salonu etkinliği iken,^{xix} Adana Kadın Platformu'nun “Öldüren Sevgi İstemiyoruz” sloganıyla çağrısını yaptığı etkinlik, danssız bir basın açıklamasıdır.^{xx}

OBR bir yandan tabandan gelen hareketlere yer açan, iyileştirici ve güçlendirici bir kampanya olarak tanımlanırken, diğer yandan çağdaşı olan SlutWalk ve FEMEN gibi, merkezine yerleştirdiği bedenin, ırka, sınıfa, emperyalizme, sağlamlılığa dayalı pek çok ezilme biçiminin çatışma sahası olduğunu görmezden gelen bir feminizmi yeniden üretmekle eleştirilir. Natalie Gyte (2014), OBR'nin “patriyarkal sisteme parmak göstermekten” imtina ettiğini, göze hoş gelen bir dans yoluyla şiddet ve tecavüzün sistematik nedenlerinden odağı kaydırıldığını söyler. Gyte, arkasına medyanın gücünü alan orta sınıf Beyaz kadınların, dünyanın çeşitli yerlerindeki kadınlara şiddetin üstesinden gelmek için ayaklanıp dans etmeyi telkin etmelerinin, beyaz kurtarıcı kompleksinin bir örneği olduğunu öne sürer. Benzer biçimde OBR'yi kültürel temellikle

ve beyaz feminizmle suçlayan Lauren Chief Elk, Ensler'e açık bir mektup yazarak kampanya için Kanada'da "Kayıp ve Öldürülmüş Yerli Kadınlar İçin Anma Yürüyüşü" günü olan 14 Şubat'ın seçilmesini eleştirir (Chief Elk, 2013). OBR'nin Güney Afrika koordinatörlüğünü yürütmekte olan Gillian Schutte, tepeden gelen emirleri uygulamasının beklendiğinden, daha fazla takipçi kazanmak için şiddete karşı bir tutumu olmayan ünlüleri kampanyaya dahil etmeye zorlandığından, halkla ilişkiler uzmanlarının basın bildirimlerini "keyifli bir devrim" (*joyous revolution*) gibi ifadeleri içerecek şekilde değiştirdiğinden söz ederek görevinden istifa eder (Schutte, 2013).

Kesişimsel feminizm kavramını borçlu olduğumuz Kimberle Crenshaw ise, söz konusu eleştirilere cevap olacak biçimde, 2014 yılındaki "adalet" temalı OBR'nin dünyanın farklı yerlerindeki ezilme biçimlerini ele aldığını, kesişimsel siyasetin^{xxi} küresel bir haritasını sunduğunu söyler (Crenshaw, 2014). Ayrıca OBR'nin güçlendirici, onarıcı ve iyileştirici etkilerine; bazı ülkelerde kamusal olarak dile getirilmesi zor konuları tartışmaya açabilme kapasitesine odaklanan çalışmalar da mevcut. Bu çalışmalar özellikle eylemin bedenselliği üzerinde durur. Bedenin cinsiyet politikasının merkeze oturması ile sanatsal üretim ve bilhassa da performans sanatı, cinsiyetçi beden politikalarına müdahale etmenin biricik aracı haline gelir (Taş, 2012, s.95). Performansa dayalı sokak eylemlerinde ise beden, kırılabilirliği ve eyleyciliği içeren bir siyasallık anlayışını şekillendirmede kritik bir öge; ifadenin, bilginin ve direnişin mevzisi olarak ele alınır (Serafini, 2018, s.170). Bu ikisinin kesişimindeki OBR dansı, eril şiddete maruz kalan kırılabilir bedenin güçlerini yeniden kazanmasının aracı olarak tarif eder. Aston, OBR performanslarında dans edenlerin ve izleyicilerin, başka bir dünyaya duydukları özlemin duygulanımsal enerjisini dolaşıma soktuklarını, şiddet ve baskıdan uzak bir bedensellik iddiasında bulduklarını söyler. Dansın hayat dolu, oyuncu ve moral yükseltici serisine eşlik eden gülümsemelere, kahkahalara ve dayanışma gösteren bedensel jestlere dikkat çeker (Aston, 2016, s. 13- 14). Oh (2019) OBR'ye yönelik eleştirileri yer yer haklı bulurken, eleştirilerin OBR'nin dönüştürücü ve güçlendirici potansiyelini görmezden geldiğini söyler. OBR'nin dans edilemez olan travmayı dans edilebilir kıldığına, kişinin bedeninde rahat ve mutlu hissetmesini engelleyen deneyimleri aşarak bedenini iyileştirici biçimlerde deneyimlemesini sağladığına dikkat çeker (Oh, 2019, s. 308-9) Oh'nun görüştüğü katılımcılar, dansın koreografisinin ve müziğinin beyaz birine ait olup olmadığından çok, performansın güçlendirici etkisine odaklanırlar (Oh, 2019, s. 310-2). Etkinliğin videolarında kentin kamusal alanlarında dans edebilmenin verdiği keyfi yaşayan kadınların gülümsemeleri, kahkahaları, hafif mahcup bir

şekilde de olsa, gündelik hayatta alışık olmadıkları biçimde bedenlerini rahat bırakabilmekten duydukları heyecan göze çarpar. OBR etkinliği katılımcılarından Suat da OBR etkinliğini keyifli bir deneyim olarak hatırlar (Kişisel görüşme, 22.12.2021).

Break the Chain'in müziğinde, sözlerinde ve koreografisinde olduğu kadar OBR videolarında ve web sitesinde de öne çıkan kavramlar, keyif (*joy*) ve güçlenmedir. Fakat OBR'nin dansın iyileştirici ve güçlendirici etkisine yaptığı vurgu, eleştirel söylem ve politikalarla desteklenmediğinde, biraz abartılmış görünür. Harris, 2012'de yayımlanan OBR tanıtım filminin^{xxii} buna iyi bir örnek teşkil ettiğine dikkat çeker (2019, s.40). Filmde dünyanın çeşitli yerlerinde farklı şiddet biçimlerine maruz bırakılan kadınları görürüz.^{xxiii} Filmin uyardığı üzere, tetikleyici olabilecek biçimlerde şiddete uğramış/uğrayan bedenler teşhir edilir. Kadınların dans eden bir milyanın yarattığı titreşimi hissetmeye başlamasıyla Break the Chain'in ritimleri duyulur ve kadınlar faillerine karşı çıkararak şiddet ortamını terk ederler. Kadınların şiddetten kurtularak ayağa kalkmalarının, artık bir dur diyebilmelerinin görünürdeki nedeni dans ve yarattığı titreşimdir (Harris, 2019, s.41). Dansın mucizevi etkisini bir kenara bırakacak olursak, kurtuluşa yol açan tek şey, kadınların artık "dur" demeye karar vermiş olmalarıdır. Bu şekilde şiddete uğramanın sorumluluğu zımni olarak kadınlara yüklenir; şiddete yol açan yapısal eşitsizlikler filmde ancak kalıplaşmış kültürel fark göstergeleri üzerinden kendine yer bulur. Break the Chain dans ve şarkısı da eşitsizliklere değinmez. Şarkının sözleri güçlenmeye, ütopyik bir kız kardeşlik fikrine, kalıplaşmış dişilik tanımlarına ve yeni kültür aşırı ruhanilik biçimlerine atıflar yapar (Harris, 2019, s.41). Siyasal içeriği zayıflatılmış güçlenme ve keyif kavramları, bireyin yapısal eşitsizliklerden kaynaklı şiddetten, bu yapılara bulaşmadan kurtulabilmesinin anahtarı haline gelir. Harris OBR kampanyasının yapısının, yayılma ve basında yer alma biçiminin marka mantığını izlediğini söyler (Harris, 2019, s.42).^{xxiv} Eleştirel feminist içeriği törpülenerek pazarlanması kolay kavramlara dönüştürülen güçlenme ile keyif, OBR "marka"sının iletişim dilini oluşturur.

1970'lerde radikal feminizmin etkisiyle hakiki ve kurtarıcı bir öz olarak işaret edilen beden, 1990 sonrasında "tortulaşmış anlam tabakalarını teşhir eden", ırka, toplumsal cinsiyete, sınıfa ve cinselliğe dayalı hiyerarşilerin izleriyle anamlanan ve bu hiyerarşilerin tartışmaya açıldığı saha olarak karşımıza çıkar (Schneider, 1997, s.2). Hâlbuki 2010'larda FEMEN ve Slutwalk ile birlikte OBR de ırk, sınıf, cinsellik, sağlık gibi hiyerarşilerin bedende "tortulaşmış anlam tabakaları"ni görünür kılmamakla; beyaz Batılı bedeni şeyleştirmekle eleştirilir. Breaking the Chain, dansı şiddetin yarattığı travmatik etkilerden bedeni kurtarabilecek mucizevi bir araç gibi

görürken, şiddeti üreten mekanizmalara dair bir söz etmez. Çalıştığı üniversite kampüsünde 2013 yılından beri OBR performanslarını düzenleyen LeSavoy, OBR'nin travmanın etkileri üzerinde ancak anlık bir kırılma yaratabildiğini belirtir (2017, s.151). Performansın pembe, yaldızlı imgesinin; neşeli, keyifli dansının hareketin kadına yönelik şiddeti sonlandırma amacını gölgelediğine dikkat çeker (LeSavoy, 2017, s.148-9). OBR, Break the Chain performansı yoluyla duygulanımsal bir enerjiyi, keyif ve mutluluğu dolaşıma soksa da herhangi bir politik yoruma tabi tutulmayan bu duygusal enerji kolayca sönmülenir. OBR performansı katılımcılarından Suat'la yaptığım görüşme de LeSavoy'un tespitini doğrular nitelikteydi. 2013 yılındaki etkinliğe katılmış olan Suat, etkinliğin kadına yönelik şiddete dair olduğunu ben söylediğimde dahi hatırlayamadığını belirtti. Koreografide veya kostümlerde şiddete ilişkin bir şey anımsamıyordu. Şarkı onun için İngilizce bir pop şarkısından ibaretti. OBR aklında, bir milyar kadının birlikte dans etmesi ve güçlü hissetmesiyle ilgili bir etkinlik olarak kalmıştı (Kişisel görüşme, 22.12.2021).

Bunda performansın özellikle ilk yılında sunduğu yerelleştirme imkanlarının sınırlılığı etkili olmuştur. Etkinliğin esas ögesi olan Break the Chain şarkısı ve dansı, yerelleştirmeye ve uyarlamaya açık olacak biçimde tasarlanmamıştır. Canlı icraya uygun olmayan şarkı etkinliklerde kayıttan dinlenir; bu da sözlerin İngilizce konuşmayan katılımcılar tarafından anlaşılmasında ve katılımcıların şarkıya eşlik edememesi anlamına gelir. Dans koreografisi de kolayca öğrenilebilecek kadar basit değildir. Bu nedenle etkinliklerde ön sıralarda veya sahnede, üzerlerinde OBR logolu tişörtler bulunan deneyimli dansçılar bulunur ve katılımcılar kolektif bir üretim sürecinin parçası gibi görünmez.

Yine de performansın yeniden icralarında, katılımcıların tercihleri veya anlık davranışları etkinliğin içeriğini şekillendirebilmiştir. İlk OBR etkinliğinin İzmir ayağında Liyakat Derneği folklorik kıyafetlerle farklı yörelere ait halk danslarını icra eder ([ONE Billion Rising İZMİR - Liyakat](#), 2013). Her ne kadar buradaki yerelleştirme şiddetle mücadeleyle bağlantılı olmasa da Ankara'daki etkinlikte Bandsista grubunun feminist eylemlerde çalınan "İsyan" şarkısı eşliğinde dans eden kadınları görürüz (Happy Grayhill, 2013). Gelen eleştiriler sonucunda takip eden yıllardaki OBR etkinlikleri giderek daha fazla yorumlamaya ve yerelleştirmeye açık hale gelir. Ülkeler o senenin temasını benimserken, orijinal yapıyı, mekânı, aksesuar ve kostümleri, dans hareketlerini yereldeki koşullara ve isteklere göre uyarlayabilir; orijinal koreografiyi yerel danslarla birleştirebilir veya baştan kendi koreografilerini ve müziklerini üretebilirler. OBR'nin sayfasında ilham verici, biricik ve yenilikçi olarak tanımlanan özgün koreografiler, diğer ülkelerdeki aktivistler tarafından kopyalanarak yayılırlar.^{xxv} Ayrıca siyah ve Batılı olmayan

kadınlar hem OBR kampanyasının asıl yüzü olmaya doğru gidiyor hem de kampanya yönetiminde daha fazla söz hakkı kazanıyorlar.^{xxvi} 2010'ların ikinci yarısında Küresel Güney'den yükselen, kadına yönelik şiddeti ırkçılık ve emperyalizmden bağımsız görmeyi reddeden uluslararası feminist eylemler, OBR'yi ütopyik küresel kız kardeşlik fikrinin altında yatan beyaz ve Batılı imtiyazları gözden geçirmeye zorlamış gibi görünüyor. Bu doğrultuda küresel kadın grevlerinin yükseldiği 2017 ve 2018 yıllarında OBR "dayanışma" temasıyla düzenlenir; şiddetle mücadelenin neoliberal kapitalizmle, ırkçılıkla, neo-faşizmle ve emperyalizmle mücadeleden bağımsız olmayacağına altını çizer.^{xxvii} OBR tüm bu stratejiler yoluyla bir yandan Batı merkezli feminizmin misyonerliğini yapan küresel bir kampanya olmaktan uzaklaşmaya, diğer yandan da daha merkezsiz, katılımcı ve kapsayıcı olmaya çalışıyor.

Takip eden senelerdeki OBR etkinlikleri- en azından Türkiye'de – ilk sene olduğu kadar ses getirmede için bu telafi çabalarının pek etkili olmadığını söyleyebiliriz. OBR, logo, slogan ve renklerinin korunmasına özen gösteren fazla gayretli iletişim stratejisiyle, yereldeki örgütlenme ve ulus ötesi yayılma biçimiyle taban hareketi, uluslararası yardım kuruluşu ve küresel bir marka olmak arasında bir yerde kalır. Dahası hükümetlerle yakın ilişkileri olan, kısa süre öncesine kadar yöneticilerinin çoğu beyazlardan oluşan ABD merkezli kampanyanın, kapitalizm, neoliberalizm ve emperyalizmle suç ortaklıklarına dair bir özdüşünüm sürecine girmiş olduğu da söylenemez (Harris, 2019 s.47). Belki de bu nedenle küresel yönetim sisteminin bir parçası olan sivil toplum kuruluşlarından ve devletlerden giderek uzaklaşan uluslararası feminist hareketinin kenarında kalır ve kendisini tabandan gelen hareketlerin belirlediği gündeme ayak uydurmaya çalışır bir konumda bulur. Türkiye'deki OBR örgütlenmelerinde feminist taban hareketlerinde yer alan örgütlenmelerin ön planda olmadığını görürüz. Oysa küresel grevler, %99 İçin Feminizm gibi Batı merkezli feminizmin neoliberal kapitalizmle ve emperyalizmle suç ortaklıklarını sorgulayan hareketlerle ilişkili grup ve bireyler, Yoluna Çıkan eylemlerinin örgütlenmesinde yer alırlar.

OBR bir yandan yaratıcı eylem biçimlerini, güçlenme gibi feminist kavramları pazarlanabilir, küresel bir markaya dönüştürür, diğer yandan uluslararası feminist eylemler silsilesinin bir halkası olarak, Yoluna Çıkan'ın dijital araçlar, bedensel arz-ı endam ve simgesel performans stratejilerini birleştiren feminist eylemler soykütüğünün bir katmanını oluşturur. Yerel ve uluslararası feminist eylemlerle eklemlenmeye devam eder. Örneğin İngiltere Sheffield'de gerçekleşen 2019 OBR etkinliği, Şilili kadınlarla dayanışma için düzenlenir.^{xxviii} Dayanışma eyleminde Yoluna Çıkan ve Break the Chain performansları birlikte icra edilir.

Yoluna Çıkan

Performansın yatay ve duygulanımsal yayılımı

Performans sanatları, tasarım ve tarih, kostüm tasarımı alanlarında araştırmacı olan Sibila Sotomayor, Daffne Valdés, Paula Cometa ve Lea Cáceres'den oluşan, kendisini interdisipliner kesişimsel ve trans-içerici feminist bir kolektif olarak tanımlayan LasTesis, Yoluna Çıkan'ı, çalışmalarını uzun süredir Brezilya'da sürdüren Arjantinli feminist antropolog Rita Laura Segato'nun "tezini" geniş kitleler tarafından erişilebilir kılmak amacıyla tasarlar (Martin ve Shaw, 2021, s.2). Yoluna Çıkan da tıpkı OBR gibi müellifli bir performanstır, öte yandan müellifliği olmuş bitmiş bir işin üzerinde fikri ve sanatsal hak iddia etmekten uzaktır. Kolektif, "durumların ortağı ve üreticisidir", performans ise her icrasında katılımcıların yorumlamalarıyla yeniden biçimlenen, "başı sonu belirsiz, devam eden ve uzun vadeli" bir pratiktir (Bishop, 2018, s.10). OBR yereldeki uyarlamalara açık olsa da logosu, web sayfası ve sosyal medya yoluyla "V"nin ve kampanyanın görünürlüğü ve marka değeri korunmaya devam edilir.^{xxix} Oysa ne LasTesis kolektifine ne de Yoluna Çıkan'a ait bir web sayfası yoktur; kolektifin farklı yerlerdeki uyarlamalara herhangi bir dahli bulunmaz (Serafini, 2020, s.293). Geçmiş performanslar tek bir yerde depolanmaz; yeniden icralara ancak sosyal medya etiketleri yoluyla ulaşılabilir. Sanatçı ile katılımcı arasındaki ayrımın silikliği, her yeni icrada tekrarlanır; yeniden icra videolarının yaygınlaşması, orijinal performansla ilişkilendirilebilecek her türlü müelliflik iddiasını merkezsizleştirmeyi ve performansı radikal bir biçimde hiyerarşiden arındırmayı sağlar (Martin ve Shaw, 2021, s.3). Performansın bir yıldızının, sahnede veya önde yer alan dansçıların olmaması, katılımcıların performansın kolektif özneliği içinde eşit biçimde yer alabilmelerini kolaylaştırır.^{xxx} Elbette katılımcılar birbirleriyle aynı biçimde sürece dahil olmazlar; dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye'de de bazı grup veya kişiler pratik nedenlerle kolaylaştırıcı veya örgütleyici konumda bulunurlar.^{xxxi} Fakat bu, OBR'nin yerel koordinatörlerinininki gibi sınırları ve yetkileri belirlenmiş bir konum değildir; eylem odaklı ve geçicidir.

Öngörülemez biçimde ulusaşırılaşan Yoluna Çıkan'ın yatay örgütlenmesinde ve merkezsiz yayılımında dijital araçlar, özellikle de sosyal medya kritik bir rol oynar.^{xxxii} Katılımcıların çoğu^{xxxiii} performanstan sosyal medyada paylaşılan videolar yoluyla haberdar olduklarını söylediler. Bugün içinde dijital araçları kullanmayan bir performanstan veya sokak eyleminden söz etmenin mümkün olmadığını düşündüğümüzde bu şaşırtıcı bir durum değil. Bununla birlikte OBR'den farklı olarak dijital medya eylemin duyurulmasının aracı olmanın ötesine geçer. Mobil cihazlarla birlikte gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelen sosyal

medya, imgeler, sesler ve metinlerle olduğu kadar mekânla ve diğer bedenlerle kurduğumuz ilişkileri, duygulanımlarımızı da yeniden inşa eder (Flanagan vd., 2007, s.7). Birlikte hareket eden bedenlerin yarattığı duygulanım, dijital medyayla performans mekânı dışındaki mekânların, evlerin, odaların içine girer. Neredeyse tüm katılımcılar videoları izlediklerinde onları çarpan şeyin eylemin “duygusu” olduğunu; gözlerinin dolduğunu, tüylerinin diken diken olduğunu dile getirdiler. Katılımcılar, videoları izlemeleriyle birlikte performans yoluyla inşa olan “duygulanımsal kamusalılığı” (Fırat ve Bakçay, 2012) bir parçası olmaya başlamışlardı.

Kameranin eylemin bir parçası olması ve videoların dışsal bir gözün kayıtları olarak değil, aktivist pratiğin ürünleri olarak dolaşıma girmesi, videoların duygulanımsal kamusalıklar inşa edebilmesini sağlar. Kameranin bu konumlanması feminist sanat ve sanat eleştirisinin üzerinde sıklıkla durduğu konulardan biri olan bedensizleştirilmiş, bir mekâna sabitlemeyen “eril izleyici/bedensel dışıl izlenen” üzerine kurulu skopofilik rejimi kırar (Mulvey, 2008); videonun nesnesi olan bedenler ile izleyici arasında bir mesafe oluşturmaz.^{xxxiv} Videoları izleyenler, kolektif bedenlerin hareketinin oluşturduğu eylemin içinde yer aldıklarını hissederek. Katılımcılardan Aliye bu durumu şöyle dile getirir: “Herhangi bir kadın o eyleme katılmamış olabilir. O dansı yapmamış olabilir ama bir şekilde ulaştığı için sosyal medya aracılığıyla, bir videoyla vs. kendini onun içinde hissedebildi büyük ihtimalle.” (Kişisel görüşme, 07.02.2020)

OBR’den farklı olarak küresel bir hareket olması amacıyla tasarlanmayan Yoluna Çıkan için tanıtım kampanyası yürütülmemiş, yüksek bütçeli kısa filmler üretilmemiştir. 2013’ten 2019’a geçen sürede feminist aktivizmin – ve genel olarak aktivizm – dijital araçlarla iç içe geçmesi, siyasal eylemlerin yapısını da dönüştürmüştür (Baer, 2016; Fuentes, 2019). Halihazırda kendisini feminist olarak tanımlayan, sokak eylemliliklerinde düzenli olarak yer alan aktivistlerden olan katılımcılar için performansın videoları eylem davetiyesi işlevi görmüştür. Fuentes sosyal medya yoluyla haberdar olunan eylemlerin tekrarlanmasının, *retweet* ve paylaşma kültürünü kopyaladığını; merkezsizleşmiş bir ethos yaratarak eylemin ontolojisini şekillendirdiğini söyler (2015, s.36). Eylemin inşa ettiği duygulanımsal kamusalılık, videolar ile birlikte yayılarak, performansların sürekliliğini sağlar (Fırat ve Bakçay, 2012). Örneğin Mine, sosyal medyada izlediği eylemin duygusunu gündelik yaşama taşımamasının mümkün olmadığını; ikisi arasında doğal bir etkileşim olduğunu dile getirdi (Kişisel görüşme, 13.03.2020). Aslı ise bu hali şöyle özetledi: “Bunun videosu vardı. Ne yapacağımızı, nasıl hissettireceğini gördük. Oradaki olmak istedik.” (Kişisel görüşme, 04.02.2020)

izledikleri videolardaki eylemcilerin daha önce tıpkı kendileri gibi birer izleyici oldukları bilgisi, katılımcıların kendilerini pasif alımlayıcılar olarak konumlandırmalarını engeller. Videoları izledikten sonra kendi şehirlerinde bir performansın olup olmadığını araştırmaya veya eğer halihazırda bir örgütlülüğün içindelerse performansı örgütlemeye başlarlar. Örgütlenme aşamasında da sosyal medya kilit bir rol oynar. Katılımcıların hepsi şehirlerindeki eylemin örgütlenmesine sosyal mesajlaşma uygulamaları üzerinden dahil olmuşlardı. Bu gruplar üzerinden performansın hazırlık toplantılarından, sözlerin uyarlamalarından ve provalardan haberdar olmuşlardı. Sosyal medyada paylaşılan prova videoları,^{xxxv} hem provalara katılamayanların hareketleri öğrenmelerini hem de eyleme “duygulanımsal olarak hazırlanmalarını” sağlamıştı (Fuentes, 2015, s.38).

Yoluna Çıkan’ın tüm dünyaya hızla yayılabilmesinde etkili olan tek şey elbette sosyal medya değildi. Serafini performansa dayalı eylemlerin katılımı artırmak adına basitleştirip sadeleştirilebildiğinden söz eder (Serafini, 2018, s.49-50). Performansın cüretkâr ama tekrarlanması kolay koreografisi, sade ve vurucu ritimlerden oluşan müziği, çarpıcı fakat zahmetsizce edinilebilir aksesuar ve kostümleri, kolaylıkla tercüme edilebilip uyarlanabilir dolambaçsız sözleri, herhangi bir küreselleşme stratejisi belirlemeden yayılabilmesini sağladı. Katılımcılardan bazıları hareketleri yalnızca videoları izleyerek öğrenmişlerdi. Videoları izleyememiş eylemciler ise aralara dağılan, provalara katılmış, deneyimli eylemcileri izleyerek hareketleri tekrar edebiliyorlardı (Aslı, kişisel görüşme, 04.02.2020). Öte yandan performansı oluşturan öğelerin sadeliği, performansın etkililiğini azaltmıyordu; katılımcıların da belirttiği gibi Yoluna Çıkan’ın güçlü, cüretkâr koreografisi ve sözleri, yüzlerce kadın tarafından icra edildiğinde son derece etkileyici bir görüntü oluşturuyordu.

Break the Chain şarkısı ve koreografisinin aksine Yoluna Çıkan’ın sadeliği, her türlü yerelleştirmeye ve uyarlamaya açık olmasını sağladı. Performansın yaratıcıları da yerelleştirmeyi teşvik ediyordu. LasTesis, 27 Kasım’da yaptıkları çağrıda, katılımcılardan çeşitli öğeler ekleyerek veya çıkararak performansı kendilerine göre uyarlamalarını istiyor, Kalama’da bir grubun Tinku kıyafet ve ritimleriyle, diğer bir grubun işaret diliyle performansı yorumladıklarından söz ediyordu.^{xxxvi} Türkiye’de de çağrı bu biçimde karşılık buldu ve performansı icra eden gruplar sözleri farklı biçimlerde uyarladılar; performansın öğelerini müzakere ederek yeniden yorumladılar. Kadın Meclisleri’nin çağrısıyla düzenlenen, fakat başka gruplarda örgütlü veya örgütsüz pek çok kişinin katıldığı performanslarda sözlerin sonuna Meclisler’in kullandığı “Asla Yalnız Yürümeyeceksin” sloganı eklendi. Beşiktaş’ta düzenlenen performanstaki uyarlamaya

feminist hareketin benimsediği “benim bedenim benim kararım, hayır diyorsam hayırdır” sloganı dahil edildi. Kaz Dağları’nda ise Alamos Madencilik işaret edildi; şarkının sonunda kadınlar, “kadını doğayı katleden aynı/ bir ağaç daha eksilmeyeceğiz/ bir kadın daha eksilmeyeceğiz” dediler (fethi kinas, 2019).

OBR etkinliklerinin yerleştirilmesine dair örneklerden söz etmiştim. İki pratiğin üretim ve yayılım süreçleri ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın, yereldeki yorumlamaların yakınsayabildiğini görürüz. Ankara’daki OBR eyleminden sonra katılımcıların dans ettikleri Bandsista’nın İsyan şarkısına ilham veren “Gelsin baba/ Gelsin koca/ Gelsin devlet/ Gelsin cop/ İnadına isyan (X3) İnadına özgürlük” sloganı, Beşiktaş’taki Yoluna Çıkan performansından sonra atıldı. Öte yandan Yoluna Çıkan’ın örgütlenmesinde feminist grupların daha belirleyici bir rolde olması, yerleştirme sürecinde folklorik danslardansa Türkiye feminist hareketinin eylem repertuarına ait öğeleri görünür kıldı.

Zulüm pedagojisi karşısında bedenselleşen öfke

Yoluna Çıkan’ın duygulanımsal kamusalılığı, Rita Laura Segato’nun adlandırdığı haliyle “zulüm pedagojisi”nin karşısında bedenselleşen bir bilme ve eyleme biçimi inşa eder. Segato’ya göre dünya nüfusunun büyük kısmının sömürüye ve şiddetin en zalim biçimlerine maruz bırakılarak ezilmesi, insanların zulüm eylemlerine müsamaha göstermek konusunda eğitilmesiyle mümkün olur. Kadınların ve gençlerin bedenleri üzerinde cüretkarca uygulanan gaddarlık, toplumu hem zulme karşı kayıtsız kalmak hem de zulmü uygulamak üzere eğitir (Segato, 2016, s.622). Segato (2010), Ciudad Juárez’i^{xxxvii} konu edindiği çalışmasında, buradaki şiddetle erkeklerin yakınları olan kadınlara uyguladıkları ev içi şiddeti birbirinden ayırır. İlkinde mafyatik erkek kardeşliği, hukuktan üstün olduğunu ispatlamak ve egemenliğini korumak için düzenli olarak zulüm eylemleri gerçekleştirir ve bunları gösterileştirir. İkincisindeyse fail zaten egemenliği altında olan bir alanda, egemenliğini teyit etmeye çalışır (Segato, 2010, s.79). Ciudad Juárez’de failer, iktidar arzusuyla gerçekleştirdikleri tecavüz eylemleri aracılığıyla yalnızca kurbanlarına değil, dost ve düşmanlardan oluşan erkek akranlarına da seslenir ve egemenliklerini güvence altına almaya çalışır (Segato, 2010, s.74-77). Segato bugün iki şiddet türü arasındaki ayrımın giderek bulanıklaştığından söz eder: Özel kabul edilen alanlarda cereyan eden suçlar da yarı-devletleşmiş mafyatik çetelerin yöntemleriyle gerçekleştirilmekte; parçalanmış, yakılmış bedenler yol kenarlarına, kanalizasyonlara bırakılmakta; kamusal alanlarda teşhir edilmektedir (Segato, 2016, s.622). Segato’ya göre failerin suçlarını gösteriye dönüştürmelerinin sebebi

cezasızlığın ve egemenliklerinin altını çizmek istemeleridir (Fuentes, 2019, s.176). Böylece failer kadınlara “hadlerini bildirecek” bir mesaj verir, kadınların kendilerine dair kavrayışlarını ve dünyada oluş biçimlerini şekillendirirler. Katılımcılardan Servet, şiddetin teşhirinin erkekler üzerindeki pedagojik, kadınlar üzerindeki disiplin edici etkisini şöyle anlatıyor:

Şuraya gitsem tecavüze uğrar mıyım? Sokağa girsem bir şey olur mu? Sürekli korkusu oluyor. (...) Ve bunun nasıl yapılacağını, haberler, TV’deki programlar, romanlar, hikayeler her şey ayrıntısıyla anlatılıyor. “Bir kadına nasıl tecavüz edilir” ya da “nasıl öldürebilirsin”i çok güzel veriyor. Bir filmde aşk hikayesinden çok tecavüz sahnesinin ince ince işlenmesi... Yani sürekli o hayal gücünü o şekilde geliştiren maalesef bir şeyimiz var (Kişisel görüşme, 07.02.2020).

Servet ayrıntısıyla anlatılan tecavüz hakkında kadınlardan susmalarının beklenmesinden, “sürekli bir bastırma, vazgeçirme hali, bir şeyin üstünü örtme halinden” bıktığını; bu nedenle “tecavüzcü sensin” cümlesini duymanın içini rahatlattığını söylüyor. Servet’in işaret ettiği bastırma ve susturma zulüm pedagojisinin diğer boyutunu oluşturur: Şiddet bir yandan teşhir, diğer yandan örtbas edilir. Segato’ya göre sömürgeci modernliğin özel/kamusal ayrımı yüzünden erkeklere yönelik suçlar evrensel özneye yönelik suçlar olarak görülür ve kamusal addedilirken kadınlara yönelik şiddet – ve özelde tecavüz- kamusal olarak tanınmaz. Tecavüz ne kadar sansasyonelleştirilse ve gösterileştirilse de hakimler, savcılar, güvenlik güçleri ve medya bu suçların kamusal niteliğini görmezden gelir; tecavüzü önemsiz bir suç olarak görmeye devam eder (Segato 2018, s.204).

Kadınlara yönelik zulüm eylemlerinin medyada sunulmuş biçimi de şiddetin gösterileştirilmesini, normalleştirilmesini ve banalleştirilmesini katmerlendirir. Kadına yönelik şiddetin hegemonik görünürlük rejimi, kadınları disipline ederken toplumu zulüm konusunda eğiten zulüm pedagojisinininkidir. Bu rejim o kadar hegemoniktir ki şiddetle mücadele etme amacı taşıyan OBR’nin daha önce sözünü ettiğim tanıtım filmine bile sızmış; şiddete maruz bırakılan beden ancak yaralanmışlığının teşhiriyle görünür olabilmıştır. Tam da bu nedenle, şiddeti gösterileştirmeden ona karşı çıkabilmek için yeni görünürlük ve bedensel oluş biçimleri icat etmek gerekir. Yoluna Çıkan bu doğrultuda bir yandan şiddeti ve zulmü teşhir ederken, diğer yandan şiddetin neden olduğu acıyı gösterileştirmemenin yolunu arar. Koreografi, polisin çıplak arama sırasında göstericileri zorladığı aşağılayıcı çömelme hareketini içerir fakat bu hareketi şiddetin sorumlusu olmayı reddeden sözlerle ve faileri işaret eden pozlarla birleştirerek, maruz kalınan şiddeti ve yol açtığı acıyı gösterileştirmekten uzaklaşır. Sara Ahmed,

kadınların acılarının herhangi bir tercüme veya yorumlama sürecinden geçmeden feminist politikanın zemini olamayacağını söyler (Ahmed, 2014, s.218-9). Yoluna Çıkan'ın duygulanımsal kamusalılığına rengini veren acı değil, öfkedir. Öfke, acının yorumlanmış halidir, fakat kendisi de yorumlanmaya ihtiyaç duyar (Ahmed, 2014, s.220). Performans ve videoları, acının yorumlanması olan feminist öfkeyi yorumlayan bir “duygusal nesne” (Ahmed, 2014) olarak dolaşıma girer; feminist duygulanımsal kamusalılığı biçimlendirir. Katılımcılar performansla ilk karşılaşmalarında şiddetin yaralayıcılığı karşısında acı duyduklarını söyleseler de bu duygunun hızla öfkeye dönüştüğünü dile getirdiler:

Verdiğim ilk tepki önce böyle bir gözyaşıyla izlemek oldu. (...) Ondan sonra biraz daha şey geliyor, öfkesi önce duyduğum duygusal olan şeyden ağlama hissinden sonra gelen bir şey oldu (Ceren, kişisel görüşme, 18.03.2020).

İlk başta İspanyolcasını dinledim, anlayamıyordum, dil de bilmiyorum ama. Bana böyle hareketler falan kadınların içindeki öfke çok tanıdık geldi, çok hoşuma gitmişti. (Hazal, kişisel görüşme, 07.04.2020)

Segato, kadın itaatsizliğine ve bu itaatsizliği cezalandırmaya ilişkin ataerki mitin tüm kıtalara yayılmış kurucu bir anlatı ve tecavüz kültürünün sacayaklarından biri olduğunu söyler (Martin ve Shaw, 2021, s.4). LasTesis bu fikri “ataerki bir yargıç/doğduğumuz için bizi yargılayan” dizesinde dile getirir (Martin ve Shaw, 2021, s.4). Segato'ya göre kadınları itaatsizlikle damgalayan ataerki karşısında “itaatsizliğin hayati yoğunluğu” benimsenmelidir (Segato, 2019). Performansın bedenselleştirdiği bu hayati yoğunluk, Ahmed'in sözünü ettiği feminist öfkenin bedensel bir yorumu olarak dünyanın pek çok yerinde benimsenir. Performansa rengine veren itaatsizlik, öfke ve isyan, daha önce sözünü ettiğim “inadına isyan” sloganını üreten Türkiye feminist hareketinin duygulanımsal kamusalılığı da biçimlendirdiğinden, Hazal performanstaki öfkenin kendisine tanıdık geldiğinden söz eder.

Öfkenin bedensel ifadesi, zulüm pedagojisinin gösterileştirdiği yaralanmış bedeni, yaratıcı bir tekrarla şiddete karşı direnmenin mevzi haline getirmeyi amaçlar. Şiddeti reddeden bu yaratıcı tekrar, OBR'yi de içine yerleştirdiğim bedensel performansa dayalı yaratıcı eylemlerin çatışmalı soykütüğünden beslenir. Fakat OBR'den farklı olarak Yoluna Çıkan, bedeni zulüm pedagojisinin görünmez kılma/gösterileştirme; örtbas etme/teşhir etme üzerine kurulu paradoksal görünürlük rejimine meydan okumanın aracı haline getirir ve bedensel performansın gösterileşmesine direnir.^{xxxviii} Bu paradoksal rejimi performansın semiyotiğine işleyen öğeler arasında göz bandı öne çıkar (Martin ve Shaw, 2021, s.6). Yeniden icraların önemli

bir kısmında kullanılan tek aksesuar olan siyah (tül) göz bandının simgesel anlamının katılımcılar için de yoğun olduğunu ve her birinin bantları farklı biçimlerde anlamlandırdıklarını gözlemlerim. Örneğin Ceren insanı görünmez kılan, dilsizleştiren şiddeti en iyi görselleştiren simgenin göz bandı olduğunu söyledi (Kişisel görüşme, 18.03.2020). Burcu göz bandını hem kendisini muhatap almayan devleti yok sayma jesti hem de kadınların birbirlerini görmeden de kolektif bir beden oluşturabilmelerinin göstergesi olarak okuyordu (Kişisel görüşme, 14.03.2020). Bogota, Kolombiya'daki bir katılımcı için göz bantları, kadınların kendilerini gözetleyen, yargılayan bakışlardan duydukları korkudan sıyrılmalarına işaret ediyordu (Enciso Noguera, 2019). Öte yandan İstanbul Beşiktaş'ta düzenlenen performansta göz bantları kullanılmadı. Mor eldivenler takıldı ve sözlerin "suçlu aranızda/ devlet farkında" kısmında eylemcilerin tek elleriyle gözlerini kapatacakları bir koreografi geliştirildi. Bu performansın katılımcılarından Mine, göz bantlarını siyasal nedenlerle veya kendilerine iyi hissettirmedeği için istemeyenler olduğunu, bu nedenle bantları kullanmadıklarını belirtti (Kişisel görüşme, 13.03.2020).

Zulüm pedagojisini alt üst etmenin diğer boyutunu, eylemcilerin bir yandan gözlerini kapatırken, diğer yandan failleri teşhir etmesi oluşturur. Katılımcılar için performansın en çarpıcı yanlarından biri, birlikte hareket eden bedenlerin failleri parmakla işaret etmeleri, "tecavüzcü sensin" demeleridir. OBR'nin simgesi olan havaya yükselen parmak, Yoluna Çıkan'da muğlak bir güçlenme kaynağına değil, şiddetin doğrudan ismi konulan faillerine yönelir. Performansın anonim kalan muhatabı "sen" ise (Martin ve Shaw, 2021, s.9) ataerki istismar sistemine katılan herkesi suça ortak eder. Katılımcılar, Türkiye'deki tüm uyarlamalarda korunan parmakla failleri işaret etme jestini, cezasızlık rejimi karşısında güçlü bir duruş olarak okuyorlardı. Burçin, iyi hal ve haksız tahrik indirimlerine, çocuk istismarı faillerine af düzenlemesi tartışmalarına dikkat çekerek, yargının ve yasamanın şiddeti yeniden üretmedeki rolüne işaret etmesinin performansı onun için anlamlı kılan şey olduğunu söyledi (Kişisel Görüşme, 06.04.2020). Segato için kadınların katledilmesi, cezasızlığın sonucu değildir; cezasızlığı üretir ve yeniden üretir (2010, s.79). Mafya çetelerinin ataerki rejiminde katiller kadınlara yönelik işkence ve cinayete suç ortaklığı yoluyla, mafya kardeşliğine sadakati güvence altına alacak bir sessizlik yemini ederler (Segato, 2010, s.77). Mafyanın ataerki rejimin yaygınlaşması ile birlikte (Segato, 2016), sessizlik yemini tüm topluma yayılır. Cezasızlık zulüm pedagojisinin ürünü olur zira ancak cezasız kalan ölümler yoluyla şiddet normalleştirilebilir.

Normalleştirmenin diğer sacayağı ise mağdur suçlayıcılıktır. Şiddetin teşhirine maruz bırakılan toplum, hissettiği huzursuzlukla baş edebilmek, acısını hafifletebilmek için kurbanları fahişe, uyuşturucu bağımlısı, ahlaksız ilan ederek suçlar (Segato, 2010, s.82). Bu nedenle tecavüzden sonra hayatta kalıp (*survivor*) şikâyetinde bulunabilenler, kendilerini sıklıkla müşteki değil, müdafî konumunda bulurlar. Tüm eylemleri, ağızlarından çıkacak her sözcük suçun asıl failinin kendileri olduğuna işaret edecek biçimde yorumlanır. Performans mağdurun bu konumunu alt üst eder; cezasızlık rejiminin sessizleştirmeye çalıştığı hayatta kalanın bedenine ses verir; onu konuşTURUR. Hayatta kalan konuşmaya başladığında artık yargı veren konumda olan o'dur; kendisini suçlu ilan ederek şiddeti yeniden üreten tüm mekanizmalara işaret eder. Mahkeme salonunda yargıçlar karşısındaki yalnız mağdur/müdafinin yerini yargıda bulunan, feminist kolektif beden almıştır. Şarkının sözleri hayatta kalana yönelik her türlü suçlamayı reddeder; ne giydiği, nerde olduğu ve ne yaptığı önemli değildir. Bu ret performansı icra edenlerin kıyafetlerine yansır. Birçok ülkede, özellikle de performansların yaz aylarına denk geldiği Güney ülkelerinde kadınlar, performansa şiddetin bahanesi olarak gösterilen dar, açık ve ilgi çekici kıyafetlerle katıldılar. Türkiye'de ise performanslarda genellikle daha kapalı kıyafetler tercih edildi. Katılımcılar bunun biraz mevsim koşullarının, biraz da izleyenlerin olası tacizlerinden ve polisin zor kullanması ihtimalinden duyulan tedirginliğin sonucu olduğunu söylediler.

Cezasızlık rejimini üreten adalet sisteminin ve devlet yapılanmasının sorumluluğuna dikkat çekmek amacıyla pek çok ülkede performans yargı veya devlet kurumlarıyla ilişkili, simgesel anlamı güçlü konumlarda icra edildi. Şili'de hükümet sarayı Palacio de la Moneda ve Şili Ulusal Stadyumu, Quebec'te parlamento binası, Londra'da Şili konsolosluğu, Selanik'te polis merkezi gibi mekânların seçilmesiyle, tecavüzün özel alana ait münferit bir suç değil kamusal bir şiddet biçimi olduğunun altı çizildi (Martin ve Shaw, 2021, s.7). Söz konusu mekânların seçimi aynı zamanda ataerkil devlet kurumlarının ve hukukun kamusal olanı temsil etme iddiasını da sorgular. Bu şekilde siyasalın sınırları teşhir edilir; meşruiyet sahnesi (*theater of legitimacy*) ile kamusal uzam arasındaki bağ koparılır (Butler, 2018, s.81-2). Bu tip mekânlarda herhangi muhalif bir eylem yapmanın neredeyse imkânsız olduğu Türkiye'de ise performans çağrıları parklara ve meydanlara yapıldı. Beşiktaş'taki performansın katılımcılarından Mine, Kadıköy'de daha evvel gerçekleşen performansa yönelik polis engellemesini ve göz altıları protesto etmek için mekân olarak Çağlayan Adliyesi'ni seçmeyi düşündüklerini fakat daha çok insanın katılmasını sağlamak için bu karardan vazgeçtiklerini söyledi (Kişisel görüşme, 13.03.2020).^{xxxix}

Judith Butler'ın söylediği gibi eylemde bulunan bedenler maddi desteğe ihtiyaç duyarlar; bu maddi desteklerin yokluğunda kırılğan bedenler birbirlerinin desteği haline gelir ve yeni bir kamusal uzam tanımlarlar (2018, s.71-2). Fırat ve Bakçay'da ödünç aldığım “duygulanımsal kamusalılık” kavramıyla karşıladığım bu uzam, şiddet karşısında kırılğan bedenin desteği haline gelir. Örneğin katılımcılardan Ceren, Kadıköy'de katıldığı performans polisin zor kullanmasıyla dağıtıldığında, birlikte dans etmenin yarattığı duygudaşlığın kendisini güvende hissetmesini sağlayan şey olduğunu söyler (Kişisel görüşme, 18.03.2020). Polisin zor kullanma ihtimali, duygulanımsal kamusalılığın kendisini de hassas bir dengede duran, kırılğan bir şey haline getirir. Ankara Güvenpark'ta polis engeliyle karşılaşan, yaklaşık bir dakikalık performans (euronews Türkçe, 2019) katılan Servet'in sözleri bu kırılğanlığı özetler: “Ben hissedemedim sanırım. İlk defa sokakta dans ediyordum hızlı da olsa, o güzeldi. Bir heyecan aslında. Kadınlar hep birlikte sokakta dans etme fikri bile güzel. Birazcık dans ettim, o iyi hissettirdi. Ama tabii bütünüyle orada olamadım maalesef. Sağdaki polise bakıyordum.” (Kişisel görüşme, 07.02.2020)

OBR etkinliklerinin katılımcıları heyecanlandırıp onlara keyif verdiğinden söz etmiştim. OBR, en azından ilk döneminde, şiddeti üreten kurucu dışlamalara ve yapısal eşitsizliklere işaret etmiyor, şiddete ilişkin çözüm önerisi keyifli bir dansla gelen güçlenme ve devrimle sınırlı kalıyordu. Bu durum Break the Chain performanslarının herhangi bir engellemeyle karşılaşmadan ve hatta arkasına kurumsal destekler alarak pek çok ülkede icra edilebilmesini kolaylaştırmıştır. Oysa Ankara, İzmir ve İstanbul'daki Yoluna Çıkan performansları polis engeliyle karşılaşmış, pek çok eylemci gözaltına alınmıştır. Benim de katılmaya çalıştığım, polis engeliyle karşılaşan Ankara Üniversitesi Cebeci Yerleşkesi'ndeki performansta göz altına alınan öğrencilerin bursları kesilmiş, öğrenciler yurttan atılmışlardır. Eylemcilerin bazılarının “devlet kurum ve organlarını aşığılama” suçundan yargılanmaya devam etmeleri, şiddet karşısında söylenebilecek sözün yasal sınırlarını teşhir etmektedir.^{xl}

Sonuç

Bu yazıda Yoluna Çıkan performanslarını, çatışmalı soykütüğüne yerleştirdiğim OBR etkinlikleri ile birlikte inceledim. İki feminist eylem pratiği arasındaki tezatları neden olan tarihsel dönüşüme dair işaret etmiş olduğum bazı noktaları özetleyerek yazıyı sonlandırmak istiyorum. OBR'nin ilk kez düzenlendiği yıl olan 2013, küresel sokak ayaklanmalarının süregittiği ve Türkiye'de Gezi direnişinin patlak verdiği seneydi. Bu ayaklanmaların kurumsal sınırlar içinde kalan sanatsal ve kültürel üretimin uzlaşmalarını sorgulayan “politik yaratıcılık” pratikleri (Fırat

ve Bakçay, 2012), OBR gibi yaratıcı eylemi pazarlanabilir bir markaya dönüştüren girişimlerin ancak yetersiz ikameler olduğunu görünür hale getirdi. 2010'ların ikinci yarısında ağırlıklı olarak Küresel Güney'den yükselen feminist eylemler silsilesi ise, OBR, FEMEN, SlutWalk gibi öncellerinin bedensel, dijital ve simgeselin kesişiminde şekillenen eylem repertuarlarını devralırken, bu repertuarı eleştirel bir süzgeçten geçirdi. Liberal feminizmi içinde bulunduğumuz çağın krizinin bir parçası olarak gören (Aruzza, Bahtacharya ve Fraser, 2019, s.23) Ni Una Menos, küresel grevler, %99 için feminizm gibi feminist hareketler, toplumsal cinsiyete dayalı sömürü ve şiddetle mücadeleyi, neo-liberal kapitalizmle, ırkçılıkla, yeni-sömürgecilik biçimleri ve emperyalizmle mücadeleden ayrı düşünmüyordu. Toplumsal cinsiyet karşıtı hareketleri destekleyen, anti-feminist, homofobik politikalar üreten sağ popülist muhafazakâr hükümetleri karşılarında bulan bu hareketler, devletlerden ve küresel yönetim sisteminden giderek uzaklaştılar. Yoluna Çıkan performansları, bedeni şiddete karşı direnişin mevzisi haline getirirken devlete yönelttiği eleştiri ile Küresel Güney'den çıkan uluslararası feminist hareketlere eklendi.^{xli} Yatay örgütlenmesi ve merkezsiz yayılımıyla, yeni bir feminist uluslararasılık biçimini ete kemiğe büründüren bu eylemlerin prefigüratif olanaklarını genişletti (Serafini, 2020).

Eylemin örgütlenişinin ete kemiğe büründürdüğü prefigüratif siyaset, performansın zulüm pedagojisinin görünürlük rejimini altüst ederek hayatta kalan için yarattığı bedensel olanaklar ve feminist eyleycilik imkanları birbirinden bağımsız değildir. OBR'nin "keyifli devrim"inin (*joyous*) sunduğu dansla iyileşme vaadi, şiddeti ve acıyı unutmanın, geride bırakmanın peşindeydi. Oysa acının üzerinden atlayarak mutluluk ve keyfe yönelen iyileşme, "acı ve ıstırabın nedenlerinin üzerini örtmek" anlamına gelebilir (Ahmed, 2012, s.285). Butler'ın (2020) söylediği üzere, şiddeti yorumlamayan bir pratiğin şiddetsizliği hayata geçirmesi mümkün değildir. Yoluna Çıkan acıyı yeniden yaşamak veya teşhir etmek için değil; acının nedenlerini keşfetmek için çabalayan, keyifli devrimin keyfini kaçıran (*killjoy*) bir feminizmi^{xlii} bedenselleştirir.

ORCID ID

EZGİ SARITAŞ

<https://orcid.org/0000-0003-3445-4177>**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

Videolar

- Colectivo LASTESIS (2019) “intervención colectivo LASTESIS.”
<https://www.youtube.com/watch?v=9sbcU0pmViM/>, Erişim tarihi: 24.02.2021.
- euronews (Türkçe) (2019) “‘Las Tesis’ protestosuna Ankara'da polis engeli”,
<https://youtu.be/bsymR9S1jlc>. Erişim tarihi 26.02.2021
- Feminist Gündem (14 Aralık 2019) “İstanbul üçüncü #LasTesis eylemi Beşiktaş'ta!”
<https://twitter.com/feministgundem/status/1205771052644814848?s=20>. Erişim tarihi 25.02.2021
- Fethi kinas (2019) “Kazdağları Direnişi kadınlarından Alamosun Kirazlı altın madeni önünde Las Tesis eylemi” https://youtu.be/rOp6uQd_5Wg. Erişim tarihi: 24.02.2021.
- Happy Grayhill (2013) “One Billion Rising Ankara, Turkey (Z.Boztepe, M.Aksu dansı.2.)”
<https://www.youtube.com/watch?v=0kMR3mnbPPI>. Erişim tarihi: 24.02.2021.
- Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu (7 Aralık 2019) “Yarınki buluşmamıza hazırlanmanız için Türkçe sözleri ve hareketleriyle videomuzu paylaşıyoruz.”
<https://twitter.com/KadinCinayeti/status/1203251875459547136?s=20>. Erişim tarihi 25.02.2021.
- Kadınlar Birlikte Güçlü (15 Aralık 2019) “Provalar devam ediyor!”
<https://twitter.com/KBGuclu/status/1206162988761255936?s=20>. Erişim tarihi 25.02.2021
- Olguner, Ozan (2013) “One Billion Rising - Türkiye - 12.Subat.2013 TV8 Yayını - Seda Sayan Program.” <https://www.youtube.com/watch?v=z9hdf79Apo4>. Erişim tarihi: 24.02.2021.
- ONE Billion Rising İZMİR - Liyakat** (16 Şubat 2013) “one billion rising/liyakat”
<https://www.facebook.com/451124634937517/videos/125858120924984/>. Erişim tarihi: 24.02.2021.
- V-Day (2012) “One Billion Rising (Short Film).” <https://www.youtube.com/watch?v=gI2AO-7Vlzk>. Erişim tarihi: 24.02.2021.

Makale ve kitaplar

- Ahmed, S. (2012). *Mutluluk vaadi*. (D. Mayadağ, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ahmed, S. (2014). *Duyguların kültürel politikası*. (S. Komut, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aruzza, C., Bahttacharya T. ve Fraser, N. (2019). *%99 için feminizm: Bir manifesto*. (U. Özmakas, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aston, E. (2016) Agitating for change: Theatre and a feminist “network of resistance”. *Theatre Research International*, 41 (1), 5–20.
- Aytekin, E. A. (2017) A “Magic and poetic” moment of dissensus: Aesthetics and politics in the June 2013 (Gezi Park) Protests in Turkey. *Space and Culture*, 20 (2), 191–208.
- Baer, H. (2016) Redoing feminism: Digital activism, body politics, and neoliberalism. *Feminist Media Studies*, 16 (1), 17-34. doi: 10.1080/14680777.2015.1093070
- Bishop, C. (2018) *Yapay cehennemler: Katılımcı sanat ve izleyici politikası*. (M. Haydaroğlu). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bozgan, D. (2020) Kadınlar ve devrimden kadınların devrimine: Latin Amerika’da kadınların gündemi. İçinde E. Akgemici, K. Ateş (Der.), *Dünyanın ters köşesi. Latin Amerika: Tarih, toplum, kültür* (s.203-217) İstanbul: İletişim.
- Butler, J. ve Athanasiou, A. (2017) *Mülksüzleşme: Siyasaldaki performatif*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2018) *Biziz, halk! Toplanma Özgürlüğü üzerine düşünceler*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Butler, J. (2020) *The force of non-violence: An ethico-political bind*. Londra ve New York: Verso.
- Chief Elk, L. (2013) An open letter to Eve Ensler. <https://chiefelk.tumblr.com/post/49527456060/an-open-letter-to-eve-ensler>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Crenshaw, K. (2014) Justice rising. Huffpost. https://www.huffpost.com/entry/justice-rising_b_4733601?1391640629 (Erişim tarihi: 25.02.2020).
- Davis, K. (2008) Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory* 9(1), 67–85.
- Dilger, G. (2019) The virtues of disobedience: Rita Segato's opening speech at the Buenos Aires International Book Fair 2019. Rosa Luxemburg Stiftung. <https://www.rosalux.de/en/publication/id/40778/the-virtues-of-disobedience?cHash=f593dea8421e756327e18e501ebc28f3>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Enciso Noguera, A. M. (2019) How performance art has united women's voices in Latin America and throughout the world. Al Día News. <https://aldianews.com/articles/culture/how-performance-art-has-united-womens-voices-latin-america-and-throughout-world>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Firat, B. Ö. ve Bakçay, E. (2012) Çağdaş sanattan radikal siyasete, estetik-politik eylem. *Toplum ve Bilim* 125, 41-62.

- Fırat, B. Ö. ve Kuryel, A. (2015) Yaratıcılık iş başında: Karşı-gösteriler ve duygulanımsal kolektiviteler. İçinde B. Ö. Fırat ve A. Kuryel (Der.) *Küresel ayaklanmalar çağında direniş ve estetik* (s. 243-267). İstanbul: İletişim.
- Flanagan, M. vd. (2007). Feminist activist art, a roundtable forum, August 24-31, 2005. *NWSA Journal*, 19(1), 1-22.
- Fuentes M. A. (2015). Performance constellations: Memory and event in digitally enabled protests in the Americas. *Text and Performance Quarterly* 35 (1), 24-42.
- Fuentes M. A. (2019). #NiUnaMenos (#NotOneWomenLess): Hashtag performativity, memory, and direct action against gender violence in Argentina. İçinde A. G. Altınay vd. (Der.) *Women mobilizing memory*. (s.172-191) New York: Columbia University Press,
- Gyte, N. (2014) Why I Won't support one billion rising. Huffpost. https://www.huffingtonpost.co.uk/natalie-gyte/one-billion-rising-why-i-wont-support_b_2684595.html. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Harris, G. (2019) Performing transnational feminist solidarity? The Vagina Monologues and One Billion Rising. *Theatre Journal*, 71(1), 29-48.
- Huenchumil, P. (2019) Las mujeres Chilenas detrás de la performance "Un violador en tu camino". *Interferencia*. <https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- LeSavoy, B. (2017) One Billion Rising: Theorizing bodies, resistance, and engagement in a campus stop violence against women movement. *Reflections: Public Rhetoric, Civic Writing and Service Learning*, 17(1), 133-154.
- López, I. H. (2019) Creativity at the service of social mobilization in Chile. *nacla*. <https://nacla.org/news/2019/12/08/chile-anti-rape-protest-Tijoux>. (Erişim tarihi: 27.02.2020)
- Martin, D. ve Shaw, D. (2021) Chilean and transnational performances of disobedience: LasTesis and the phenomenon of 'Un violador en tu camino'. *Bulletin of Latin American Research*. doi: 10.1111/blar.13215
- Mulvey, L. (2008) Görsel zevk ve anlatı sineması. İçinde A. Antmen (Der.) *Sanat/cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri*. (277-297) (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Oh, C. (2019) The one billion rising flash mob: From unspeakable trauma to danceable pleasure. *Dance Chronicle*, 42(3), 296-321. doi: 10.1080/01472526.2019.1673113.
- Ramón Ríos, M. (2019) From Dance & Song to Film & Art: How Chilean Protesters Uplift Their Struggles. *Remezcla*. <https://remezcla.com/lists/culture/chileans-use-art-culture-uplift-struggle/>. (Erişim tarihi: 27.02.2020)
- Schutte, G. (2013) Why I stepped out of my One Billion Rising South Africa Coordinator role. <https://tal9000.tumblr.com/post/50065620809/why-i-stepped-out-of-my-one-billion-rising-south>. (Erişim tarihi: 27.02.2020)
- Schneider, R. (1997) *The explicit body in performance*. Londra ve New York: Routledge.

- Segato, R. L. (2010) Territory, sovereignty, and crimes of the second state: The writing on the body of murdered women. (S. Koopman, Çev.). İçinde R.L. Fregoso ve C. Bejarano (Der.), *Terrorizing women: Femicide in the Américas (70-92)* Durham ve Londra: Duke University Press.
- Segato, R. L. (2016) Patriarchy from margin to center: Discipline, territoriality, and cruelty in the apocalyptic phase of capital. *The South Atlantic Quarterly* 115 (3), 615-624. doi: 10.1215/00382876-3608675.
- Segato R. L. (2018) A manifesto in four themes. (R. McGlazer, Çev.). *Critical Times* 1 (1), 198-211.
- Segato, R.L. (2019) The virtues of disobedience: Rita Segato's opening speech at the Buenos Aires International Book Fair 2019. Rosa Luxemburg Stiftung. <https://www.rosalux.de/en/publication/id/40778/the-virtues-of-disobedience?cHash=f593dea8421e756327e18e501ebc28f3>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Serafini, P. (2020) 'A rapist in your path': Transnational feminist protest and why (and how) performance matters. *European Journal of Cultural Studies* 23(2), 290–295
- Serafini, P. (2018) *Performance action: The politics of art activism*. Londra ve New York: Routledge.
- Taş, T. (2012) Canan: Feminist bir müdahale olarak sanatçının bedeni. *Toplum ve Bilim* 125, 89-114.

Sonnotlar

ⁱ Makaleyi titizlikle okuyup yorumlarını paylaşan Burçin Kalkın Kızıldaş, Erkan İnan ve Saygın Sarbay ile ViraVerita hakemleri ve editörlerine, benimle görüşmeyi kabul eden tüm katılımcılara teşekkür ederim.

ⁱⁱ Şarkının ismi, Şili polisi *carabintero*'nun 1990'lardaki "yoluna çıkan bir dost" (*un amigo en tu camino*) sloganına alaycı bir gönderme yapar. Şili'deki performanslarda *carabintero* marşının küçük bir kıza suçlulardan korunduğu için rahat uyumasını telkin eden kısmı sözlere dahil edilerek, cinsel şiddet yoluyla polisin protestoculara gözdağı vermesine dikkat çekilir (Huenchumil, 2019).

ⁱⁱⁱ "Mujeres & disidencias." Cinsellik ve toplumsal cinsiyet normlarına uymayan tüm bireyleri kapsayan *disidencias* için uyumsuzu tercih ettim. Konu edindiğim her iki feminist pratik de feminizmin öznesi olarak tüm çeşitliliğiyle kadınları ve toplumsal cinsiyet ve cinsellik normlarına uymayan bireyleri işaret eder. Makale boyunca kadın sözcüğünü trans içerici biçimde kullandığımı not etmek isterim.

^{iv} 27.11.2019, <https://www.instagram.com/p/B5X2BJ2IJ4H/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

^v Protestonun yayılımına ilişkin bir harita için bkz. http://umap.openstreetmap.fr/en/map/un-violador-en-tu-camino-20192021-actualizado-al-0_394247#2/23.6/12.1, Erişim tarihi: 24.02.2021

^{vi} Yaratıcı eylem pratiği kavramını, sanatsal üretimle bağı daha zayıf veya güçlü, spontan biçimde ortaya çıkmış veya müellif(ler) tarafından yaratılmış pek çok farklı pratiği kapsadığı için tercih ediyorum. Farklı yaratıcı eylem pratiklerini adlandırmak için sanat aktivizmi, aktivist sanat, artivizm, kamusal sanat eylemi, estetik politik eylem gibi pek çok farklı kavram kullanılmakta. Bkz. Fırat ve Bakçay, 2012; Serafini, 2018, s.3.

^{vii} Yoluna Çıkan'a katılan on iki kişiyle Şubat ve Nisan 2020 arasında, OBR etkinliklerine katılan bir kişiyle de Aralık 2020'de görüşmeler yaptım. Yaşları 19 ve 40 arasında değişen katılımcıların hepsi kendisini kadın olarak tanımlıyor. Tüm katılımcıların isimlerini değiştirerek kullandım. Katılımcılara performansları nasıl yorumladıklarına, performansların onlarda ne gibi duygulanımlar yarattığına ilişkin açık uçlu sorular sordum. Görüşmelerin yanı sıra her etkinliğe ilişkin haber, duyuru ve videoları inceledim. İki pratiği ele alışimdaki yönetsel fark nedeniyle de aralarında tam bir karşılaştırma yapmadığımı not etmem gerekiyor.

viii Bkz. Ramón Ríos, 2019; López, 2019

ix Her ne kadar #MeToo hareketinin kamusal alanda arz-ı endam etme boyutu güçlü olmasa da dördüncü dalga feminizm olarak da anılan ulusaşırı feminist eylemler silsilesinde önemli bir yeri olduğu tartışılmaz.

x Türkiye’de ayrıca #SuçluSensin, #TecavüzcüSensin, #TecavüzcüAranızda gibi etiketler kullanıldı.

xi Görüşmeler esnasında OBR etkinliklerine zaman zaman atıfta bulunulduysa da bu atıflar OBR’yi bir öncel olarak işaret etmekten uzaktı.

xii Jacques Derrida’nın, paleo (arkaik, eski, kadim) ve -onymy (sözcüklerin kullanımını, çalışılmasını tanımlayan kavramları üretmek için kullanılan son ek) hecelerini birleştirerek icat ettiği kavram, eski sözcüklerin “söküme alınarak” korunması, yeni bağlamlarda kullanılması anlamına gelir.

xiii OBR kadınları, cis, trans ve akışkan cinsiyetli, toplumsal cinsiyet temelli şiddete uğrayan herkesi kapsayacak şekilde tanımlıyor. What is One Billion Rising?, <https://www.onebillionrising.org/about/campaign/one-billion-rising/>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

xiv OBR etkinlikleri 14 Şubat’ta düzenlenirken, Yoluna Çıkan’ın 25 Kasım’da icra edilmesi iki pratik arasındaki farka dair bir şeyler söylüyor.

xv About V-Day, <https://www.vday.org/about-v-day/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xvi Bugün kendisini V olarak adlandırıyor. About V, <https://www.eveensler.org/>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

xvii V-Day Presents Voices, <https://voices.vday.org/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xviii Dance, <https://www.onebillionrising.org/about/dance/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xix Başkentli kadınlardan “kadına şiddete hayır” dansı, <https://www.cumhuriyet.com.tr/video/baskentli-kadınlardan-kadına-siddete-hayir-dansi-1721550>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

xx 1 Billion Rising Events 14th Of February – We Do Not Want Love If It Kills, <https://www.onebillionrising.org/events/valentines-day-we-do-not-want-killing-love/>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

xxi Kesişimsellik, feminist siyaset ve kuram açısından oldukça tartışmalı bir kavram olmaya devam ediyor. Kavramın anlamının belirsizliği ve kullanımlarının çeşitliliği (Davis, 2009), aynı eylemin hem kesişimsel hem de beyaz, orta sınıf, Batı merkezli olarak nitelendirilmesine neden olabiliyor.

xxii Bkz. V-Day, 2012.

xxiii Harris’in de işaret ettiği üzere videoda ne kadın ne de kadınların maruz bırakıldıkları şiddet biçimi temsilleri, kalıp yargıların dışına çıkar (2019, s.41). Afrika olduğu anlaşılan bir yerdeki kadın sünnet edilmektedir; sweatshoplarda kötü koşullarda çalışan kadınlar muhtemelen Uzakdoğuludurlar; yüzüne kezzap atılmış olduğunu anladığımız çölün ortasındaki kadın Ortadoğuludur; siyah bir kadın siyah bir erkeğin tecavüzüne maruz kalır. Videoda saç ve ten rengiyle olduğu kadar giyimiyle de Batılı bir beyaz olduğuna dair şüpheye yer bırakılmayan tek kadın ise ofiste tacize uğrar.

xxiv OBR web sayfası yoluyla OBR logosuyla hazırlanmış t-shirtler, stenciller ve yerel dillere çeviride kullanılacak özel OBR fontu gibi bir etkinlik için ihtiyaç duyulabilecek malzemelere ulaşabiliyor.

xxv <https://www.onebillionrising.org/about/dance/>. Aynı sayfada Hollanda, Almanya, Nijerya, Endonezya’dan farklı şarkı ve koreografi örnekleri bulunmaktadır.

xxvi Global coordinators, [onebillionrising.org/category/global-coordinators/](https://www.onebillionrising.org/category/global-coordinators/), Erişim tarihi: 24.02.2021

xxvii Workers rising, <https://www.onebillionrising.org/workers-rising/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xxviii Sheffield Rising in Solidarity 2020, <https://www.onebillionrising.org/events/sheffield-rising-in-solidarity-2020/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xxix OBR web sayfası V-Day, Inc.’in mülkiyetindedir ve şirket tarafından yönetilmektedir. Privacy Policy, <https://www.onebillionrising.org/privacy-policy/>, 01.03.2021.

xxx Türkiye’de performans ve kolektifin birbirlerinden çok da ayrılmadıklarını görüyoruz. Performans sıklıkla, kolektifin adıyla anılmaktadır.

^{xxxı} Türkiye’deki performansların önemli bir kısmı Kadın Meclisleri’nin çağrılılarıyla gerçekleşti. İzmir’de ortaklaşa bir performans örgütlenirken; Ankara, İstanbul ve Kaz Dağları’nda farklı feminist grupları bünyesinde toplayan çatı örgütler, yerel kadın ve öğrenci grupları performansı icra etti.

^{xxxii} Sosyal medyanın sağladığı siyasal olanaklar üzerinde dururken, sosyal medya şirketlerinin tekelleşme eğilimlerini, kullanıcıların gizliliklerine yönelik ihlallerini ve verileri paylaşma politikalarını göz ardı etmemek gerektiğini hatırlatmak isterim.

^{xxxiii} İki katılımcı Latin Amerika’daki feminist hareketleri takip eden ağların parçası olduklarını, performans videoları yaygınlaşmadan evvel Yoluna Çıkan’dan haberdar olduklarını söylediler.

^{xxxiv} Çevredeki erkeklerin performansı cep telefonlarıyla kaydettikleri videolarda görülür. Katıldığım pek çok feminist eylemde şahit olduğum bu tavrın erkeklerin, kadın bedeninin tehditkâr buldukları performansı karşısında, eril bakan özne konumlarını yeniden tesis edebilmek için geliştirdikleri bir yöntem olduğunu düşünüyorum.

^{xxxv} Eylemlere çağrı yapan prova videolarından bazıları için bkz. Feminist Gündem (14 Aralık 2019); Kadınlar Birlikte Güçlü (15 Aralık 2019); Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu (7 Aralık 2019). Prova videolarında şarkı sözlerinin uyarlamaları da paylaşılmaktadır. Ayrıca bkz. Hayır diyorsam hayırdır. <https://www.birgun.net/haber/hayir-diyorsam-hayirdir-280135>, Erişim tarihi: 25.02.2021.

^{xxxvi} 27.11.2019, <https://www.instagram.com/p/B5X2BJ2J4H/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

^{xxxvii} Çok sayıda yoksul mestiza kadının mafyatik narkotrafik çetelerince kaçırılarak tecavüz edildikten sonra öldürüldüğü, Meksika’nın “kadın cinayeti makinesi” olarak adlandırılan şehri (Bozgan, 2020: 208).

^{xxxviii} Şarkının İspanyolca sözlerinde bu paradoks, “görmediğin şiddet” “ve şimdi gördüğün şiddet” sözleriyle ifade edilir (Martin ve Shaw, 2021, s.6). Türkiye’deki uyarlamalardan birinde bu kısım “seyrettiğiniz şiddet” biçiminde yer alırken, diğerinde bu tip bir atıf yer almaz.

^{xxxix} Kadın vekillerin performanslara yapılan polis müdahalesini protesto amacıyla Yoluna Çıkan’ın sözlerini TBMM’de söylemeleriyle Türkiye’de de performans kamu otoritesini simgeleyen bir mekânda icra edilmiş oldu.

^{xl} Pussy Riot ile birlikte çektikleri “Polis Şiddetine Karşı Manifesto” başlıklı videodan sonra Şili polisi, polise karşı şiddeti kışkırttıkları gerekçesiyle LasTesis kolektifi üyelerine dava açtı. Bu davaya ilişkin soruşturmanın genişletilmesi ile birlikte Yoluna Çıkan için de ikinci bir dava açıldı (Huenchumil, 2019). Ayrıca bkz. ¡El Arte no Calla! - Episode 4 of our new podcast in Spanish, <https://artistsatriskconnection.org/story/el-arte-no-calla-episode-4-of-our-new-podcast-in-spanish>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

^{xli} LasTesis kolektifinin İstanbul Sözleşmesi’nin feshedilmesini protesto etmek için sokaklara çıkan Türkiyeli kadınlara destek mesajı göndermesi, uluslararası feminist dayanışmaya örnek teşkil etti.

^{xlii} Sarah Ahmed’in kullandığı killjoy sözcüğünün Türkçe karşılığı olarak “oyunbozan”ın kullanışlı olduğunu düşünsem de, bu bağlamda “joy” fiiline dikkat çekmek için “keyif kaçırın”ı tercih ettim.

Medusa Miti Üzerinden Sanatta Yeniden Anlamlandırma ve Yeniden Üretim

HAZAL ÜNSAL CORUK¹



¹ PhD Candidate, Hacettepe University, Institute of Fine Arts, Sculpture (Orcid ID: 0000-0002-0704-399X)

Özet

Bu çalışmada Medusa'nın sanat tarihindeki ifade biçimlerinin araştırılması amaçlanmaktadır. Makalenin "Medusa Miti ve Sanat Alanındaki Kullanımları" başlıklı birinci bölümünde Medusa mitine yer verilerek sanat tarihsel süreçteki çeşitli kullanımları ele alınmıştır. Medusa miti hem sanat tarihinde hem de feminizmde bir sembol olmuş ve üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Sanatta feminist eleştiri bağlamında kadın sanatçılar ve sanat tarihçileri tarafından ele alınan Medusa, eril sistemin ötekileştirdiği ve kurban ettiği bir kadın olarak toplumsal cinsiyet ve feminizm hareketinde yer almıştır. Makalenin "Yeniden Üretim ve Yeniden Anlamlandırma" başlıklı ikinci bölümünde ise Medusa mitinden yola çıkılarak, yeniden anlamlandırma kavramına yer verilmiştir. Sanat tarihsel süreçte yeniden anlamlandırma Marcel Duchamp, Gerilla Kızlar, Özlem Şimşek gibi sanatçılar ile örneklendirilmiştir ve bazen sarayları koruyan, bazen çirkinleştirilerek gösterilen, bazen de güçlü olan olarak gösterilen Medusa, Benvenuto Cellini ve Luciano Garbati çalışmaları ile ele alınmıştır. Bir mit olarak Medusa'nın 1545-1554 tarihleri arasında Benvenuto Cellini tarafından yapılan bronzheykeli "Medusa Başı ile Perseus" adındadır ve döneminin başkaldırı hareketlerinden olan maniyerizmin en önemli örneklerindedir. Maniyerizm'de sanatçılar, abartıdan ve aşırıktan ilham alırlar, Cellini'nin de Medusa mitinden yola çıkarak yaptığı "Medusa Başı ile Perseus" heykelinde Medusa'nın başından yılanların fırlaması ile klasik sanat anlayışına karşı bir başkaldırı olduğunun izlerini taşır. 2008 yılında Luciano Garbati, Cellini'nin heykelini yeniden ele alarak Medusa'nın hikayesindeki görünen rolleri "Perseus Başı ile Medusa" isimli heykeli ile tersine çevirmiş ve kadının toplumsal alandaki yeri bağlamında yeni tartışmalar oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Medusa, yeniden üretim, yeniden anlamlandırma, feminizm, sanat

Reinterpreting and Reproduction With the Medusa Myth

Abstract

The aim of this study is to investigate Medusa's ways of expressions in the history of art. In the first part of this study called "The Myth of Medusa and its Usage in Art", the myth of Medusa and its applications will be taken into account. The Medusa myth has been a symbol in both art history and feminism, and many studies have been done on it. Medusa, addressed by female artists and art historians in the context of feminist criticism in art, took part in the gender and feminism movement as a woman marginalized and sacrificed by the masculine system. In the second part, "Reproduction and Reinterpreting", the concept of reinterpreting will be applied to the myth of Medusa. Re-interpretation in the art historical process has been exemplified by artists such as Marcel Duchamp, Guerilla Girls, and Özlem Şimşek, Medusa which sometimes protects the palaces, is sometimes shown as disfigured, and sometimes shown as the powerful, has been dealt with by the works of Benvenuto Cellini and Luciano Garbati. As a myth Medusa is a production of male authority and one of its representations is created by Benvenuto Cellini between 1545-1554 as a bronze sculpture which is called "Perseus with the Head of Medusa" and an important example of rebellious genre of mannerism. The artists of mannerism are inspired by exaggeration and extremism and Cellini's "Perseus with the Head of Medusa" as an example of the myth of Medusa is a revolt against classical understanding of art with Medusa's head full of wild snakes. In 2008, Luciano Garbati reversed the apparent roles in Medusa's story with his sculpture "Medusa with the Head of Perseus" by reconsidering Cellini's sculpture, and new discussions occurred in the context of women's place in the social sphere.

Keywords: Medusa, reinterpreting, reproduction, feminism, art

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

HAZAL ÜNSAL CORUK

Hacettepe University, Institute of Fine Arts, Sculpture

PhD Candidate

E-mail / E-posta

unsal hazal@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

March 1, 2021 / 1 Mart 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

April 11, 2021 / 11 April 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Ünsal Coruk, H. (2021). Medusa Miti Üzerinden Sanatta Yeniden Anlamlandırma ve Yeniden Üretim. *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters*, Vol.13,192-208.

Medusa Miti Üzerinden Sanatta Yeniden Anlamlandırma ve Yeniden Üretim

“Saçlarım öfkeden kıvrıldı, aklımda sadece nefret kaldı, İntikamı düşünmeye başladım ve sadece onun için yaşamaya. Saçlarım yılanlar dönüştü, gözlerim dünyayı taştan görmeye başladı.” Ann Stanford
(Başkan, 2011, s.92)

Medusa Miti ve Sanat Alanındaki Kullanımları

Mitolojinin teogoni¹ mitlerinden birisi olan yılan başlı Medusa, ölümlü bir gorgo'dur ve gorgo'lar baktıkları kişileri taşa dönüştürmeleri ile bilinirler. Azra Erhat Gorgoları plastik sanatların alabildiğine faydalandıkları Gorgo'lar, Grai'lar gibi Phorkys'le Keton'un kızlarıdır şeklinde tanımlar (2021, s.118). Riyavetlere göre Medusa o kadar güzeldir ki tanrıçaların kıskançlığını, tanrıların beğenisini üzerine toplamıştır. “Rahibe olan Medusa, Denizler Tanrısı Poseidon tarafından, Athena'nın tapınağında tecavüze uğrar. Kendi kutsallığına yapılan bu saygısızlığa öfkelenen Athena, Medusa'yı bir canavara dönüştürerek lanetler.” (Başkan, 2011, s.89). Medusa'nın bu lanet ile saçları yılanlara dönüşür. Medusa'ya yapılan zulümler bununla da bitmez ve Athena tarafından Zeus'un oğlu Perseus, Medusa'nın sürgün yeri olan Hyperborea'ya gönderilerek ondan Medusa'nın kafasını kesmesi istenir. “Ayna vazifesi gören bir bronz kalkanla kendisini koruyan Perseus, Medusa'nın başını keser; Gorgon'un kafasını tanrıça Athena'ya verir, o da bu başı kalkanının üstüne asar” (Hastings, 2018). Azra Erhat ise Perseus'un kahramanlık hikayesini aşağıdaki gibi anlatmıştır;

Perseus efsanesi dünyanın başka birçok folklorlarında bulunan masal motifleriyle süslüdür. Bu efsane şöyle özetlenebilir: Seriphossüs-kralı Danae'yi elde etmek ister, bu amaçla da Perseus'u başından atmaya çalışır. Delikanlıyı Medusa'nın kafasını kesmeye gönderir. Perseus yola koyulur, tanrılardan Hermes'le Athena onu Gorgo'lara bekçilik eden Graiaların yanına götürürler, Perseus bunları uyutup Gorgolara yaklaşmak yolunu bulur. Bu iş ancak kanatlı sandallar giymek ve başına Hades başlığını geçirerek görünmez hale gelmekle olur. Tanrılar Perseus'a keskin çelikten bir orak da verirler, böylece Gorgoların karşına çıkar. Üç Gorgo'dan yalnız Medusa ölümlüdür, öbürlerine sataşmadan onu bulup öldürmek gerek. Perseus üç canavarı uyur bulur, kanatlı sandallarıyla havaya uçar ve Athena'nın Medusa'nın

üstünde bir kalkanı ayna gibi tutmasından faydalanarak canavarın kafasını uçurur.

Medusa'nın kesik boynundan Pegasos atıyla Khrysaor fışkırır (Pergasos, Khrysaor) (2021, s.243).

Medusa miti yüzyıllar boyunca onlarca alanda kullanılmış, birçok eserin de öznesi olmuştur. Mimaride ise Medusa'nın bulunduğu yeri koruduğuna inanıldığı için önemli tapınaklara ve saraylara Medusa başı yerleştirilmiştir. Bu yüzden Yerebatan Sarnıcı'nda yer alan üç konumlu Medusa başı "Bizans'ta kılıç kabzalarına işlenmiş ve sütun kaidelerine (bakanların taş kesilmemesi için) ters olarak yerleştirilmiştir. Bir rivayete göre de Medusa'nın aynaya bakıp kendisini taşa çevirdiğine inanıldığı için, buradaki heykeli yapan heykeltıraş ışığın yansıma açılarına göre Medusa'yı üç ayrı konumda yapmıştır" (kültür. İstanbul, 2020) (Görsel 1,2).



Görsel 1: Yerebatan Sarnıcı Ters Konumlandırılmış Medusa Başı. Kültür.istanbul Erişim: 15.01.2021. <https://bit.ly/3agaNBv>



Görsel 2: Yerebatan Sarnıcı Yatay Konumlandırılmış Medusa Başı. Kültür.istanbul Erişim: 15.01.2021. <https://bit.ly/3agaNBv>

Binlerce yıl öncesinden günümüze gelen hikâyede de yer aldığı gibi mitolojide mitler ve göstergeleri hem güç hem güçsüzlük hem eril iktidar hem yüceltme üzerine kurulmuş ve birbirine zıt daha onlarca inancı beraberinde getirmiştir. Eril kahramanlık hikayesi ile Medusa ismi vahşetle anılmış ve toplumda yaratılan cinsiyet algısı ile bir paralellik içerisinde var olmuştur. "Medusa güzel olduğu için Poseidon'un tecavüzüne uğradı" çıkarımı yapılan bu hikâyede ceza dışı tarafa kesilmiştir ve toplumda bu durum kabul görmüştür. Christobel Hastings (2018) bu mit için toplumsal gerçeklik üzerinden "güçlü bir kadının tecavüze uğraması, şeytanlaştırılması, ardından da ataerkil toplum tarafından katledilmesi: Antik bir efsaneden ziyade modern bir gerçekliğe denk düşüyor" ifadelerini kullanmıştır.

Yirminci yüzyıla kadar eril taraflardan betimlenen Medusa miti çoğunlukla toplumsal bir yapının yansıması ile ele alınmasının yanısıra çirkinlik üzerine de kurulmuştur. Estetiğin ön

planda olduğu modern öncesi dönemde çirkinlik sanat ontolojisinde yer almazken, çirkinliğin inşası ustaca gösterilmiştir. Görsel sanatlar alanında da kullanılan bu imgede çoğunlukla Medusa'nın ölüm anı, yüzündeki dehşet, kanlar ve yılanlar içerisindeki başı ile betimlenmiştir. Bu noktada Medusa'nın cezalandırılan karakter olarak betimlenmesinden, o'nun toplumsal yapıda özenilen bir kadın karakter olmaması için çirkin gösterildiği çıkarımı yapılabilmektedir (Görsel 3, 4). Başak Başkan'ın "Canavardan Kızkardeşe: Medusa Mitinin Yirminci Yüzyıl Kadın Şairleri Tarafından Tekrar Yazımı" isimli makalesinde ise Medusa betimlemelerini aşağıdaki ifadelerle açıklanmıştır;

Sanat yapıtlarında, Medusa daha çok korkutucu bir yüz ifadesi ile resmedilir. En ünlü özelliği ise, hiç kuşkusuz, kafasında saç yerine bulunan yılanlardır. Antik Yunan vazolarında da rastladığımız bu gizemli figür, Batı sanatında, Caravaggio, Rubens, Cellini, Rodin, Klee ve Picasso gibi bir çok sanatçıya ve heykeltıraşa da ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca, Euripides, Ovid, Dante, Petrarch, Goethe, Shelley, Nietzsche, Freud, Sartre ve Derrida gibi yazarlar ve filozoflar da eserlerinde Medusa 'dan bahsetmiş veya ona gönderme yapmışlardır. Birçoğu ondan bir canavar olarak söz ederken, bir kısmı onu karanlık bir ilham perisi olarak yorumlamış, bir kısım yazar ise Medusa 'dan kötü kaderli bir tecavüz kurbanı olarak bahsetmişlerdir (Başkan, 2011, s.88).



Görsel 3 : Peter Paul Rubens, Medusa Başı, Yaklaşık 1617-1618, Sanat Tarihi Müzesi. Wikipedia. Erişim: 15.01.2021. <https://bit.ly/3jOVpzp>



Görsel 4 : Caravaggio, Medusa-Murtola, 1596, Özel Koleksiyon. Wikipedia. Erişim: 15.01.2021. <https://bit.ly/3jOVpzp>

Mitolojik hikayelerde dahi güzelliğinden kaynaklı suçlanan ve cezalandırılan kadın, sanat alanında da 1960'lara kadar sadece resim, heykel vb. içerisinde figür olarak yer almıştır. Bu duruma artık sessiz kalamayan kadın sanatçılar, 1960'ların sonlarında hareketlenmeye başlayan siyasal aktivizm ve feminist hareketin artması ile Kadın Sanatçılar Devrimde (*Women Artists in*

Revolution:WAR), Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi (*Ad Hoc Committee of Women Artists*), Sanatta Kadınlar (*Women in Arts*) gibi müzelerde eril otoriteye ve yönetimine karşı oluşumlar kurmaya başlamışlardır (Antmen, 2012, s.19). 1971’de Linda Nochlin’in meşhur makalesi “Neden Hiç Kadın Sanatçı Yok?” ile de sanatta feminist eleştiri resmen başlamıştır.

Sanatta feminist eleştiri bağlamında kadın sanatçılar ve sanat tarihçileri tarafından ele alınan, kadının toplumsal cinsiyet ve toplumsal statü ile olan ilişkisindeki örneklerden birisini de Medusa miti oluşturmuştur. “Medusa, yirminci yüzyıl feminist hareket içinde, antik çağlarda yaşayan bir anayanlı toplum modelini savunan kurumların da etkisiyle ataerkil düzende kadınlığın öfkesinin ve gücünün simgesi olarak anlam kazanmıştır” (Başkan, 2011, s.88). Eril sistemin ötekileştirdiği ve kurban ettiği bir kadın imgesi olan Medusa, toplumsal cinsiyet ve feminizm hareketinde kendisine yer bulmaktadır. Feminist teorisyen Hélène Cixous, 1975 tarihli manifestosu Medusa’nın Gülüşü’nde “kadınların arzusu karşısında duydukları korku nedeniyle erkeklerin Medusa’yı bir canavara dönüştürdüğünü vurgular. Ona göre, eğer erkekler ‘Medusa’ya doğrudan bakmaya’ cesaret edebilseler, ‘ölümcül değil çok güzel olduğunu ve kahkaha attığını görürlerdi’” ifadelerini kullanır (Hastings, 2018). Yirminci yüzyıla kadar ezilen, katledilen, cezalandırılan bir kadın olarak gösterilen Medusa, kadın hareketliliğinin hem toplumsal alanda hem de sanat alanında artması ile bir sembol haline gelmiştir. Bu noktada yirminci yüzyıla kadar güçsüzlüğü ve acizliği ile gösterilen Medusa artık güzelliği, koruyuculuğu ve gücü ile bir sembol olmaktadır.

Eril iktidarın bir yansıması olarak görülen Medusa bugün de birçok alanda varlığını sürdürmektedir. “The Powerpuff Girls ‘deki dar elbiseli kötü kadın karakterden tutunda, UB40 grubunun İngiliz Başbakanı Margaret Thatcher’a dokundurduğu ‘Madam Medusa’ şarkısına kadar, Medusa efsanesi günümüz pop kültüründe etkisini sürdürüyor” (Hastings, 2018). 1960’lardan sonra feminist literatürde ele alınan Medusa hem pop kültüründe hem de günümüzde sanatçıları tarafından da yeniden ele alınmaya başlamıştır. Bu tasvirlerde Medusa ötekileştirilen olarak değil, sahip çıkılan güçlü kadın imgesi olarak gösterilmektedir. Mitolojide gözüne bakılamayan Medusa’ya zıt olarak bugünün imgelerinde, Medusa’nın gözleri doğrudan izleyici üzerindedir ve tıpkı Hélène Cixous’nun (1975) bahsettiği gibi bakanlar Medusa’nın ölümcül bir varlık olduğunu değil, çok güzel olduğunu görmektedir. 2013’te pop kültürü simgelerinden Rihanna’nın Go Dergisi kapak çekiminde Medusa rolünde doğrudan kameraya odaklanarak izleyicinin gözüne bakması (Görsel 5), 2018 yılında günümüz sanatçısı Necla

Rüzgar'ın Medusa büstünü ele alırken yine Medusa'nın gözlerini seyirciye yöneltmesi gibi (Görsel 6) yakın geçmiş örnekleri bulunmaktadır.



Görsel 5: Rihanna, Go Dergisi Kapak Çekimi, 2013. Seekpng. Erişim: 17.01.2021. <https://bit.ly/3ddNqdW>



Görsel 6: Necla Rüzgar, Medusa, Çok Kalpli Varlık Sergisi, Galata Rum Okulu, 2018. Galeri Nev. Erişim: 17.01.2021. <https://bit.ly/2Oyjbnr>

Yeniden Üretim ve Yeniden Anlamlandırma

Medusa mitinin 1960'lar sonrası sanatçılar, sanat tarihçileri, edebiyatçılar ve daha birçok alanda yeniden üretimi yapılırken, yeniden anlamlandırmaya başvurulmuştur. Yeniden üretimin sanat alanındaki örneklerine bakıldığında modernizme kadar gitmek mümkündür. Walter Benjamin (2014) "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" isimli makalesinde var olanı yeniden üretmekten ve çoğaltmaktan bahseder. Benjamin teknik ile yeniden üretimden bahsederken, geçmişte yapılmış olanın geleceğinde yeniden ele alınabilirliğini, bir şimdiyle ve onun geçmişi ile arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Benjamin "geçmişi tarihe uygun olarak yeniden konuşlandırabilmek, 'onu bir zamanlar gerçekten nasılsa öyle' anlamak olamaz, olmamalıdır." der (2015, s.160). Bu düşünceye paralel olarak geçmiş ile anın ilişkisi için Duchamp'ın 1919 tarihli L.H.O.O.Q çalışması ilginç bir örnek olabilir. Duchamp'ın Mona Lisa'yı yeniden ele alışı, tarihsel dönemlerin farklı yönlerinin algılanışıdır. Duchamp'ın L.H.O.O.Q isimli Dadacı yapıtı Da Vinci'nin Mona Lisa'sının bir röprodüksiyonu değil, tam da Modernizmin getirdiği bir yenilik ve karşıtlık unsuru olarak görünmektedir (Görsel 7, 8). Benjamin var olan ve eski arasındaki karşıtlığı Paris XIX. Yüzyılın Başkenti makalesinde aşağıdaki ifadeler ile açıklamıştır;

Yeni üretim aracının biçimi -ki başlangıçta henüz eskisinin biçiminin egemenliğindedir (Marx)- kolektif bilinçte yeninin eskiyle kaynaşmasını gösteren imgelerle örtüşmektedir. Bu imgeler özlem imgeleridir, kolektif bunlara dayanarak toplumsal ürünün hamlığını hem ortadan kaldırmayı hem nura boğmayı amaçlar.

Yanı sıra, bu özlem imgelerinde kendisiyle eski arasında -oysa eski burada, daha dün geçerli olan demektir- bir karşıtlık yaratma yolunda kararlı bir çaba görülür (Benjamin, 2006, s.33).



Görsel 7: Leonardo da Vinci, 1503, Mona Lisa. Wikipedia. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/2WD1wvK>

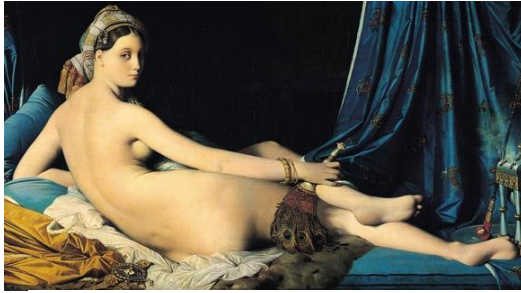


Görsel 8: Marchel Duchamp, 1919, L.H.O.O.Q. Wikipedia. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/3rmxScn>

Tipki Duchamp'ın L.H.O.O.Q çalışması gibi sanat tarihinde yeniden anlamlandırılan ve yeniden üretilen onlarca örnek vardır. Yeniden anlamlandırmalar, sanat eserlerinin ortak noktasını dönemin ruhuna göre şekillendirir. Örnek olarak Picasso 1957'de Diego Velazquez'ın 1656 tarihli Nedimeler'ini , Van Gogh 1889'da Delacroix'nın' 1850 tarihli Pieta'sını, Charles & Marie Hilbert 1983'te İngres'in 1862 tarihli Türk Hamamı'nı yeniden ele alarak kullanması verilebilir. Yeniden anlamlandırma tekniği ile görüntünün veya anın mevcut konjonktüre uygun şekilde yeniden ele alınması ile güncel biçimsel özellikler taşıyan yeni üretimler oluşmaktadır. Sanatsal üretimde yeniden ele alış, yeniden inşaayı doğurmuştur. Ali Akay, Nicolas Bourriaud'nun Postprodüksiyon adlı kitabının önsözünde yeniden anlamlandırmayı aşağıdaki ifadeler ile açıklar;

Sanatın orijinal değil de kopya üzerine oturması, yirminci yüzyılın modern sanatının bir verisidir. Günümüz küresel hiper tüketim ve kopyalama ve de aşırma, çalışma ilişkilerinde kendisini daha farklı bir boyuttan göstermektedir (...) Nasıl ki Duchamp sosyal olanı, kapitalist üretim biçiminin sanat alanına taşıdıysa, bugün de sanat kendisini üretimin sosyal alanına taşımaktadır (2004, s.10).

Yeniden ifade biçimleri çoğu zaman kapitalist üretim biçiminin bir parçasını barındırırken çoğu zaman da provakatif bir şekilde ele alınmıştır. Bir grup Amerikalı Kadın Sanatçı'nın 1985'te bir araya gelerek oluşturduğu bağımsız bir feminist sanatçı insiyatifi olan Gerilla Kızlar (Guerrilla Girls) sanat kurumlarındaki cinsiyet ayrımını protesto eden bir dizi eser üretmişlerdir.



GörSEL 9: Ingres, Büyük Odalık, 1814, Tuval üzeri yağlıboya, Wikipedia. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/2ZelNjd>



GörSEL 10 : Guerilla Girls, Odalık, 1989, Dijital görüntü, E.Osman Erden. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/3jRF10C>

Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" sorusu gibi, Gerilla Kızlar insiyatifi de benzer bir tepki ile "Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?" sorusunu sorarak ataerkil topluma tepkilerini göstermişlerdir. Gerilla Kızlar (Guerrilla Girls), "sanat tarihinde cinsiyet ayrımcı yaklaşımların kurduğu sahnelerin yıkılmasında feminizmi aktif bir araç olarak kullanmışlardır" (Antmen, 2012, s. 7). Gerilla Kızlar'ın sanat tarihi içerisindeki eril otoritenin kurduğu sahneleri yıkmaya çabası ve yeniden üretimin bir parçası haline getirmeleri, yeniden anlamlandırma meselesi için önemli bir örnek olmuştur ve kurdukları bu provakatif tavır ile sanat tarihine isimlerini yazdırmışlardır. (GörSEL 9, 10)

Yeniden anlamlandırma sanat alanında Modernizmden beri Picasso, Van Gogh, Marcel Duchamp gibi çeşitli sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Feminist sanatçıların da başvurduğu bu yöntem sanatçıların provakatif ve feminist eserlerini ortaya çıkartmıştır. GörSEL sanatlarda olduğu kadar edebiyat alanında da yeniden anlamlandırma tekniği kullanılmıştır. Hélène Cixous 1975 yılında Arc dergisinin "*Simone de Beauvoir ve Kadınların Mücadelesi*" adlı özel sayısında yayınlanan Medusa'nın Kahkahası isimli denemesinde, kadınlığın negatif anlatıları üzerinden yeniden bir anlatı modeli oluşturur. Bu anlatılardan bir tanesi Freud'un kadını "kara kıta" olarak ele aldığı betimlemeyken bir diğeri ise Medusa Mitidir. Bilinen Medusa hikayesinde kimsenin Medusa'ya bakmaya cesareti olmazken, Cixous özellikle Medusa'nın gözlerine

bakılarak onun güzelliğinin ve gülümsemesinin doğrudan görülmesi gerektiğinin altını çizer. Esra Başak Aydınalp de Medusa'nın Kahkasını açıklarken aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır;

Medusa kendisine bakmaya cesaret eden erkekleri taşa çevirir. Cixous'a göre, Medusanın direk gözlerine bakmak gerekir, Medusa ne ölümlüdür ne de gizemli aksine çok güzeldir ve gülümser. Bu metin kadını patriarkal sistem tarafından baskı altına alan yapıyı ortaya çıkararak yeniden canlandırır. Bu, kadınların sembolik sessizliklerini kırmak için kadınlara yapılmış bir çağrıdır ve onları yazıya davet eder. Çünkü Cixous'a göre kadının toplumsal örüntüdeki yerini değiştirmenin tek yolu yazıdan ve bununla beraber toplumsal belleğin yeniden inşasından geçer (2020 s.31).

Olanı yeniden yazmak ve yorumlamak, verilen dili tersine çevirerek yeniden düşünmeye ve farklı bir okumaya fırsat sağlamaktadır. Benjamin'in (2015) bahsetmiş olduğu geçmişi tarihe uygun olarak yeniden konuşlandırabilmek, ancak anın koşulları ile mümkündür. Bu koşullar içerisinde yakın geçmişte bile toplumsal yapı içerisinde kadın olmanın bir cinsiyet meselesi üzerinden tartışılması sanat alanında da bu meselenin kullanımının devamlılığını getirmektedir. Tıpkı 1989'da Gerilla Kızlar'ın bu meseleyi ele alışı gibi 2000'li yıllarda da günümüz sanatçılarından Özlem Şimşek de çalışmalarını toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden ve kadın olmak üzerinden kurgular ve türk resmini yeniden yorumlayarak figürleri ve anlamları yeniden inşa eder. Türk resminde modern Türk kadınının kimliği ve temsil edilmesini sorgulayan Şimşek, geçmişin sanatı ve şimdinin sanatının arasındaki köprüyü kurar. Bu köprü yeniden anlamlandırma bağlamında feminist tutumu da beraberinde taşır. (Görsel 11,12) Ahu Antmen ise Özlem Şimşek'in çalışmalarını Kimlikli Bedenler kitabında aşağıdaki şekilde açıklar;

Şimşek'in yaklaşımı temsil otoritesinin kadınların (görsel) tarihi üzerindeki etkisini irdelerken parodik ifadeyi benimsemiş birçok başka kadın sanatçıyla yakınlık taşır. Burada vurgulanması gereken bir nokta, feminist bir yaklaşım bağlamında herhangi bir ifade biçiminin öznel bir yaratım biçimi olarak sahiplenilmesi karşısında ortak bir strateji olarak benimsenmesidir. Kadınların yeniden sunumunun ancak temsile ilişkin eleştirel bir anlayış sayesinde mümkün olabileceği düşüncesi üzerine temellenen bu sanatsal yaklaşım, Batı sanatında Lynda Benglis, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Renee Cox gibi sanatçıların birbirinden farklı parodik yapıtlarını aynı zeminde buluşturur (2017, s.47).



Görsel 11: Halife Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe , 1917. Wikipedia. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/3jQIRbW>



Görsel 12: Özlem Şimşek, Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra), 2011. Kontrast Dergi. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/20EbUCM>

Figür olarak kadının sanat alanında kullanımı, temsil ve toplumsal cinsiyet sorunlarına odaklanır. Gerilla Kızlar'ın "Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?" sorusuna dönülecek olunursa, kadınların müzelere sadece resim, heykel vs. gibi plastik alanlarda girebilmesi ve hatta bu temsiliyeti çıplaklık üzerinden ele alması dönemin toplumsal cinsiyet paradigmasını da gözler önüne serer. Özlem Şimşek'in de geçmiş eserleri yeniden canlandırması ve bugünün temsiliyetinde ele alması, ideolojideki hâkim gerçekliliği gösterir. "Temsil önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramını yeniden sunarak farklılığı inşa eder" (Antmen, 2012, s.37).

Ontolojik olarak temsil meselesi sanatta önemli bir göstergeden, yeniden anlamlandırma Antmen'in de altını çizdiği gibi yeniden inşayı barındırır. Bu noktada yeniden üretim bağlamında Medusa'ya tekrar dönüldüğünde 1554 tarihli Benvenuto Cellini'nin "*Medusa Başı ile Perseus*" heykeli ile 2008 tarihli Luciano Garbati'nin "*Perseus Başı ile Medusa*" heykel karşılaştırması günümüzde önemli bir örnek olarak durmaktadır. Cellini'nin 1545-1554 tarihinde döneminin klasik sanat anlayışına bir başkaldırı niteliği taşıyan Medusa heykelindeki göstergeler, Medusa miti üzerinden; aşırılık, abartı ve soyut imgelemi barındırır.



Görsele 13: Benvenuto Cellini, *Medusa Başı ile Perseus / Perseus with the Head of Medusa*, 1545-1554, Floransa



Görsele 14: Benvenuto Cellini, *Medusa Başı ile Perseus / Perseus with the Head of Medusa*, 1545-1554, Hazal



Görsele 15: Benvenuto Cellini, *Medusa Başı ile Perseus / Perseus with the Head of Medusa*, 1545-1554, Hazal Ünsal

2008 yılında Luciano Garbati tarafından tekrar ele alınan bu heykelde Garbati değişen roller üzerine çalışmış ve "Medusa'nın bakış açısından hayal edip canavarın arkasındaki kadını ortaya çıkarabilecek bir heykel olarak" tasarlamıştır (Jacobs,2020). Medusa'nın hikayesini tamamen tersine çevirdiği ve galip tarafın Medusa olarak gösterildiği bu heykel için Garbati; "Cellini'nin heykelinden çok etkilendiğini ve efsanenin arkasındaki kadını insanlaştırmak ve bir canavar olarak kimliğini sorgulamak istediği" ifadelerini kullanır (Cascone, 2020).



Görsele 16: Luciano Garbati, *Perseus Başı ile Medusa / Medusa with the Head of Perseus*, 2008, The New York Times, Erişim: 25.01.2021 <https://nyti.ms/3qXKcPu>



Görsele 17: Luciano Garbati, *Perseus Başı ile Medusa / Medusa with the Head of Perseus*-Detay, 2008, The New York Times, Erişim: 25.01.2021 <https://nyti.ms/3qXKcPu>

1970'lerden beri modern feminist harekette Medusa'nın toplumsal bilinci değiştirme çabası, Rihanna'nın bir magazin dergisinde yer alan kapak çekimindeki gibi veya Necla Rüzgar'ın Medusa büstünü kullanması gibi daha birçok alanda çeşitli çalışmalarda kullanılmıştır. Medusa mitini ele alan sanatçılardan farklı olarak Luciano Garbati'nin Medusa heykeli, 2017 yılında cinsel saldırı ve cinsel tacize karşı bugünün gerçekliği olan sosyal medyada ortaya çıkan #metooⁱⁱ hareketine adanmıştır. Bu adanma, sanat tarihsel süreçte sanatın yeniden ele alınışının toplumsal yapı ile paralelliğini açıklamaktadır. Cinsel tacize ve saldırıya uğrayan kadınların #metoo etiketi ile sosyal medyada yapılan paylaşımları tacizin Medusa'dan bugüne devam ettiğinin var olduğunu tüm dünyaya göstermiştir. 1545 tarihli Cellini heykeli Medusa mitinin bir temsili iken 2008 tarihli Gabarti heykeli kendi çağının ve toplumunun bir göstergesi olarak boyut kazanmaktadır. Anlatıların ve hikayelerin tersine döndüğü bu eserde kadının toplumsal alandaki yeri, metoo hareketi kapsamında bugünün gerçekliğinde ele alınmakta ve toplumsal belleğin yeniden inşa çabasını sunmaktadır. Yüzyıllardır toplumsal düzenin eril merkezli olmaya devam edişi, Garbati'nin tasvirinde Perseus'un başının Medusa'nın elinde oluşu ile boyut bulmaktadır. Garbati ise çalışmadaki biçimsel ifadeleri "Medusa dingin ama bitap düşmüş vaziyette, Perseus'un başını ve kılıcını taşımak zorunda olduğu yüklermiş gibi tutuyor, duruşu, bir yere doğru ilerliyormuş gibi." şeklinde tanımlamaktadır (Sipahioğlu,2020). Medusa mitinin gerçekliğinin ve temsiline sorgulandığı bugünün toplumsal yapısı ile Gabarti'nin heykeli yaşamın her alanında tacize uğrayan kadınlar ve kadın hareketleri tarafından da sahiplenilmektedir.

Garbati'nin "Medusa Başı ile Perseus" heykeli toplumsal hareketliliğin yanısıra birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Kuşkusuz çıkan tartışmalar sanatsal eleştiri bağlamında değil, metoo hareketine uygunluğu üzerinden biçimsel bir şekilde olmuştur. Yeniden anlamlandırma açasından sanat tarihsel süreçte sorun görünmeyen bu çalışma bir kitlesel ve toplumsal harekete adandığında siyasal ve feminist aktivizm literatüründe açaıklamalara ihtiyaç duymaktadır. Hareket içerisinden "cinsel saldırı mağdurlarının bir kısmı, Medusa'nın toplum dışı bir intikamcı olarak sunulmasından rahatsız olduklarını belirtmişlerdir. Buna ek olarak diğer tartışmalardan birisi ise Heykelde Medusa'nın neden Poseidon'un (tecavüzcüsünün) değil de Perseus'un (celladının) kafasını taşıdığıdır. Ancak Gabarti'nin bu noktada "sadece rolleri değiştirdim" ifadesi Medusa'nın hem intikamcı olarak gösterilmediğinin hem de neden Perseus'un kafasını taşıdığının cevabı niteliği taşıyor. Buna ek olarak anti-feminist argümanlar,

kadın bedeninin sunumu gibi sanat eleştirisinden uzak tartışmalara da yol açmıştır” (Sipahioğlu,2020).

Gündelik yaşam mekanizması içerisinde gelişen ve değişen toplumsal davranışlar kuşkusuz sanat, edebiyat, felsefe ve daha birçok alanı da doğrudan etkilemiştir. Her alanda olduğu gibi mutlaklık arayışında olan sanatçılar ve düşünürler, mevcut döneme göre eserlerini anlamlandırmış ve üretmişlerdir. Eski düşünce ve hikâyeye karşılık anın gerçekliğinde yenilik arayışı hâkim olmuştur.

Sonuç

Mitolojik öğeler sanat alanında yüzyıllar boyunca kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir. Bunlardan birisi olan Medusa mitinin hem feminist harekette hem de sanat tarihinde önemli örnekleri bulunmaktadır. Yüzyıllardır farklı alanlarda ele alınan Medusa miti eril baskınlığından kaynaklı diğer mitinden ayrılmıştır. 1960’lardan sonra siyasal aktivizmin ve feminist hareketin canlanması ile daha çok feminist eleştiri bağlamında ele alınan Medusa miti gibi yüzlerce masal yıllardır süregelen ve birçok alanda kullanılan anlamlandırma, temsil yaratma, -miş gibi yapma gibi teknikler ile yeniden ele alınmıştır.

Antik dönemlerden beri yeniden ele alma, yirminci yüzyılın başlarına kadar bir gelişim tekniği olan röprodüksiyon olarak adlandırılırken, Duchamp’ın Mona Lisa’yı yeniden ele alarak geçmiş ile anın ilişkisini kurması, sanatta yeni ifade biçimlerinin doğuşunun sinyallerini vermiştir. 1960’lara gelince Andy Warhol’un Brillo kutuları, Marilyn Monroe, Mao gibi birçok popüler figür ve ürünü çoğaltım teknolojisi ile ele alması ile teknikten ziyade bir sanatçı tavrına dönüşmüştür. Sanat tarihsel süreçte yeniden üretim ve anlamlandırmaların bir toplumsal mesele ile doğrudan ilişkili oluşunun örnekleri ise Gerilla Kızlar’ın: İngress, Odalık tablosu ile çok net görülmektedir. Yeniden üretim ve yeniden anlamlandırma 1960’lardan sonra feminist hareketin de artması ile geçmişte kadınların toplumsal yapı ve sanat alanında bulunduğu yerlerin eleştirisi bağlamında feminist sanat literatüründe kullanılmıştır.

21. yüzyılda hem toplumsal yapının değişimi hem de yeniden üretimin ve anlamlandırma ile sanat alanına yansımaları da ciddi seviyede artış göstermiştir. Luciona Garbatı’nın yeniden anlamlandırma ve rolleri tersine çevirme bağlamında ürettiği 2008 tarihli “Medusa with the Head of Perseus” heykeli yapımından on sene sonra Medusa hikayesinin kaçınılmaz

anlamlarından kaynaklı metoo isimli feminist hareketin simgelerinden olmuştur. Gabarti tarafından Yunan mitolojiiinden olan Medusa'nın hikayesel anlatımını alt üst edilerek yeniden inşası kurulmuştur.

ORCID ID

HAZAL ÜNSAL CORUK



(Orcid ID: 0000-0002-0704-399X)

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

- Akan, E. Gürhan, N. (2020). *Feminizmin "E- Hali": Dijital Feminizm Üzerine Bir Araştırma*. Hafıza Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, C.2/2, S.4-22
- Antmen, A. (2012). *Sanat Ve Cinsiyet*. İstanbul: İletişim
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Aydınalp, E.B. (2020). *Hélène Cixous'ta Dişil Yazı: "Oidipus'un Adı- Yasaklanmış Bedenin Şarkısı" Ve "Dora'nın Portresi" Adlı Eserlerinin Yapısökümü*, Edebî Eleştiri Dergisi, C. 4/1, S.26-37
- Başkan, F. B. (2011). *Canavardan Kızkardeşe: Medusa Mitinin 20. Yy Kadın Şairleri Tarafından Tekrar Yazımı*, Ankara: Edebiyat Ve Bilim-I, Iı. Uluslararası Edebiyat Ve Bilim-I Sempozyumu Bildirileri. S.88-97.
- Benjamin, W. (2014), *Pasajlar*, (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, W. (2006). Paris Xıx. Yüzyılın Başkenti, Enis Batur (Haz). *Modernizmin Serüveni* (S.32-41) İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Benjamin, W. (2015). *Estetize Edilmiş Yaşam*. (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: İnkılap Yayınları
- Bourriaud, N. (2004), *Postprodüksiyon*. (N. Saybaşlı, Çev.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Cascone, S. (2020). "The Artist Behind A (Very Questionable) Nude Public Statue Of Medusa As A Feminist Avenger Defends His Work" 25.02.2021 Tarihinde <https://bit.ly/3kvj9se> Adresinden Alındı.

Erhat, A. (2021). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Hastings, C. (2018), *Medusa Efsanesi: Tecavüz Kurbanının Canavara Dönüştürülmesi*, 01.02.2021 Tarihinde Başlangıç Dergi Sitesi: <https://baslangicdergi.org/medusa-efsanesi/> Adresinden Alındı

Jacobs, J. (2020) "How A Medusa Sculpture From A Decade Ago Became #Metoo Art" 25.02.2021 Tarihinde <https://nyti.ms/3soytes> Adresinden Alındı.

Sipahioğlu, C. (2020), *Metoo Hareketine Adanan Medusa Heykeli Tartışma Yarattı*, 01.02.2021 Tarihinde Kayıp Rıhtım Sitesi: <https://kayiprihtim.com/haberler/sanat/metoo-hareketi-medusa-heykeli-tartisma/> Adresinden Alındı.

(2020), *Yerebatan Sarnıcı*, 01.02.2021 Tarihinde Kültür İstanbul Sitesi: <https://kultur.istanbul/yerebatan-sarnici-muzesi> Adresinden Alındı.

Görsel Dizini

Görsel 1: Yerebatan Sarnıcı Ters Konumlandırılmış Medusa Başı. Kültür.istanbul Erişim: 15.01.2021. <https://bit.ly/3agaNBv>

Görsel 2: Yerebatan Sarnıcı Yatay Konumlandırılmış Medusa Başı. Kültür.istanbul Erişim: 15.01.2021. <https://bit.ly/3agaNBv>

Görsel 3 : Peter Paul Rubens, Medusa Başı, Yaklaşık 1617-1618, Sanat Tarihi Müzesi. Wikipedia. Erişim: 15.01.2021. <https://bit.ly/3jOVpzp>

Görsel 4 : Caravaggio, Medusa-Murtola, 1596, Özel Koleksiyon. Wikipedia. Erişim: 15.01.2021. <https://bit.ly/3jOVpzp>

Görsel 5: Rihanna, Go Dergisi Kapak Çekimi, 2013. Seekpng. Erişim: 17.01.2021. <https://bit.ly/3ddNqdW>

Görsel 6: Necla Rüzgar, Medusa, Çok Kalpli Varlık Sergisi, Galata Rum Okulu, 2018. Galeri Nev. Erişim: 17.01.2021. <https://bit.ly/2Oyjbnc>

Görsel 7: Leonardo da Vinci, 1503, Mona Lisa. Wikipedia. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/2WD1wvK>

Görsel 8: Marchel Duchamp, 1919, L.H.O.O.Q. Wikipedia. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/3rmxScn>

Görsel 9: İngress, Büyük Odalık, 1814, Tuval üzeri yağlıboya, Wikipedia. Erişim: 19.01.2021

<https://bit.ly/2ZelNJd>

Görsel 10: Guerilla Girls, Odalık, 1989, Dijital görüntü, E.Osman Erden. Erişim: 19.01.2021

<https://bit.ly/3jRF1OC>

Görsel 11: Halife Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe , 1917. Wikipedia. Erişim: 19.01.2021

<https://bit.ly/3jQIRbW>

Görsel 12: Özlem Şimşek, Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra), 2011. Kontrast Dergi. Erişim: 19.01.2021 <https://bit.ly/2OEbUCM>

Görsel 13: Benvenuto Cellini, Perseus with the Head of Medusa, 1545-1554, Floransa

Wikipedia. Erişim: 25.01.2021 <https://bit.ly/2Oyndw5>

Görsel 14: Benvenuto Cellini, Perseus with the Head of Medusa, 1545-1554, Floransa, Hazal

Ünsal, Kişisel Erişim: 2015

Görsel 15: Benvenuto Cellini, Perseus with the Head of Medusa, 1545-1554, Floransa, Hazal

Ünsal, Kişisel Erişim: 2015

Görsel 16: Luciano Garbati, Medusa with the Head of Perseus, 2008, The New York Times,

Erişim: 25.01.2021 <https://nyti.ms/3qXKcPu>

Görsel 17: Luciano Garbati, Medusa with the Head of Perseus-Detay, 2008, The New York

Times, Erişim: 25.01.2021 <https://nyti.ms/3qXKcPu>


Sonnotlar


ⁱ Teogoni: Mitolojinin dört ana bölümünden biridir ve tanrıların nereden geldiğini anlatır.

ⁱⁱ 24 Ekim 2017'de Twitter'da trend olan #MeToo (#BenDe) hashtag'i aktris Alyssa Milano'nun, Hollywood yapımcısı Harvey Weinstein'in cinsel taciz iddialarına yanıt olarak gündeme girmiş ve büyük bir ilgi görmüştür. 24 saat içinde hashtag 12 milyon kez kullanılmıştır. (Akan, Gürhan, 2020, s.20)

'Normal' Emegın Kırılğanlığı ve Eşitlenme: *Eve Sığmayan Hayatlar* ve *Pandemide Seks İşçileri* Belgesellerini Prekarya Üzerinden Düşünmek

KAAN AKIN¹, ÇAĞDAŞ DUMAN²

 ¹ PhD Candidate, Hacettepe University, Institute of Social Sciences, Communication Sciences PhD Program (Orcid ID: 0000-0002-3578-6205)

 ² PhD Candidate, Boğaziçi University, Institute of Social Sciences, English Literature PhD Program (Orcid ID: 0000-0002-8330-2965)

Özet

Bu çalışmada her ikisi de pandemi döneminde çekilmiş ve çevrimiçi platformlarda gösterilmiş olan, *Eve Sığmayan Hayatlar* (Sertaç Yıldız, 2020) ve *Pandemide Seks İşçileri* (Ayşe Adanalı ve Volkan Işıl, 2020) isimli belgeseller ile birlikte, bir sınıf olarak prekarya ve onun beraberinde getirdiği güvencesizlik, kırılğanlık, belirsizlik ve düzensizlik kavramları incelenmektedir. Makalenin amacı, filmlerde Judith Butler'ın "kaçınılmaz bağımlılıklar" olarak tarif ettiği ortaklıkları keşfetmektir. Her iki film birlikte düşünüldüğünde kurulan ortaklıklar, bize kırılğanlıkları eşitlenme açısından düşünme olanağı verir. Ayrıca, prekaryadan ve varoluşsal güvencesizlikten bahsedilirken seks işçilerinden söz edilmemesi, alanda hâlâ bir boşluk olduğuna işaret etmektedir. Eşitlenme deneyimleri göz önünde bulundurulduğunda, belgesellerdeki seks işçileri, kurye, bankacı, hemşire ve market çalışanının her ne kadar aynı oranda olmasa da tüm kırılğanlıklarının ekrana yansıdığı görülür. Sanatın pandemi koşullarında güvencesini kaybedenlere ya da zaten hâlihazırda güvencesiz olanlara görünürlük sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle, pandemi döneminde tekrardan gündeme gelen işçi hakları ve/ya hak kayıpları göz önünde bulundurulduğunda, incelenen belgeseller bizi emegın tanımını yeniden düşünmeye çağırır.

Anahtar Kelimeler: belgesel, eşitlenme, Covid-19, kırılğanlık, prekarya

Precariousness of ‘Normalized’ Labor and Equalisation: *Eve Sığmayan Hayatlar (Lives That Don’t ‘Fit into’ Home)* and *Pandemide Seks İşçileri (Sex Workers in the Pandemic)*

Abstract

This study examines documentaries *Eve Sığmayan Hayatlar (Lives That Don’t ‘Fit into’ Home, Sertaç Yıldız, 2020)* and *Pandemide Seks İşçileri (Sex Workers in the Pandemic, Ayşe Adanalı and Volkan Işıl, 2020)*, both of which were shot during the pandemic period and shown on online platforms, within the framework of precaria as a class and related terms such as insecurity, vulnerability, uncertainty and disorder. The aim of this article is to explore reciprocal concerns by pointing to the "inevitable interdependencies" in these films. When these two films are considered together, the parallels allow us to think about vulnerabilities in terms of equalization. In addition, the fact that there is no mention of sex workers with regard to precariat and existential insecurity still points to a gap in the field. Considering the experiences of equalization; sex workers, couriers, bankers, nurses and grocery workers in the documentaries, albeit not proportionately, reflect all their vulnerabilities on the screen. It is possible to say that art offers visibility for those who have lost their security in pandemic conditions as well as for those who are already insecure. In particular, given the labor rights and/or the loss of rights that come up again during the pandemic period, the documentaries examined call on us to reconsider the definition of labor.

Keywords: documentary, equalisation, Covid-19, vulnerability, precaria

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

KAAN AKIN

Hacettepe University, Institute of Social Sciences,
Communication Sciences PhD Program**E-mail / E-posta**

akinnkaan@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

February 1, 2021/ 1 Şubat 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 9, 2021 / 9 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Akin, K. & Duman, Ç (2021). ‘Normal’ Emeğin Kırılganlığı ve Eşitlenme: *Eve Sığmayan Hayatlar* ve *Pandemide Seks İşçileri* Belgesellerini Prekarya Üzerinden Düşünmek. *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol.13*, 209-234.

'Normal' Emegın Kırılğanlığı ve Eşitlenme: *Eve Sığmayan Hayatlar* ve *Pandemide Seks İşçileri* Belgesellerini Prekarya Üzerinden Düşünmek

Giriş

Neredeyse herkesin kendi normunu sorguladığı bugünlerde, kuşkusuz ki birçok çalışanın kırılğanlıkları sadece ülke sınırları içerisinde değil, Covid-19 salgınının görüldüğü tüm dünya ülkelerinde arttı. İşçi haklarını son zamanlarda yeniden tartışmaya açan çalışmalar da tekrardan gündeme geldi. Bu çalışmalardan birinde, Guy Standing prekarya tanımını işçi sınıfının deneyimlediği kırılğanlığı ön plana taşıyarak ele almıştır. *Standing Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf* (2011) adlı kitabında, prekarya teriminin günümüz kapitalist toplumlarındaki işçi sınıfına (proletarya) kırılğan sıfatının (*precarious*) eklenmesiyle ortaya çıktığından bahseder (s. 7). Hem işçi sınıfı mücadelesinin kapsamını genişletmek, hem de sınıfın yaşadığı hak kayıplarının altını çizmek Standing'in amaçları arasındadır. Kavramların Türkçedeki karşılıklarına bakıldığında, Elif Demirkaya "Prekarlık ve Prekarite Tartışmalarına Kısa Bir Giriş" (2017) başlıklı makalesinde prekarizasyon ve prekarya tanımlarına şu şekilde açıklık getirmiştir: "*Precarization*, bilhassa çalışma koşullarının güvencesizliğine vurgu yapmak suretiyle, emek literatüründe güvencesizleştirme olarak geçer. *Precariat* ise prekarya olarak Türkçeye yerleşmiştir. Sözleşmeli, yarı zamanlı, kayıt dışı çalışanlar, geçici işlerle günü kurtaranlar, bilişsel emekçiler, mülteciler ve işsizler prekarya kapsamında değerlendirilmektedir" (s. 6).

Bu yazıda her ikisi de pandemi döneminde çekilmiş ve çevrimiçi platformlarda gösterilmiş olan, *Eve Sığmayan Hayatlar* (Sertaç Yıldız, 2020) ve *Pandemide Seks İşçileri* (Ayşe Adanalı ve Volkan Işıl, 2020) isimli belgeseller ile birlikte, bir sınıf olarak prekarya ve onun beraberinde getirdiği güvencesizlik, kırılğanlık, belirsizlik ve düzensizlik kavramları incelenmektedir. Denilebilir ki, *Eve Sığmayan Hayatlar* ve *Pandemide Seks İşçileri* filmleri birlikte düşünüldüğünde, anlatılar 'normalde' var olan kırılğanlıkların ve güvencesizliklerin pandemi koşullarında daha da arttığını gösterir. Ayrıca, düzcinsellerin baskın olarak bulunduğu iş kollarındaki kırılğanlığın, kuir / trans varoluşları ile paralel olarak okunabilmesi mümkün hale gelmiştir. Eşitlenme deneyimleri göz önünde bulundurulduğunda, belgesellerdeki seks işçileri, kurye, bankacı, hemşire ve market çalışanı her ne kadar aynı oranda olmasa da tüm kırılğanlıklarını ekrana yansıtmışlardır. Özellikle, pandemi döneminde tekrardan gündeme

gelen işçi hakları ve/ya hak kayıpları göz önünde bulundurulduğunda, incelenen belgeseller bizi emeğin tanımını yeniden düşünmeye çağırır.

Makalenin birinci bölümünde Guy Standing'in sosyo-ekonomik bir sınıf olarak tanımladığı prekarya kavramını ele alınacaktır. Daha sonra, kırılganlık (*precariousness*) üzerine daha varoluşsal bir tartışma sunan Judith Butler ve Isabell Lorey'in fikirlerine değinilecektir. İkinci bölümde, Sertaç Yıldız'ın *Eve Sığmayan Hayatlar* belgeseli, prekarya ve kırılganlık çerçevesinde ele alınacaktır. Son bölümde ise Ayşe Adanalı ve Volkan Işıl'ın yönettiği *Pandemide Seks İşçileri* belgeseli yine benzer kavramlarla ve seks işçiliğini ele alan literatürden hareketle tartışılacaktır. Sonuç bölümünde ise, filmlerin bize birinci ağızdan aktardığı pandemi sürecinde açığa çıkan ya da derinleşen kırılganlıklarının, "normal"i nasıl değiştirdiği, işçi haklarının sınırlarının nasıl genişletilebileceği hakkında bir tartışma yürütülecektir. Bunun önemini, Hannah DeLacey şu şekilde açıklar: "Covid-19 salgını, dünyanın en savunmasız kesimleri üzerinde en büyük etkiye sahip akıl almaz bir trajedidir, ancak toplumu yeniden düşünmek ve yaşam kalitesini artırmak ve insan haklarını korumak için politikaları yeniden şekillendirmek için bir fırsat olabilir" (2020).

"Yeni Tehlikeli Sınıf" Prekarya ve Kırılganlık

Dijitalleşme süreçleri ve kapitalist ekonomik düzenin baskın olduğu ülkelerin politikaları ile birlikte, emeğin tanımlanması ve maddileştirilmesinde değişiklikler olmuştur. Esnek çalışma saatleri, birden fazla işi aynı kişinin üstlenmesi, performans ve hizmet puanları, gelecekle ilgili önünü görememe, kariyerinde ilerleyememe gibi durumlar emek üzerine yapılan tartışmaları çok boyutlu bir biçimde ele almamızı sağlamıştır.

Bu değişimi günümüzde dile getiren ve kavramsallaştıran Britanyalı sosyolojist Guy Standing olmuştur. Standing, *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf* (2011) kitabında, gelecekte ellerinden alınan ve toplumsal kolektif hafızaya dâhil edil(e)meyen işçileri ele alır. İş ve gelir güvencesizliğinin yanı sıra, prekaryanın işçi kimliğinden mahrum olduğunun, çalışma hayatlarında kariyer yapabilmemesinin zorlaştığının altını çizer (Standing, 2011, s. 12). Bu da, herhangi bir işçi topluluğuna ait hissedememe ve ardından yalnızlaşma ve işçi haklarından soyutlanmayı getirmektedir. Ayrıca, yine Standing'e göre prekarya, sınıf temelli bir oluşumdan daha katmanlı bir yapıya sahiptir: "Tarih boyunca bütün önemli hareketler, iyi ya da kötü, sınıf temelliydi. Bir ya da birkaç grup, kendisini sömüren ya da kendisine zulmeden başka bir grupta

mücadele etmişti" (Standing, 2011, s. 13). Ancak prekaryadan bahsederken, böyle bir sınıf bilincinden bahsetmek pek de mümkün olmamaktadır çünkü prekarya içerisindeki bileşenler sınıf temelli ayrımcılığın ötesindedir. Standing, prekarya tartışmalarını *Prekarya Bildirgesi: Hakların Kısılmasından Yurttaşlığa* (2017) kitabında devam ettirir. Hak temelli bir tartışma çerçevesinde Standing, birçok vatandaşın (*citizen*) kısmi vatandaşlara (*denizen*) dönüşerek temel haklarından mahrum bırakıldığını altını çizer (Standing, 2017, s. 20). Bu kısmi vatandaşlık, sadece göçe bağlı değildir ve neoliberalizmin "kademeli üyeliğe" dayanan toplum modelinin bir yansımasıdır (Standing, 2017, s. 20). Yurttaşlığın tam olabilmesi için, Standing bu kitabında da hak temelli politikalarından bahseder. Genel olarak bakıldığında her iki kitabında da Standing, güvencesizliğin getirdiği hak kayıplarından ve bu hakların nasıl geri kazanabileceği üzerinden tartışmalar yürütür.

Standing'in daha kapsayıcı oluşmakta-olan işçi sınıfı (*a class-in-the-making*) tanımı prekarya, birkaç yönden önemli eleştiriler almıştır. Richard Saymour (2012) kırılğanlığın her kesimde aynı şekilde hissedilmediğinden ve çalışanların farklı kırılğanlık seviyelerinden bahsederek sınıflar arası farklılığın altını çizer. Bu fikre paralel olarak Jan Breman (2013), gayri resmi / kırılğan birçok emek çeşidi olduğunu ve bunların hepsinin aynı oranda 'tehlike' yaratmadığını savunur. Peter Frase bir sınıf kategorisi olarak prekaryayı sorunlu bulduğunu, tanımın "nüfusun çok fazla farklı heterojen tabakalarını bir araya getirmeye çalışıldığını" belirtir (2013, s. 11). Tüm bu eleştirilere bakıldığında, belki de prekarya yeni bir sınıf yaratma potansiyelinden yoksundur. Ancak bunun karşısında Maribel Casas-Cortez'in savunduğu gibi, prekaryanın "dünyayı sabitlememiş bir algılama biçimi geliştirecek ve tekillikleri bağlamanın potansiyelini vurgulayan bir araç olarak" (2014, s. 222-23) işe yaradığından bahsetmek de aynı derecede mümkündür. Diğer bir deyişle, çeşitli emek biçimleri ve güvencesizlikler arasında ortaklıklar kurmada, prekarya şemsiye terim olarak kullanılabilir. Ekonomik ve sosyal kategoriler üstü bir birleşmeden söz edildiğinde, burada bir dayanışma ağı oluşabilmektedir. Standing her ne kadar yeni sınıf tanımını eleştiriye açık bir şekilde genellemiş olsa da, kırılğanlık ve güvencesiz emek üzerine söyledikleri dikkat çekicidir ve günümüz toplumlarının durumunu analiz etmek bakımından elverişli olabilmektedir. Standing'in bu tanımlamalarına, özellikle *Eve Sığmayan Hayatlar'*ı incelerken geri dönecektir.

Ulusal sınırlar içerisinde de, prekarya tartışmaları güncelliğini korumaktadır. Aralık 2009'da Tekel işçilerinin başlattığı grevle adından daha çok söz ettiren prekarite üzerine Tanıl Bora, "Tekel Direnişinde Ara Son-Sınıf Mücadelesi" (2010) başlıklı denemeyi kaleme almıştır.

Bu yazıda Bora, prekaryayı “[z]amanımızın proleteryası” olarak tanımlamaktadır: “Güvencesiz, keyfi şartlarda çalıştırılan, kronik geçici işlere mahkûm, bir işe sahip olmakla işsizlik (veya işsizlik tehdidi) arasındaki müphem alanda bulunanlar... tıpkı kapitalizmin şafağındaki gibi, ‘lüzumsuz’, ‘serseri’, ‘tehlikeli’ addedilen, statüsüz bir kitle” (2010, s. 11). Şebnem Oğuz’un “Tekel Direnişinin Işığında Güvencesiz Çalışma / Yaşama” (2011) başlıklı makalesi de, o dönemde gündemde olan direnişi prekarya kavramı bağlamında inceler. Avrupa’da ve Türkiye’de yapılan işçi / işsizlik eylemlerinin farklılıklarına dikkat çeken Oğuz, Avrupa’daki eylemleri genç nüfustaki sınıf bilincinin oluşmasıyla bağdaştırırken, Türkiye’de yaşananları zaten var olan bir sınıf bilincinin kenetlenmesi şeklinde okumuştur (2011, s. 21). Oğuz’un bu farklılıklara dikkat çekmesi, dünyanın çeşitli coğrafyalarında işçi haklarının nasıl ele alındığını görmek açısından önemlidir. Tekel direnişi ile birlikte, prekarya kavramı Türkiye özelinde de tartışılmaya başlanmıştır.

Daha sonrasında, Türkiye’de emek ve güvencesizlik üzerine birçok alandan çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çerçevede Kürt işçi emeği, akademideki güvencesizleşme, göçmen işçiler, seks işçiliği gibi ilk bakışta birbiriyle bağlantılı gözükmeyen alanlardan söz etmek mümkündür. Prekaryanın önerdiği, görünmez emeklerin de görünür kılınmasıdır. Genel olarak bakıldığında, Denizcan Kutlu’nun da belirttiği gibi, “[...] Türkiye’de çalışmanın giderek daha da güvencesizleşmesinden söz etmek yanlış olmayacaktır. Getirilmek istenen düzenlemelerle istihdamın daha güvenceli bir nitelik taşımayacağı anlaşılmaktadır” (Kutlu, 2012, s. 111). Güvencesizlik, bu noktada sadece iş hayatıyla ilgili değil; sağlık, eğitim, barınma gibi birçok temel işçi hakkıyla da kesişim içerisindedir.

Türkiye sınırları içerisinde bakıldığında, prekarya tartışmalarını ilk olarak etnik kimlik temelli ayrımcılıkla birleştirmek pek de zor olmayacaktır. İş alanındaki güvencesizlik ve eşitsizlik, etnik kimlik ekseninde ayrımcılığa maruz kalan çalışanlar için daha belirgin olmaktadır. Ferda Koç’un “İşçileşme Sürecinin Kürt Segmenti veya Kürt İşçilik Sorunu” (2012) isimli makalesi, etnik kimliklerin güvencesizlikle olan bağına incelemektedir. Koç makalesinde, “proleterleştirme sürecinin, ‘dirençsiz’, ‘dayanaksız’, ‘yaralanabilir’, ‘otorite altına alınabilir’ toplum kesimlerine odaklandığını” belirterek şunları söyler: “Ezilen bir halk olarak Kürtler, bu özelliklerin birçoğunu birlikte taşımaları nedeniyle, proleterleştirme sürecinin temel bileşenlerinden biridir” (2012, s. 148). Koç’un altını çizdiği sorun, çalışanları ekonomik gelirle ‘terbiye’ etmenin dezavantajlı gruplarda daha kolay gerçekleşebilmesidir. Ayrıca, Polat Alpman’ın *Esmer Yakalılar* isimli kitabı da, Kürt emeğinin kırılma noktasından bahseder. Kürt

emeğinin sömürülmesine yol açan prekaryalaşmada etnik köken de belirleyici bir rol oynamaktadır (Alpman, 2016, s. 69). Koç ve Alpman'ın ortaklaştığı nokta, işçi kimliği dışında daha farklı kimlik kategorileriyle, kırılganlığın çok katmanlı bir boyuta gelebileceği fikridir.

Coğrafi sınırlar; savaş, terör, kıtlık ve yoksulluk gibi nedenlerle değiştirildiğinde, yasa-dışı koşullarda çalışmak da prekarya üzerinden tartışmaya açılabilir. Kayıt dışı varoluş; kırılganlığı, güvencesizliği ve yaralanabilirliği açık bir şekilde arttırmaktadır ve bunun prekarya tartışmalarında geniş bir yer bulması gerekmektedir. Nazlı Şenses "Rethinking Migration in the Context of Precarity: The Case of Turkey" (2017) başlıklı makalesinde güvencesizlik meselesini göçmenler özelinde tartışmaya açan bir bakış açısı sunmuştur. Hem kırsaldan - kente göçenler, hem de Suriye'den Türkiye'ye yasadışı olarak göçenlerde prekaryalaşma mutlak ölçüde görülmektedir. Şenses'e göre; düşük gelir, niteliksizlik (*de-qualification*), çocukların eğitime erişememesi ve ayrımcılık göçmenlerin yaşadığı sorunlardan bazılarıdır (2017, s. 109). Şenses ayrıca Türkiye sınırları içerisinde güvencesizliğin yeni bir sorun olmadığını da altını şu sözlerle çizer: "Türkiye'de prekarite yeni bir durum değildir ve düzensiz göçmenler tarafından ilk kez yaşanmamıştır [...] Türkiye'de sadece uluslararası göçmenler değil, aynı zamanda çok sayıda göçmen-olmayan işçiyi de kapsayan çok büyük bir kayıt dışı ekonomi bulunmaktadır" (2017, s. 112 - 14). Kayıt dışı varoluş, elbette ki hali hazırda var olan kırılganlığı derinleştirmekte ve buna yeni katmanlar eklemektedir. Şenses'in alana katkısı, prekaryayı göçmen ve kimliksiz insanların koşulları ile birlikte değerlendirmesidir.

Prekarya, sadece dezavantajlı gruplara değil, görece güvenli ve korunaklı olduğu varsayılan alanlara da nüfuz etmiştir ki bu durum prekarya tanımına dâhil olan faktörlerden biridir. Güvencesizlik ve kırılgan olma durumundan etkilenen başka bir alan olarak eğitim ve akademiden söz etmek mümkündür. Hem elde edilen akademik formasyon ile icra edilen meslek arasında gitgide oluşan uçurumların hem istihdam edilmiş akademisyenlerin çalışma olanaklarının göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Esra Çolak, "Akademide Güvensiz Çalışma" (2015) başlıklı makalesinde, eğitim alanındaki güvencesizleşme deneyimlerini araştırma görevlileriyle yaptığı derinlemesine görüşmeler üzerinden incelemiştir. Çolak'ın vurguladığı durum, akademik istihdam sürecinde ve sonrasında en temel "güvence ihtiyacının sağlan[maması]", prekaryalaşmanın sadece eğitim seviyesine bağlı olmadığını kanıtlar niteliktedir (2015, s. 42). Çolak'ın araştırması göstermektedir ki, akademik eğitim eskiye nazaran daha kırılgan bir durumdadır. Bu nedenle güvencesizlik, sadece eğitimsizlik üzerinden okunamamaktadır. Genel olarak, Türkiye'deki prekarya üzerine yapılan çalışmalarda daha

öncesinde güvencesi olup bu güvenceyi zaman içerisinde (özelleştirmeyle birlikte) yitirmiş işçilerin, Kürt emekçilerin, göçmenlerin ve akademisyenlerin kırılğanlığının altı çizilmiştir.

Prekarya hakkında yapılan en güncel ve kapsamlı çalışmalardan biri ise Alphan Telek'in *Artık Hepimiz Prekaryayız* (2020) isimli kitabıdır. “[Prekaryayı] hisleri giderek ortaklaşan insanların oluşturduğu bir topluluk olarak” ele alan Telek, maddi gelir üzerinden bir ekonomik sınıf kurmaktansa, ortak zemini daha farklı yerlerde aramaya çalışır (2020, s. 21). Telek'in savunduğu “[...] gündelik yaşamdaki ilişkiler, deneyimler ve hislerin bir sınıfı sınıf yapmaya yeten unsurları içer[diği]” fikri, çalışmada oldukça sık dile getirilmiştir (2020, s. 42). Sınıf tartışmaları konusunda da Telek, Standing'le aynı hatta durur: “Bir sınıfı belirleyen şey üyelerinin aylık gelirleri değil onların üretim ve dağıtım ilişkilerindeki konumları, paylaştıkları ve sınıfsal hisleridir. Bir başka deyişle güvencesizlik, birikimsizlik, belirsizlik beş bin lira kazananla bin yedi yüz lira kazananı aynı sınıfın üyeleri yapmaya yeter” (2020, s. 92). Diğer bir deyişle, ekonomik bir sınıftan daha çok, prekaryadan bahsederken deneyimler ve hisler ön plana çıkarılmıştır. Tüm bu tartışmalara bakıldığında denilebilir ki, prekarya kavramı ulusal sınırlar içerisinde de hala çeşitli alanlarda gündemdedir. Aynı zamanda, kırılğanlığın ve güvencesizliğin toplumun neredeyse her kesimiyle ilgili olduğu vurgulanmıştır.

Prekarya, yukarıda da bahsedildiği gibi salt maddi yönden güvencesizlikle açıklanması zor bir kavramdır. Bunun ötesinde; kırılğanlığın, belirsizliğin ve güvencesizliğin iç içe geçtiği bir varoluştan bahsetmek mümkündür. Judith Butler ve Isabell Lorey kırılğanlık üzerinden daha ontolojik bir tartışma yürütmüşlerdir. Lorey'in de belirttiği gibi, “prekar ve dağılmış olan sadece iş değil, hayatın kendisidir” (2015, s. 9). Kavramın bu açıdan ele alınması, prekaryayı daha varoluşsal ve çok boyutlu bir açıdan ele almamızı da sağlamaktadır. Judith Butler hem *Kırılğan Hayat* (2005) hem de onu takiben yazdığı *Savaş Tertipleri* (2015) isimli kitaplarında; kırılğanlık, yaralanabilirlik ve yası tutulabilirlik üzerine oldukça kapsamlı tartışmalar yürütür. Butler yaralanmayı olumsuz çağrışımlarıyla düşünmekten ziyade, meselenin daha birleştirici yönüne odaklanır.

Butler yaralanmadan söz ederken, insanın elinde olmayan bir ortaklığa vurgu yapmaktadır: “Yaralanmanın kazandırdığı bir şey, hayatımın bağımlı olduğu ötekilerin, tanımadığım ve belki de hiç tanımayacağım insanların bulunduğu sezgisidir” (2005, s. 10). Butler'ın yaralanma üzerine düşüncelerinden hareketle denilebilir ki, her insan ortak bir yaralanabilirlik zemininden birbirine bağlıdır. Son olarak, hiçbir iktidar kurmaya çalıştığı otoriteyle bu koşulu ortadan kaldıramaz. En nihayetinde, yaralanabilirlik, insan varoluşuyla

perçinlenmiştir. Tüm bu tartışmaya, özellikle *Pandemide Seks İşçileri* belgeseli incelenirken geri dönülecektir.

Lorey de, Butler ile benzer bir hatta, kırılğan olmayan bir varoluşun imkansızlığından söz eder: “Korunmaya ihtiyaç duysalar da, özellikle de hayatın istikrarsız olduğu sosyal ve politik koşullara kalıcı olarak maruz kaldığı için yaşayan bedenler asla tamamen korunamaz” (2015, s. 20). O zaman, bedenın yaralanabilirliği, hiçbir zaman sınırsız bir korunmaya tabii değildir. Ayrıca Lorey, kırılğanlık tanımın kendisi üzerine de düşüncelerini belirtir: “Kırılğanlık zemini kurmaz, genel olarak tanımlanamaz ve tek başına var olamaz. Özellikle de her zaman başkalarıyla ilişkili olarak var olduğu ve bu nedenle sürekli olarak sosyal ve politik eylem olanaklarıyla bağlantılı olduğu için tanımsız kalır” (2015, s. 100). Kavramın net sınırlarla tanımlanamazlığı, çeşitli kesimlerin bir araya gelmesine de imkân sağlamaktadır. Kırılğanlığın ilişkiselliği, tek bir ortak zeminden ziyade, çoklu bir ortaklık kurmayı hedefler.

Kısaca toparlamak gerekirse, bir sınıf olarak prekarya, kırılğanlık, güvencesizlik ve tüm bunların emekle olan ilişkisi üzerine çok çeşitli alanlarda fikirler üretilmeye devam etmektedir. Prekaryaya toplumsal cinsiyet temelli bakıldığında da, “en nihai kırılğan işçilik” olarak seks işçiliğini görmemek oldukça zordur (Sanders ve Hardy, 2013, s. 16). Buna rağmen seks işçiliği, prekarya üzerine yapılan tartışmalarda dikkate alınmamıştır. Bunun nedenleri ve sonuçlarına *Pandemide Seks İşçileri* belgeseli incelenirken detaylı bir şekilde değinilecektir. Tüm bu kavramsal çerçeve ışığında, *Eve Sığmayan Hayatlar* ve *Pandemide Seks İşçileri* belgeselleri incelendiğinde, sahip olunan hakların iktidar tarafından daha da kırılğanlaştırıldığı söylenebilir. Ayrıca, yasanın dışında tutulmasıyla yaralanabilirliği yüksek olan grupların salgın nedeniyle çok daha kırılğan hale gelmesi de söz konusudur.

Eve Sığmayan Hayatlar: Zemini Çatlayan İşçi Hakları

Eve Sığmayan Hayatlar, yönetmenliğini Sertaç Yıldız'ın üstlendiği, Covid-19 döneminde herkesin evde olduğu zamanlarda dışarıda çalışmak durumunda kalan iş gruplarından birer kişiyle yapılmış görüşmeleri içeren bir belgeseldir. “Evde kalamayanların hikâyesi” olarak kendini tanımlayan filmde; bir hemşire, bir market çalışanı, bir kargo görevlisi ve bir bankacının salgın dönemini nasıl deneyimlediklerine odaklanılmıştır. Türkiye İnsan Hakları Vakfı (TİHV) 11. İnsan Hakları Belgesel Film Günleri'nde de gösterilen filme, çevrimiçi olarak YouTube'dan erişilebilmektedir.¹

Belgeselde ilk dikkat çeken nokta, normal şartlar altında bir araya gelmeyecek olan iş kollarının “*essential workers*” (temel / zorunlu işçiler) kategorisi altında bir arada anılmasıdır. Her ne kadar sosyal güvenceleri, çalışma şartları, gelecek kaygıları ve sendikal hakları gibi birçok noktada ayrılırsalar da, belgesel tüm bu işçileri aynı anlatıda bir araya getirmiştir. O zaman belgeseldeki iş kollarını tek tek incelemeyen önce ilk söyleyebileceğimiz, zamanın ve durumların yarattığı koşullarda, birbirinden farklı kırılmalıkların birbirine bağlanabilmekte olduğudur. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (2011, s. 201) isimli kitabında, “Prekarite Sineması” olarak tanımladığı filmlerdeki bağı “dayanışmanın yeni potansiyel durumlarını öznelere benzer tarihsel kimlikler ya da sosyal mekânlarda kurulmasında [...]” aramaz (2011, s. 201). Bunun yerine, tarihsel veya kategorileştirilmiş kimliklerin ortaklığı, baskı rejimlerine karşı kendilerini adapte edebilmelerinde aranabilmektedir. Berlant’ın prekarite sinemasını açıklarken kullandığı “sıradanlık” sıfatına Bardan “insanların yaşamlarındaki mevcut baskılara sürekli uyum sağlamaya çalıştıkları krizle şekillenen bir çıkmaz” açıklamasını getirmiştir (Bardan, 2013, s. 70). Öyleyse, belgeselin dayanışma potansiyeli, çalışanların kendilerini salgın koşullarına nasıl adapte ettiklerinde bulunabilir. Salgın koşulları, farklı iş kollarında çalışan bu emekçileri, toplumun evde kalabilme şansına sahip kesimlerin dışında kalmaları ve işe gitmek zorunda olmaları nedeniyle birbirlerine yakınlaştırmıştır.

Eve Sığmayan Hayatlar’ın yer verdiği perspektiflerden biri bir kargo çalışanına aittir. Belgeseldeki kargo görevlisi “Z”, iki yıldır kurumsal bir kargo firmasında görev yapmaktadır. Ancak mobbing sebebiyle işten ayrılmak zorunda bırakılmıştır. Bu iş kolunda, pandemi dönemindeki çalışma şartlarının ağırlığı, riske açıklık ve adaletsizlik dikkat çeker: “Ülkenin mevcut ekonomik koşullarında hayatımı sürdürmem gerekiyor. Ya evde kalarak sağlığımı koruyup açlıktan öleceğim ya da sağlığımı hiçe sayıp para kazanmayı seçeceğim”. “Z”nin burada vurguladığı çıkmaz şudur ki, güvende olabilmek ve sağlıklı kalabilmek (yani evde olabilmek) ancak “ayrıcalıklı” bir sınıfa mahsustur: “Hayat Eve Sığar, sadece belirli bir sınıfın uyabileceği bir politikaydı. Salgın boyunca çalıştığımız her an, bu ayrıcalıklı sınıfla aramızdaki uçurumun daha da derinleştiğini hissettik.” Bu durum keyfi olarak evde kalanlarla zorunluluktan dışarıda çalışmak durumunda olan “zorunlu işçiler” arasında farkı daha da kuvvetlendirir. Pandemi dönemindeki çalışma şartları son derece farklıdır. “Z”nin de vurguladığı gibi, artan iş yüklerine ek olarak, işçilerin izin hakları da gasp edilmiştir. Mevcut şartlar, hem fiziki hem de psikolojik olarak, çalışanları daha da güvencesizleştirir. Bu yıpratıcı süreklilik, çalışıyor olmaya tekabül eder. Dahası, yöneten ve çalışan arasındaki uçurum bu

güvencesizliği daha da sağlamlaştırır. "Z" bu adaletsiz dağılımlı şöyle dile getirir: "Biz kargo çalışanları her gün o kargolarla aynı ortamda yüzlercesine temas halindeyken genel müdürlük ve bölge müdürlüğü çalışanları *home office* ve vardiya düzenine geçerek kendi sağlıklarını korumaya giriştiler". Öyleyse burada vurgulanan şudur: Daha kırılmalı kılınan, tehlikeye açık bırakılan ve olanaksızlıklar içinde kalan her zaman daha riskli koşullar altında çalışmaya zorlanandır. Ancak "Z"nin de dediği gibi aslında uygulanması gereken ise şudur: "Ekonomik yaşam bir şekilde sürekli devam etmek zorunda olduğu için birileri sürekli çalışmak zorunda. Ancak salgını durdurmak için bir karantina uygulanacaksa halkın tamamına uygulanmalıydı."



(*Eve Sığmayan Hayatlar*, Sertaç Yıldız, 2020)

Benzer güvencesizliklerin vurgulandığı belgeselde odaklanılan diğer iş kolu hemşireliktir. Bu örnekte gördüğümüz ise sosyal güvencesi olan bir mesleğin dahi salgın döneminde kırılmalılaşabildiğidir. 27 yıldır hemşirelik görevi yapan "M", beş yıldır Devlet Hastanesi'nde, üç yıldır ise yoğun bakım servisinde hemşire olarak çalışmaktadır. "M"nin de bahsettiği gibi gerekli koruyucu ekipmanın geç ulaşması bu güvencesizliği sağlayan baş faktörlerden biridir. Bunu kendisi şöyle dile getirir: "Kendi önlemimizi kendimiz almak zorunda kalıyorduk." Kendisinin de vurguladığı gibi, bu zaten son derece risk teşkil eden halin temelinde yatan güvencesizlik, üstlerinden gelen yüzeysel bir "virüse yakalanmayın" tavsiyesi ile daha da belirginleşir.

Yönetenlerin tecrübe ettiği güvencesizlik daha ‘güvenli’ kılınırken, çalışanların tecrübe ettiği ‘güvencesizlik’ ortadan kaldırılmaya çalışılmaz, onlar tehlikeye ve riske her zaman daha açık bırakılmıştır. Bir kez daha fiziksel ve psikolojik yıpranmanın vurgulandığı bu iş kolunda, güvencesizliğin bilhassa pandemi döneminde sistematik bir şekilde devam ettirilmesine tanıklık ederiz.

Belgeselin ele aldığı başka bir iş kolu ise bankacılıktır. 10 yıldır kurumsal bir bankanın merkezi bir şubesinde çalışan “Y”, bankanın hem gişe hem de satış bölümlerinde görevlidir. Y işyerine giderek çalışmak gitmek zorunda kalırken, bankanın üst düzey yöneticileri evden çalışma imkânına sahiptir. “Y”nin kendisini yöneticisinden ayırdığı sözler, kırılganlığın da eşit işlemediğini göstermektedir: “Farklıydık ve hayat bu farklar üzerine kuruluydu. Evde kalanlar ve kalamayanlar.” Aynı zamanda, yönetenler ve çalışanlar arasındaki eşitsizliğin salgın sürecinde nasıl kristalize olduğunu da şu sözlerle açıklar: “Bu gerçeği, ne kadar değersiz olduğumuzu, bu denli net olarak bir kez daha görmek ağırdı.” Y, bankaların çalışanlarına şikâyet hakkı verdiğini belirtir, ancak herhangi bir şikâyette o elemanın sistematik olarak mobbinge maruz bırakıldığının da altını çizer. Y, işten istifa etme ve hayatını idame ettirme ikilemi arasında kalmıştır. Her an yerine başka bir elemanın alınabileceği gerçeği, çalışanlar için eleştiri ve şikâyet mekanizmalarının önünü kapatır. Belgeselde vurgulanan bu nokta, Telek’in prekarya ve işsizlikle ilgili fikirlerine paraleldir: “İşinizden edilme korkusu yaşarsanız, bu sizde derin bir güvencesizlik hissi oluşturur. Hisler çok kuvvetlidir, tıpkı hayvan sürülerine yön verdiği gibi, insan gruplarına da yön verir. İtaat etmeyi, susmayı, içinize atmayı, daha fazlasını istememeyi öğrenirsiniz” (2020, s. 80). Performatif süreklilik, evde kalamama ve yöneten ile çalışan arasındaki dengesizlik, belgesel ile prekarya üzerine yapılan tartışmalar arasında köprü kurma imkânı vermektedir.



(Eve Sığmayan Hayatlar, Sertaç Yıldız, 2020)

Son olarak belgeselin odaklandığı iş kolu market çalışanlarıdır. Altı yıldır, büyük ve kurumsal bir market zincirinde personel olarak çalışan “A”, kalabalık bir şubede üç kişi çalıştıklarının altını çizer. Bu zorlu koşullara “herkesin işe çok ihtiyacı olduğu için katlan[dığını]” söyleyen A, kolayca yerine birinin geçebileceğinden, esnek çalışma saatlerinden ve iş yükünün ağırlığından bahseder. Özellikle pandemi sürecinde marketlerin yoğun oluşundan ve çalışma saatlerinin sürekli değiştirilmesinden şikâyetçidir: “İş yoğunlu içinde salgınla ilgili kararları da takip edemiyorduk. Bir anda marketler 23.00’a kadar açık olacak diye açıklama yapıyorlar. E müşteri bilmediği için gelmiyor ama biz bekliyorduk. Bu tip belirsizlikler de çok can sıkıcıydı.” Salgın kaynaklı stres, iş yoğunluğu ve belirsizlik, prekaryanın deneyimlediği hem maddi hem de manevi güçlülere işaret etmektedir. Prekaryanın esnek, kırılğan ve güvencesiz çalışma koşullarına ilişkin olarak Telek şunları söyler: “[...] prekaryanın zamanı [proleteryanınki gibi] değil. Ondan her an iş yapması bekleniyor. Belli bir mesai saati yok. Teknolojinin de yardımıyla ondan her an iş için hazır olması bekleniyor [...] Böylece prekaryanın zamanına ulaşıyoruz. Güvencesiz sınıfın güvencesiz ve kırılğan zamanı” (2020, s. 86). Buna göre, her an işe hazır olma durumu, prekaryayı proleteryanadan ayıran özelliklerden biridir. Belgeseldeki market çalışanının deneyimi, Telek’in “güvencesiz sınıfın güvencesiz ve kırılğan zamanı” ifadesini somutlar niteliktedir. Salgın, zaten hâlihazırda var olan bu kırılğanlığı derinleştirmiştir. Kırılğan

zamanın, sadece market çalışanları için değil, evden çalışan diğer iş kolları için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özünde, market çalışanın kırılabilirliği seyirciye aktarılırken, özellikle güvencesizlik ve esnekliğin getirdiği bir manevi yaralanmadan bahsetmek mümkündür.

Filmin görsel ve işitsel tercihleri konusunda da güvencesizliğin belirleyici olduğundan söyleyebiliriz. Belgeselde çalışanların yüzlerinin hiçbir sahnede görünmemesi ve kendilerini üst-ses ile anlatmaları (ki bu üst-ses aslında çalışanların gerçek sesleri değil, anlatıcıların onların ifadelerini seslendirmeleri) da dikkat çekicidir. Çalışanların her ne kadar koşullarından şikâyetçi olsalar da bir noktada o işe bağımlı oldukları için birer özne olarak belgeselde doğrudan yer alamamışlardır. Diğer bir deyişle, her ne kadar prekar olsalar da, hayatta kalmaya devam etmek için o güvencesizlik içerisinde çalışmak zorunda olma hissi, çalışılan kuruma / şirkete getirilecek en ufak bir eleştiride işini kaybetme korkusu, filmin görsel ve işitsel öğelerine de sinmiştir. Bu görün(e)meme ve duyul(a)mama hali, çalışanların günlük hayatlarındaki ikame edilebilirliklerinin, “yok”luklarının, gözden çıkarılabilirliklerinin altını çizer gibidir.

Hayatları eve sığmayan çalışanların kendi imge ve sesleriyle anlatıya dâhil olamamasının yanında, açılıştaki kalabalık cadde görüntüsüne tezat biçimde sokağa çıkma yasakları esnasında insansızlaşmış şehir manzaraları da ekrana yansır. Yavaşlatılan, hızlandırılan, bulanıklaştırılan, iç içe geçen görüntüler, eğik kamera açıları, sıçramalı kurgu, çerçevenin bölünmesi, renklerde oynama gibi deneysel tercihlerle yaratılan tekinsizlik hissi aracılığıyla da kırılabilirliğin ve güvencesizliğin altının çizildiği düşünülebilir. Film boyunca bu özneler ile yapılan röportajlardan alınan ifadeler anlatıcı sesi dolayısıyla aktarılırken Covid-19 Pandemisinin Türkiye’deki seyrine ilişkin bilgiler ve istatistikî veriler de görüntüler üzerinde yazı ile verilir. Bu didaktik unsur belgeselle seyirci arasına bir duvar örmektedir. Denilebilir ki, Yıldız’ın belgeselciliği bilinçli bir biçimde mesafeli ve soğuktur.

Pandemide Seks İşçileri: Sistematik Bir Şekilde Göz Ardı Edilen İşçi Hakları

Prekarya tartışmalarında en çok göz ardı edilen iş kollarından biri seks işçiliğidir. Bunun en temel nedenlerinden biri, bu türden bir emegın hâlâ emek olarak sayılmamasıdır. Nicola Smith “Queer and/in Sexual Economies” (2015) başlıklı makalesinde, seks işçiliğini çerçeveleyen söylemden şöyle söz eder:

Ticari seks şiddet, baskı, sömürü, sapkınlık, hastalık, zevk vb. olarak inşa edilmiştir, ancak nadiren 'iş' olarak kabul edilmiştir ve bu şekilde hala daha az meşrulaştırılmaktadır. İlginç bir şekilde, bu kurumsal ve kültürel meşruiyet eksikliğinin kendisi, ticari seks kırılgan bir emek biçimi olarak üretebilir (Smith, 2015, s. 19).

Aslında, seks işçiliğini kriminalize eden, tam da bu emek biçiminin görmezden gelinmesidir. Eğer bu emek görünür kılınırsa, hem sosyal hem de yasal haklar açısından prekarya tartışmalarının içerisinde seks işçiliğine yer vermek mümkün olacaktır. Bu nedenle, yazının bu kısmında seks işçiliğinin prekarya ile kesişebilecek noktaları ele alınmaktadır.

Öncelikle, feminizm içerisinde kendisine alan açan trans-feminizm, seks işçiliği üzerine de sözler üretmektedir. “Transfeminist Manifesto” (2013) bu tartışmanın en temel metinlerinden biridir. Bu yazısında Emi Koyama, feminist ve trans / kuir / na-ikili varoluşların ortaklaşabileceği bir alan açar. Özellikle feminizmin biyolojik özcülüğü karşısında duran bu manifestoda, seks işçiliği yapan transların maruz bırakıldığı şiddete karşı şu sözler dile getirilir: “Medya ve otoriteler, seks işçilerinin olduğu gibi, trans kadınların öldürülmesini de, nadiren ciddiyetle veya mağdurların tarafından ele alıyor - özellikle de mağdur seks işçiliği yapan bir trans kadınsa” (Koyama, 2013, s. 370). Bundan yaklaşık yirmi yıl önce kaleme alınan manifestoda Koyama, özellikle kesişimsel bir hat çerçevesinde, iktidarın, heteronormativitenin, patriarkanın ve *cis-temin*ⁱⁱ beden üzerine ürettiği söylemlerde, kadın, trans, kuir ve na-ikili bedenlerdeki dışlayıcı ve çeperde tutucu politikalarını ortaklaştırmıştır. Aynı tartışmayı salt trans kimliği ve seks işçiliği çerçevesinde ele alan Rev ve Geist'in “Staging the Trans Sex Worker” (2017) başlıklı makalesi de, Koyama ile paralel fikirlerden yola çıkarak trans seks işçilerinin ekonomik sorunlarını dile getirir: “Maruz bırakıldıkları ayrımcılık ve içinde buldukları ekonomik kırılğanlıkları düşünülduğünde, trans kimlik--en azından emek ve materyal açılarından-- aşırı belirlenime (*overdetermined*) açık bir haldedir” (2017, s. 117).

Ayrımcılık ve ekonomik güçlük ile birlikte ele alındığında, buradaki emeğin görünmez kılınması, sistematik olarak bir varoluşun göz ardı edilmesini de beraberinde getirmektedir.

Türkiye’de seks işçiliği üzerine yapılan çalışmalar kısıtlı bir alanı kapsasa da, bu metinlerden birkaçı dikkat çekmektedir. Öncelikle Aslı Zengin’in *İktidarın Mahremiyeti* (2011) isimli kitabı, İstanbul’da yaşayan ve çalışan kadın, eşcinsel, trans seks işçileri üzerine etnografik bir incelemedir. Bu çalışmasında Zengin, seks işçiliğini devlet kontrolü ve iktidar üzerinden ele alır. Özellikle kayıtdışı olma, can güvenliğinin olmayışı ile hukuki araçlardan yoksunluk arasındaki bağlantıyı Zengin şu şekilde açıklar:

Kayıtdışı seks işçiliğine dair düzenlemeler ve polisten duyulan korku, hayat kadınlarının güvenliğine ilişkin taleplerini ciddi biçimde şekillendiriyor. Şimdiye kadar sayısız tecavüz ve öldüresiye dayak yeme vakalarının mağduru olmalarına rağmen, sıradan bir vatandaşın sahip olduğu hak arama ve dava etme yollarına korkusuzca başvuramıyorlar (2011, s. 130).

Buna göre, eğer emek biçimleri arasında bir eşitlenmeden söz edilecekse, en temelde ele alınması gereken durum yaşam hakkı olarak gözükmektedir. Çünkü yasanın dışında kalındığında, iş güvencesinin ötesinde, hiçbir temel haktan söz etmek de mümkün olmamaktadır. Aynı zamanda, Ezgi Güler’in de belirttiği gibi “[...] cinsel kimliklerine yapılan damgalama ve düşmanlık, kriminalizasyon ve sokak-temelli seks işçiliği, cezai kurumsal pratikler, ve neoliberal kentsel yeniden yapılandırma, translara yapılan ötekileştirmeyi daha da şiddetlendirmiştir” (Güler, 2020). Ancak, seks işçiliğini çevreleyen söylemler sadece olumsuz çağrışımlarla yüklü değildir. Ceylan Engin’in (2018) vurguladığı gibi, bu endüstrinin üzerine yapılan tartışmalar, tek boyutlu olarak ele alınamaz: “Seks endüstrisinde hem güçlendirici hem de baskıcı durumlar meydana gelebilir. Baskı ve güçlendirme paradigmaları gibi tek boyutlu ve yekpare paradigmalar, özellikle Türk toplumunda seks endüstrisinin nasıl işlediğinin inceliklerini tam olarak açıklayacak karmaşıklıktan yoksundur” (2018, s. 198). Tüm bu çalışmalar gösterir ki, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği üzerinden marjinalleştirilenlerin de kırılma ve güvencesizleşme tartışmalarına eklenmeleri zorunlu hale gelmiştir.

Tüm bu tartışmalar ışığında bakıldığında, Ayşe Adanalı ve Volkan Işıl’ın Kırmızı Şemsiye Derneği için hazırladıkları *Pandemide Seks İşçileri* belgeseli, özellikle Covid-19 salgını sürecinde seks işçilerinin kırılma ve güvencesizleşme tartışmalarını ekrana taşımaktadır.ⁱⁱⁱ Seks işçiliğinin hala günümüzde meslek olarak tanınmaması, kriminalize edilmesi ve ötekileştirilmesi, değer yargılarına dayalı ayrımcılık nedeniyle, kırılma ve güvencesizleşme tartışmalarına eklenmeleri zorunlu hale gelmiştir.

sunmuş olduğu perspektif, yukarıda tartışılan *Eve Sığmayan Hayatlar* filmiyle de birleştirildiğinde denilebilir ki, kırılabilirlik her ne kadar herkesi eşit etkilemese de, çalışma kollarını, işçi haklarını ve güvencelerini tekrar gözden geçirmek için iyi bir fırsat olarak da değerlendirilebilir.

Judith Butler *Kırılabilir Hayat*'ın önsözünde kırılabilirliğin ve yaralanmanın sahip olduğu potansiyele dair şunları söyler:

Yaralanmanın kazandırdığı bir şey, hayatımın bağımlı olduğu ötekilerin, tanımadığım ve belki de hiç tanımayacağım insanların bulunduğu sezgisidir. Anonim ötekilere olan bu temel bağlılık irademle ortadan kaldırılabileceğim bir koşul değildir. Hiçbir güvenlik önlemi bu bağımlılığı önleyemez; egemenlik iddiasıyla uygulanan hiçbir şiddet eylemi dünyayı bu gerçekten arındıramaz (Butler, 2005, s. 10).

Bu kazanım, Butler'ın da ifade ettiği gibi, "kaçınılmaz karşılıklı bağımlılığımız[ın]" farkına varmamızdan başka hiçbir şey değildir (2005, s. 10). Bir önceki belgeselin izleyiciyle paylaştığı sistematik güvencesizleştirme ve kırılabilirliklerin, bu belgeseldeki trans seks işçilerinin deneyimleri ile örtüştüğü söylenebilir. "Tanımak" bu durumda belirleyici değildir ve aynı zamanda bağımlılığı geçersiz kılacak bir önlem de yoktur. Bu bölümdeki yaklaşımımız, filmlerdeki "kaçınılmaz bağımlılıklarımıza" işaret ederek ortaklıkları keşfetmektir. Trans seks işçisi Mısra'nın da belgeselde vurguladığı gibi, hayat bir şekilde evde kalamayan işçiler için devam etmek zorundadır. Ancak ne pahasına? Yazının bu bölümünde, prekarite ve kırılabilirlik tartışmalarının filmde nasıl görüldüğü tartışılacaktır. Telek, *Artık Hepimiz Prekaryayız*'da şöyle yazar: "[...] prekarya uçurumun kenarında olanların, güvencesiz ve belirsiz bir varoluş ve yaşam tarzına sahip insanların oluşturduğu bir sosyal sınıftır denilebilir" (2020, s. 23). Butler'ın kırılabilirlik ve yaralanma aracılığıyla ötekilerle kurulan bağlılığı vurgulaması ve Telek'in prekarya tartışması, *Pandemide Seks İşçileri* belgeseline bakmak için uygun bir başlangıç noktası olabilir.



(*Pandemide Seks İşçileri*, Ayşe Adanalı ve Volkan Işıl, 2020)

Elbette, Butler'ın *Kırılgan Hayat* ve devam niteliğindeki *Savaş Tertipleri*'nde vurguladığı şey, kırılganlık ve güvencesizliğin nasıl bir gerçeklik olarak yaratıldığı ve sürdürüldüğüdür. Bu noktada Butler'ın yaklaşımını biraz daha açmamız gerekiyor. Butler'a göre bu iki kavram birbiriyle örtüştüğü gibi, ikisi de siyasi olarak tayin edilirler: "Güvencesizlik, belirli toplulukların toplumsal ve ekonomik destek şebekelerinin eksikliğinden mağdur olduğu ve yaralanmaya, şiddete ve ölüme ayrımcı biçimde maruz kaldığı siyaset temelli bir duruma işaret eder [...] Bir başka deyişle, koruma için devlete başvururlar ama o devlet tam da korunma ihtiyacı duydukları şeydir" (2015, s. 31). Bu demek oluyor ki çeşitli siyasi şartlar şiddeti üretecek, bu şiddeti sürdürecektir ve onu normalleştirecektir. Güvencesizlik, bu şiddet ile el ele hareket edecek ve bu olağanlaştırılmış bir yaralanabilirlik durumuna işaret edecektir: "[...] yaralanabilirlik belli toplumsal ve siyasi koşullar altında, özellikle de şiddetin bir yaşam biçimi olduğu ve güvenli özsavunma yollarının kısıtlı olduğu koşullarda yoğunlaşır" (Butler, 2005, s. 44). Butler, aynı zamanda kimlerin yasının tutulabileceği, kimlerin yasının tutulamayacağını sorgular. Yası tutulabilirlik, bir paylaştırmaya işaret eder. Butler bunu "ayrımcı yas tahsisi" olarak adlandırır (2005, s. 12). Bu tahsis, "kimin normatif olarak insan olduğuna, yaşanabilir bir yaşam ve yası tutulabilir bir ölüm sayılanın ne olduğuna dair belli dışlayıcı kavrayışlar üretmekte ve sürdürmektedir" (Butler, 2005, s. 12). *Savaş Tertipleri*'nde, Butler bir kez daha

güvencesizlikle ilgili şu önemli noktaya parmak basar: “[g]üvencesiz hayatın [...] ayrımcı dağılımı hem maddi hem de algı düzeyinde bir meseledir çünkü yası tutulması imkân dâhilinde, yani değerli ‘sayılmayan’ hayatlar açlık, işsizlik, hukuki haklardan mahrum bırakılma ve ayrımcılıkla şiddet ve ölüme maruz bırakılma yüklerini taşımak zorunda bırakılır” (2015, s. 31). Öyleyse burada altı çizilen şudur: Güvencesiz bir hayat pek çok yönden yaralanmıştır ve güvencesizlik ölümden sonrasına bile nüfuz etmiştir. Hayatları ‘yası tutulabilir’ ya da ‘tutulamaz’ olarak ayrıştırmak tam da bu soruna işaret eder. Bunun somut izdüşümlerini, çeşitli kollardan şiddete maruz bırakılan hayatları ele alırken görebiliriz. Butler’a göre “imha edilebilir” ve “yası tutulamaz” topluluklar, süregelen bir öncelenime tabi olmuşlardır. Yani zaten imha edilebilir ve yası tutulamaz olarak tahayyül edilmişlerdir (Butler, 2015, s. 36). Somut şiddet ve ayrımcı pratikler ise bunu meşrulaştırmak ve/veya haklı çıkarmak için ek birer araca dönüşürler. Butler’ın da üzerinde durduğu gibi, çeşitli olağanüstü haller ve kriz anları ise, bu iktidar pratiklerini uygulamak için biçilmiş kaftandır:

Bu topluluklar “kaybedilebilir” ya da cezalandırılabilir çünkü halihazırda kaybedilmiş ya da cezalandırılmış topluluklar şeklinde tertip edilmişlerdir; gayrimeşru devlet şiddeti, kıtlık ya da salgın hastalıktan korunma ihtiyacı içindeki yaşayan topluluklar olarak görülmez, bilinmez haliyle insan hayatına bir tehdit teşkil eden bir rol üstlenirler. Bunun sonucunda, bu hayatlar kaybedildiğinde yası tutulabilir olmaz çünkü ölümlerini rasyonelleştiren çarpık mantık uyarınca, bu türden toplulukların kaybı “yaşayanların” hayatını korumak için gereklidir (Butler, 2015, s. 36).

Pandemide Seks İşçileri belgeselindeki trans seks işçilerinin deneyimleri işte tam böyle bir sistematik güvencesizlik çıkmazı içine hapsedilmiş haldedir. Bir kriz anında gözden çıkarılabilir addedilen trans seks işçileri, aslında bu gözden çıkarılabilirlik durumuna pandemi öncesinde de yabancı değillerdir. Covid-19 Pandemisi hâlihazırdaki ayrımcı sistematik yapıyı daha da belirginleştirir. Belgesel, bu kriz anında etkisi daha da art(tırıl)mış hayati güvencesizliklerin aciliyetine vakıf olmamızı sağlar. Mısra bu durumu kısa bir soruyla özetler: “Kıramı, borçlarımı kim ödeyecek?” Nora’da benzer bir şekilde bu belirsiz çıkmaza dikkat çeker:

Nasıl yaşayacaksın? Hani hiçbir şekilde yaşayamazsın. Giderlerin var; kiran var; elektriğin var; suyun var; kendine bakmak zorundasın, yemek yemek zorundasın, yaşamak zorundasın. Belki sabit bir gelirin olsa ona göre yaşarsın. Ama bir gün

kazanırsın, iki gün hiç müşteri gelmez paran olmaz. Bu yüzden hesaplayarak da bir şey yapamıyorsun. Yarının ne olacağını da bilmiyoruz.

Adrian işe şu mecburiyeti vurgular: “Korona gelse de benim için ne yapabilirim ki. Yine devam edeceğim. Korona olsam da devam ederim. Yapacak bir şeyim yok çünkü mecburum. Su alamam. Korona olsam da devam edecek bu”. Bu çıkmazı daha da sorunlu hale getiren ise kriz anının, ondan önce gelen ve çoktandır geçerliliğini koruyan güvencesizleştirme pratikleriyle bir araya gelmesidir. Mısra, bu durumu şöyle özetler: “hani hastalansan da— dışlanacaksın.” Benzer bir şekilde Adrian ise “[k]orona kapsa da kaybedecek hiçbir şeyi[nin] olmadığını” söyleyerek bu göz ardı etme teamüllerinin kriz anından önce de var olduğuna dikkat çeker. Nora, vahşetin koronadan daha ölümcül olduğunu söyleyerek “normal” şartlar altında sürdürülmesine izin verilen felaketlere, yani nefret cinayetlerine ve transfobiye bir kez daha vurgu yapar. Rojin ise bu kökleşmiş ve kriz anında daha da derine kök salabilmesine izin verilmiş sistematik şiddetten şöyle söz eder:

Aslında bizlere yani trans bireyler için korona aman aman bir şey olmadı... Zaten biz sağlıklı bir hayat yürütmüyoruz ki. Normal yaşam şartları olan insanları belki çok korkutmuştur. Zaten biz her an ölümlü burun burunayız. Hayattaki en değerli şeylerimizden vazgeçmiş--kaybetmişiz. Biz bu kadar güçlüyken koronadan korkmayız ki... Zaten her türlü riskle her gün iç içesin.

Bunun beraberinde ortaya çıkan (ya da aslında beklenen ve/veya zorunda bırakılan) sonuç ise Butler’ında bahsettiği korunulması gereken şeye başvurmadır. Elbette bu bir imkânsızlığa işaret eder. Rojin’in buna verdiği örnek şöyledir: “Devletin herhangi vermiş olduğu bir yardım almadım... alamadık. Buldukları bölgenin sosyal yardımlaşma fonlarına, kredi için şu bu dönüş olmadı. Belirgin sen olamıyor mu bilemiyorum... Hani belki biz gidemiyorsak bile, devlet varsa, yerel yönetim varsa o arayıp bizi bulabilirdi de. Yanlış mı?” Benzer bir şekilde Adrian ise hayatını riske atmak zorunda bırakılışını şöyle ifade eder: “Bana sağlayabileceği bir şey olabileceğini düşünmüyorum. İş imkânı verse, ben yine yargılanacağım. Yine homofobik insanlar tarafından, belki sözlü taciz, belki darp. Ama bir para olasılığı belki sağlanabilirdi diye düşünüyorum. Belki belli bir miktar para olsaydı ben hayatımı bu süreçte ortaya atmazdım.”



(*Pandemide Seks İşçileri*, Ayşe Adanalı ve Volkan Işıl, 2020)

Bu sistematik güvencesizliklerin bize gösterdiği, transların ve bu yazı özelinde trans seks işçilerinin, yeterince insan sayılmaması, yaslarının tutulamayacak olması gerektiğini öngören ve onları harcamayı bir gereklilik olarak görmekle kalmayıp, aynı zamanda bunu görünmez kılacak bir krizle ilgilidir. Butler'ın düşünceleri, buradaki tartışmalarla da paralel okunabilmektedir: “Eğer şiddet gerçekdışı olanlara uygulanıyorsa, bu yaşamları yaralamayı ve yadsımayı başaramıyor demektir, çünkü bu yaşamlar zaten yadsınımlardır [...] [z]aten pek de yaşamamakta olanlara, yani ölüm ve yaşam arasında askıya alınmış olarak yaşayanlara gösterilen şiddet, iz olmayan bir iz bırakır” (2005, s. 48; 51). Bu doğrultuda her türlü şiddet, güvencesizleştirme pratikleri ve cinayet henüz ortaya çıkmadan yok sayılmış ve dolayısıyla meşrulaştırılmıştır: “bir insan hiç olmamış, bir hayat hiç olmamış, dolayısıyla bir cinayet hiç gerçekleşmemiştir” (Butler, 2005, s. 149). Butler'ın bu sözünü, belgeselde Nora'nın dile getirdiği sorunlardan biriyle bağdaştırmak mümkündür: “Yoksun onlar için. Yoksun ve yok olmayan bir şey için de yapılan bir uygulama yok. En azından arkamızda duran bir sistemi görmek isterdim. Ama maalesef yok sayan bir sistem. Ve görmezden geliniyoruz”. Bu güvencesizlik, meslekle o kadar iç içe geçmiştir ki birbirinden ayrı anılmamaktadır: “Seks işçiliğinin güvencesizliği veya riski genellikle uygulamanın kendisinin doğal bir özelliği olarak anlaşılmaktadır, ancak alternatif olarak seks işçiliğini çevreleyen risk söylemlerinin maddi bir

etkisi olarak görülebilir” (Smith, 2015, s. 19). Öyleyse, bu duruma, sistematik bir ötekileştirme ve yok saymaya dayalı politik bir güvencesizleştirme süreci denebilir.

Tüm bu tartışmalar, Berlant’ın, daha sonrasında onun fikirlerinden esinlenen Bardan’ın “Prekarite Sineması” tartışmalarıyla birlikte ele alınabilmektedir. Berlant, bu sinemadaki zamanı “bir geçiş bölgesi” (*a transitional zone*) olarak imler (2011, s. 201). Bu alanda, “iyi bir hayata sahip olmanın nesilden nesile aktarılan fantezileri artık işe yaramamaktadır” (Bardan, 2013, s. 72). Başka bir deyişle, geçmişteki ‘iyi bir hayata’ sahip olmanın anlamı, arzuları ve olanaklarını prekarya sinemasında görmek güçtür. Ayrıca, yine Berlant’a göre, prekarya sineması “kolektif tekilliklerin yalnızlığını” kaydeder (2011, s. 201). Tüm bu tanımlamalarla filme tekrar bakıldığında, *Pandemide Seks İşçileri*’nin prekarya sineması içerisinde konumlandırılması mümkündür. Gereken önemin verilmemesinin yanı sıra kriminalize edilen ve ısrarla merkezin dışında tutulan bir iş kolunun, ‘iyi bir hayat’ sürme arzusu olarak okunamayışı salgın sürecinde gerçekleşmemiştir. Güvencesizlik, çok daha derin bir boyut kazanmıştır. Ancak, sanatın öznelere bizzat alan açarak bu “kolektif tekilliklerin yalnızlığını” (Berlant, 2011, s. 201) izleyiciye sunması, birkaç açıdan önemlidir. Öncelikle, çok katmanlı olarak dışlanmaya maruz bırakılan bir iş kolu çalışanlarına görsel bir tartışma alanı açılmıştır. Seks işçileri, kendi sesleri, var oluşları ve gerçeklikleriyle kamera karşısına geçerek yaşadıklarını belgesel aracılığıyla dile getirmişlerdir. Son olarak, tarihin görünmez kıldığı ve kayda değer bulmadığı yaşamlara yine belgesel diliyle bir arşiv niteliği kazandırılmıştır. Tüm bunlar bir arada düşünüldüğünde, *Pandemide Seks İşçileri* varoluşsal güvencesizliklerin tartışılması ve dile getirilmesi bakımından bir eşitleme imkânı sağlamaktadır.

Sonuç Yerine: Zemini Yeniden Düşünmek

Bu yazıda, Covid-19 döneminde üretilen belgeselleri özellikle prekarya, kırılabilirlik ve güvencesiz varoluş üzerinden okumayı denedik. Prekarya, günümüz kapitalist toplumlarında, sınıf bilincini sadece ekonomik yönüyle ele almayan, birçok görünür veya görünmez emek biçimini birbiriyle diyalog halinde tutmaya çalışan bir terimdir. Göçmen, kayıt dışı çalışan, sığınmacı, geçici işçi, işsizlikle terbiye edilen, kariyerleri baltalanan, etnik kimliğinden dolayı işyerinde ayrımcılığa uğrayan, iş aramaktan umudunu kesen herkesi kapsamaktadır prekarya.

Tüm bu tartışmaları “normal”i sorgulayan iki belgesel üzerinden incelediğimizde önemli birkaç noktanın altı çizilebilir: Bunlardan ilki, her ne kadar bu belgeseller birbirinden farklı iş kollarını ele alsalar da, kırılganlıklar ve güvencesizliklerin söz konusu emek biçimleri arasında bir bağ kurabilecek güçte oluşudur. Ayrıca, işçi haklarının sınırlarının hukuksal çerçevede yeniden ele alınması elzemdir. Çünkü günümüzde emeğin yok sayılması, sadece seks işçilerine özgü bir olgu değildir. Sistematik bir biçimde göz ardı edilse bile, emek emek olmaktan çıkmaz.

Eve Sığmayan Hayatlar belgeselinde öznelerin kendi ses ve görüntüleriyle temsil edilemeyişi güvencesizliği daha da vurgularken, *Pandemide Seks İşçileri* belgeseli öznelerle seyirciyi bizzat karşılaştırır. Böylece yok sayılan ve görünmez kılınan hayatları görmemize ve duymamıza vesile olur. Her iki belgesel de, güvencesizliği ve kırılganlığı politik bir zeminde düşünmemize olanak sağladığı gibi yaralanabilir durumdaki anonim ötekilerle kurulan bağlılığın da her durumda vurgulanması gerektiğinin altını çizer. Sanatın pandemi koşullarında üretimi, emeği suiistimal edilen insanların deneyimlerine ses vermek için gereklidir. Her iki belgesel de, bu açıdan emeğin görünür kılınmasına ve eşitleme üzerine sözler söylenmesine olanak sağlamıştır.

Bu belgesellerin de önerdiği üzere, günümüz dünyasında çalışmak orta - alt sınıf için hayatta kalmakla eşit hale gelmiştir. Bu nedenle, hayatta kalması daha zor olan dezavantajlı kesimlerin, yaralanabilirlik ve güvencesizlikleri en azından sorgulanmalıdır. Çünkü Butler'ın da belirttiği gibi, “[y]aralanmış olmak demek, insanın yara üzerine düşünme, hangi mekanizmalar aracılığıyla paylaştırıldığını öğrenme, başka kimlerin hangi şekillerde geçirgen sınırlardan, beklenmedik şiddetten, mülksüzleştirilmeden ve korkudan mustarip olduğunu anlama şansını elde etmesi demektir” (2005, s. 10). En nihayetinde; kırılganlıklarımız, yaralanabilirliklerimiz ve güvencesizliklerimiz bizi hem içinden geçtiğimiz salgın döneminde hem de gelecekte birbirimize bağlayabilecek midir?

ORCID ID

KAAN AKIN



<https://orcid.org/0000-0002-3578-6205>

ÇAĞDAŞ DUMAN



<https://orcid.org/0000-0002-8330-2965>

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

- Adalı, A. & Işıl, V. (Yönetmenler). (2020). *Pandemide Seks İşçileri* [Film]. İstanbul: Kırmızı Şemsiye.
- Alpman, P. (2016). *Esmer Yakalılar: Kent-Sınıf-Kimlik ve Kürt Emeği*. İstanbul: İletişim.
- Bardan A. (2013). The New European Cinema of Precarity: A Transnational Perspective. E. Mazierska (Ed.), *Work in Cinema* içinde (69 – 90). Palgrave Macmillan, New York.
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bora, T. (2010). Tekel Direnişinde Ara Son – Sınıf Mücadelesi: “Hep” Olan ve “Yeni” Olan. *Birikim* (251-252), 9 - 12.
- Breman, J. (2013) A Bogus Concept. *New Left Review* (84), 130 - 138.
- Butler, J. (2005). *Kırılğan Hayat*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınevi.
- Butler, J. (2015). *Savaş Tertipleri*. (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Casas-Cortes, M. (2014). A Genealogy of Precarity, *Rethinking Marxism*, 26(2), 206 - 226. doi: 10.1080/08935696.2014.888849
- Çolak, E. (2016). Akademide Güvencesiz Çalışma: Araştırma Görevlilerinin Deneyimleri. *ViraVerita E-Dergi*, (2) , 23 - 44.
- DeLacey, H. (2020). The Precarisation of Sex Workers During the COVID-19 Pandemic. <https://www.leidenlawblog.nl/articles/the-precarisation-of-sex-workers-during-the-covid-19-pandemic>. Erişim tarihi: 31.01.2021
- Demirkaya, E. (2017). Prekarlık ve Prekarite Tartışmalarına Kısa Bir Giriş. *Cogito* (87), 6 - 23.
- Engin, C. (2018). Sex Work in Turkey: Experiences of Transwomen. L. Nuttbrock (Ed.), *Transgender Sex Work and Society* içinde (196 – 213). New York: Harrington Park Press.
- Frase, P. (2013). The Precariat: A Class or a Condition?, *New Labor Forum* (10), 1 - 4.
- Güler, E. (2020). Trans Sex Workers’ Collective Struggle in Urban Turkey. [Blog Post]. Retrieved from <http://www.focaaalblog.com/tag/sex-work/>

- Koç, F. (2012). İşçileşme Sürecinin Kürt Segmenti veya Kürt İşçilik Sorunu. Ö. Göztepe (Ed.), *Güvencesizleştirme: Süreç, Yanılgı, Olanak* içinde (147 - 158). Ankara: Notabene.
- Koyama, E. (2013). Transfeminist Manifesto. S. Yardımcı, & Ö. Güçlü (Ed.), *Queer Tahayyül* içinde (363 – 372). İstanbul: Sel.
- Kutlu, D. (2012). Türkiye İşgücü Piyasasında Güncel Gelişmeler ve Güvencesizleşme Örüntüleri. Ö. Göztepe (Ed.), *Güvencesizleştirme: Süreç, Yanılgı, Olanak* içinde (61-116). Ankara: Notabene.
- Lorey, I. (2015). *State of Insecurity: Government of the Precarious*. (A. Derieg, Çev.) New York: Verso Futures.
- Oğuz, Ş. (2014). Tekel Direnişinin Işığında Güvencesiz Çalışma / Yaşama: Proletaryadan "Prekarya"ya mı?, *Mülkiye Dergisi*, 35 (271), 7 - 24.
- Rev, N. & Geist, F. M. (2017). Staging the Trans Sex Worker. *Transgender Studies Quarterly*, 4 (1), 112–127. <https://doi.org/10.1215/23289252-3711577>
- Sanders, T. & K. Hardy. (2013). Sex Work: The Ultimate Precarious Labour?, *Criminal Justice Matters* 93(1), 16 - 17.
- Standing, G. (2017). *Prekarya Bildirgesi: Hakların Kısılmasından Yurttaşlığa*. (S. Demiralp, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bodmin, Cornwall: Bloomsbury Academic.
- Seymour, R. (2012). We are All Precarious: On the Concept of the "Precariat" and its Misuses. *New Left Project*, (10), Retrieved from http://www.newleftproject.org/index.php/site/article_comments/we_are_all_precarious_on_the_concept_of_the_precariat_and_its_misuses
- Smith, N. (2015). Queer in/and Sexual Economies. M. Laing, K. Pilcher, & Nicola Smith (Ed.), *Queer Sex Work* içinde (13 – 22). Abingdon: Routledge.
- Şenses, N. (2017). Rethinking Migration in the Context of Precarity: The Case of Turkey. C.U. Schierup, M.B. Jorgensen (Ed.), *Politics of Precarity: Migrant Conditions, Struggles and Experiences* içinde (99 – 117). Leiden, The Netherlands: Brill.
- Telek, A. (2020). *Artık Hepimiz Prekaryayız: Tehlikeli ve Umutlu Gelecek*. Ankara: NotaBene.
- Yıldız, S. (Yönetmen). (2020). *Eve Sığmayan Hayatlar* [Film]. İstanbul.
- Zengin, A. (2011). *İktidarın Mahremiyeti*. İstanbul: Metis.

Sonnotlar

ⁱ Filme linkten erişilebilir: https://www.youtube.com/watch?v=s8WhIH8OE7s&ab_channel=36-42Belgesel

ⁱⁱ Bedenleri ile cinsiyet kimlikleri uyumlu olan cis bireylerin kurduğu düzene dikkat çekmek için İngilizce’de kullanılan *cis* ve *system* kelimelerinin birleşimi.

ⁱⁱⁱ Filme linkten erişilebilir: https://www.youtube.com/watch?v=IM-EncMOelk&ab_channel=K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1%C5%9EmsiyeDerne%C4%9Fi%2FRedUmbrellaAssociati on

Sosyal Mesafe Çağında Fotoğraf

MARIANNE HIRSCH¹, SAADET ÇÖMLEKÇİOĞLU (Translator)²



¹ Prof. Dr., Columbia University, The Department of English and Comparative Literature
(Orcid ID: 0000-0002-1383-8473)



² PhD Candidate, The Graduate School of Social Sciences, Radio Television and Cinema PhD
Program (Orcid ID: 0000-0003-4830-8410)

Özet

Marianne Hirsch yazısında son bir yıldır küresel anlamda tüm dünyaya etki eden pandemi sürecini ve bunun sosyal mesafelenme açısından fotoğrafa nasıl yansıdığını incelemiştir. Koronavirüs ile ortaya çıkan karantina dönemi birçok alanı olumsuz etkilediği gibi fotoğraf çekmeye olanak sağlayan koşulları da sınırlı hale getirmiştir. Bu kapsamda fotoğrafçılar ve imge üreten sanatçılar yeni yollar bulmak zorunda kalmışlardır. Hirsch'e göre bu tarz felaket durumlarında samimiyeti ve tanıklığı sağlayan gerekli orta-mesafenin yokluğunda, fotoğrafçılar zorlanmaktadırlar. Bu yazıda Hirsch, pandeminin sosyal ve kültürel yansımalarını fotoğraf üzerinden değerlendirerek, Covid-19 ile ilgili çeşitli fotoğraf projelerini ve bunların tanıklık ve etki açısından nasıl bir rol üstlendiğini ele almıştır.

Anahtar Kelimeler: fotoğraf, pandemi, sosyal mesafelenme

Photography in the Age of Social Distance

Abstract

In her article, Marianne Hirsch examined the pandemic process that has affected the world globally for the last one year and how this is reflected in photography in terms of social distancing. The quarantine period that emerged with the coronavirus has negatively affected many areas as well as it limited the conditions that allow to take photographs. In this context, photographers and image-makers had to find new ways. According to Hirsch, photographers have difficulty in the absence of the necessary middle-distance that provides sincerity and testimony such disaster situations. In this article, by evaluating the social and cultural reflections of the pandemic through photography, Hirsch, discussed various photographic projects related to Covid-19 and what role they play in terms of testimony and impact.

Keywords: photograph, pandemic, social distancing

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

SAADET ÇÖMLEKÇİOĞLU

The Graduate School of Social Sciences, Radio Television
and Cinema PhD Program

E-mail / E-posta

saadet.comlekcioglu@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

February 21, 2021 / 21 Şubat 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 17, 2021 / 17 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Hirsch, M. (2021). Sosyal Mesafe Çağında Fotoğraf (S.
Çömlekçiöğlü, Trans.). *ViraVerita E-Journal:*
Interdisciplinary Encounters, Sayı 13, 235-243.

Sosyal Mesafe Çağında Fotoğraf

Fotoğrafçılık mesafeye bağlıdır, ama sosyal mesafelenme fotoğrafçılığa uygun değildir.

Karantinanın son iki buçuk ayında, tabii ki fotoğraf çekiyorum. Günümü bununla geçiriyor, bu şekilde bir şeyleri anlamlandırıyorum. Ailemle Whatsapp ve Iphoto'dan, arkadaşlarımla Instagram ve Facebook'tan paylaştığım şey bu. Ancak ne benim fotoğraflarım ne de Dünya genelinde başkaları tarafından çekilen ve yayınlanan fotoğraflar bu çağı anlamlandırmamda bana tam olarak yardımcı oldu. Pandeminin nasıl hatırlanacağını ve anılacağını düşünmek için çok erken olabilir, ancak şunu söylemeye cesaret edeceğim ki bir elektron mikroskobu aracılığıyla görüldüğü gibi koronavirüsün kendisinin büyütülmüş imgesinin çarpıcılığının yanında, bu salgının potansiyel olarak ikonik bir fotoğrafı henüz ortaya çıkmamıştır.

Gerçekten de, halk sağlığı için zorunlu olan uzaklık ile vücudumuzun içindeki “görünmez düşmanı” mikroskobik olarak açığa çıkarma yeteneği arasında, görüntü-yaratıcılar bu olayın hem küresel hem de yakın ölçeğine tanıklık etmelerini sağlayabilecek orta mesafeyi bulmakta zorlanmaktalar.

İptal, izolasyon, mesafelenme, karantina, evde kal talimatları. Bunlar, pandemi ve onun sosyal ve politik etkilerini, bizi hem aydınlatan ve hem de harekete geçiren, eşi benzeri görülmemiş bir acıyı geniş bir kamusal sürece yardımcı olacak şekilde çerçevelemede başarılı olabilecek fotoğrafik imgelerin yolunda duran engellerdir. Fotoğraf çekmeye olanak sağlayan etkinlikler, ritüeller, grup toplantıları iptal edildi. Düğünler, Bar Mitzvah,¹ hatta [cenaze törenleri](#) bile başkalarının Zoom üzerinden katılacağı şekilde yakın aile çevresiyle sınırlandı. Doğum günü ve mezuniyet kutlamaları küçük kasabalardaki komşuların kutlama konvoylarıyla tamamlanan Zoom buluşmaları haline geldi.

Sarah Lewis'in, Mayıs 2020'nin başlarında yayınlanan ve dokunaklı biçimde “[Covid'den Ölen İnsanların Fotoğrafları Nerede?](#)” başlıklı *The New York Times*'teki başyazısı kriz anlarında fotoğraftan ne beklediğimizi ve Lewis'in görüşüne göre ondan ne elde edemediğimizi güzel bir şekilde ifade eder. Lewis insanın acı çekmesini görmediğimizi veya bunu görmemize izin verilmediğini savunur; ölmekte olanı görmeyiz. İnsanlar istatistiksel sayılara indirgenir. Makale, kitlesel protesto ve politik değişim ile sonuçlanan önceki krizlerden ikonik görüntüleri anımsatarak -AIDS, Flint, Michigan'daki su faciası, Matthew Brady'nin İç Savaş kayıp fotoğrafları ve Tarım Güvenlik Örgütü'nün Büyük Bunalım sırasındaki yoksulluk fotoğrafları ve

diğerleri- fotoğrafların eylemi ve tepkiyi teşvik edici içgüdüsel bilgiyi sunabileceğini varsaymaktadır. “Bu fotoğraflar olmadan”, Lewis devam eder “virüsle mücadele etmek daha zordur.” Ancak bunun gibi bir olayı görmek “aklımızın yanı sıra kalbimize de nüfuz eder.” Fakat görmenin harekete geçiren gücü ve fotoğrafçılığın aracı rolü hakkındaki bu varsayımlar ortamesafenin yokluğunda halen geçerli midir?

Elbette, dolaşımda olan birçok fotoğraf projesi ve sayısız fotoğraf var. Mayıs’ın sonlarında ve Amerika’nın Kuzeydoğusu’nda bahar ilerliyor. Çiçek açan meyve ağaçlarının, leylakların ve manolyaların, uzun zamandır beklenen kiraz çiçeklerinin veya benim durumumdaki gibi ilkbaharın sonlarında New England’da karahindibaların fotoğrafının çekilmesinde bir teselli var. Şehirlerde ve kasabalarda, bazıları hareketli aceleyle üretilmiş işaretlerle “SİZİ ÖZLÜYORUZ” yazılı tabelalarıyla kepenkleri inmiş vaziyetteki mağazaların, tiyatroların, müzelerin ve okulların kapalı oluşunu fotoğraflamaya direnmek zor. Her yerde, boş sokakların ve meydanların drone görüntülerine, alışveriş merkezlerinin ve havaalanlarının geniş açılı manzaralarına, kimliği belirsiz maskeli yüzlerin yakın planlarına rastlıyoruz. “Gülümsediğimi görebiliyor musun?” bir memⁱⁱ haline geldi. Bütün bu görüntüler güvensizlik yaratmaya devam ediyor. Ve sonra, plajlarda veya parklarda maskesiz, birbirine çok yakın insanları gösteren, aynı derecede şok edici yeniden açılmalar endişe ve korkuya neden oluyor.

Fakat Lewis gerçek acının daha fazlası için başka bir şey arıyor. Buna yanıt olarak, [Reading the Pictures](#) geçenlerde son iki aydan [“İşte Covid Nedeniyle Ölen İnsanların Fotoğrafları”](#) şeklinde bir dizi fotoğrafı yeniden yayınladı. Bu fikir ayrılığını nasıl açıklayabiliriz? Belki ikisi de haklıdır: Belki de çok fazla imge vardır; mesafe ve yakınlığı müzakere etmeye çalışanlar tarafından üretilen imgeler ve belki de hala bir şekilde onlara ihtiyacımız olan şeyi ya da yapmalarını dilediğimiz şeyi yapamıyorlardır.

Covid ile ilgili çeşitli fotoğraf projeleri izleyicilerinden ne istiyor? Bu projeler bize nasıl dokunuyor, bizi nasıl hareket ettirip, harekete geçiriyorlar; anlamamıza ve tanıklık etmemize nasıl yardım ediyorlar?

Zorunlu kılınmış bir koruma balonundanⁱⁱⁱ çıkmanın risklerine rağmen, bazı fotoğrafçılar şu anda mümkün olan en yakın görüş noktasından yürek dağlayan belgesel projeler üretmeyi başardılar. Koruyucu giysilerle kaplı hemşireler ve doktorlar tarafından bakılan hastaların ve ölenlerin fotoğraflarını görüyoruz. Andrew Renneisen gibi [acil durum müdahale görevlisi](#) veya Karen Cunningham gibi [tıbbi uzman](#) olarak çalışan fotoğrafçılar, bizzat kendileri tanıklık etmek için fotoğraf çekiyorlar. *New York Times* için çalışan ve iki aydan fazla bir süredir [Bronx’taki](#)

[cenaze evinin](#) içinde ve New York'taki iki hastanede fotoğraf çeken Philip Montgomery, bu işin kendi içinde yarattığı acılı etkiyi de [belgeliyor](#).

[John Moore](#) da, bir ailenin Covid-19 ile olağanüstü doğum hikâyesine ve ebeveynleri iyileşene kadar yeni doğan bebeğe bir öğretmenin bakmasına bize içeriden samimi bir bakış sunmak için yakınlaşır. Instagram takipçileri bu dramının günlük güncellemelerine erişebiliyor ve Neysel bebek, annesi Zully ile tekrar bir araya geldiğinde, annesi tarafından tutulup kucaklandığında, aramızdaki kolektif iç çekişi neredeyse hissedebiliyorum. Sosyal mesafelenme sırasında, telefonlarımızın, tabletlerimizin ve bilgisayarlarımızın ekranlarının tek sosyal etkileşim alanımızı sağladığı bir momentte, bu sanal kucaklaşmaya dâhil olduğum için minnettarım.

New York'ta Hart Island'daki toplu mezarların ve diğer toplu mezarların görüntüleri ise uzaktan kumandalı dronelar tarafından çekildi. Ve güvenli bir mesafeden, işsizlik ve gıda dağıtım merkezlerinde uzun kuyrukların yanı sıra, hemşire ve çalışanların risk ödemesi ve koruyucu ekipman talep ettikleri protesto görüntülerini görüyoruz. Onlar belli bir mesafeden bizden dayanışma isteyen işaretleri taşıyorlar.

Kamu yararı mekânlara girmesi yasak olan ve hatta kendi karantina yerlerinden ayrılamayan pek çok fotoğrafçı, kendini izole etme imkânı olanlar ile temel ihtiyaçların karşılandığı alanlarda çalışıp bu izolasyonu mümkün kılanlar arasındaki uçurumu ortadan kaldırmak için yaratıcı yollar bulmak zorunda kaldı. Haruka Sakaguchi, [Karantina Günlüğü'ne](#) yatağından ve sahip olduğu imtiyazdan duyduğu suçluluk ile başlar. Siyahi hayatı ve siyahi güzelliği fotoğraflarının zenginliğiyle tanınan Deb Willis, Instagram akışını penceresinden çekilen çok katlı New York yüksek binalarının güzel fotoğraflarıyla doldurur. Benzer şekilde, Arjantinli fotoğrafçı Julio Pantoja da pencereden [fotoğraf](#) çekerek katı bir karantınayı gözlemler. Çatışma fotoğrafçısı Paolo Pellegrin, karantina sırasında, [ailesini](#) ilk kez fotoğrafladığında kendisine yeni bir konu bulmuş oldu. Uluslararası işbirliğine dayalı [Women Photograph](#)'ın 400 üyesi, Instagramda, pandemi sırasındaki kişisel deneyimlerini paylaşan ortak bir [günlük](#) oluşturdu.

Orta mesafe arayışında, imge yaratıcıları, küratörler ve yönetmenler arasındaki çizgi bulanıklaştı ve aracılık teknolojisi çerçeveye girdi. Ekranlar içinde ekranlar görüyoruz. Magnum Vakfı *The Nation* ile işbirliği içinde, gıda ve sağlık çalışanları, pandemi sırasında ebeveynlik ve Porto Riko'daki seks işçilerinin kaderi gibi konuları kapsayan "[The Invisible Frontline](#)" hakkında haftalık bir diziye sponsorluk yapıyor. Amaç, tam olarak, görünmezi görünür kılmak. Sonuçta

ortaya çıkan foto-denemeler, ebeveynlerle çocukların ve onlara ödeme yapan müşterilerine gönderebilmek için dizüstü bilgisayarlarında veya telefonlarında fotoğraf veya video çeken seks işçilerinin kendi portrelerinin kürate edilmiş koleksiyonlarını sunan canlı ve kişisel denemelerdir. “The Invisible Frontline”, bazı kırılğan toplulukların, bu süreçte işbirliğini sağlamak için Selfie, Facetime ve Zoom kullanarak süreçle nasıl başa çıktıklarına göz atmamızı sağlar. Benzer şekilde, İngiliz sanatçı [Heather Glazzard](#), Britanya'daki Queer topluluğunun her bir öznesi ile beraber yaptığı Facetime portrelerinde küçük bir karede yer alır. Buna karşıt biçimde, [ABD’li fotoğrafçı Annie Tritt, New York Times için yaptığı bir işinde](#), Zoom aracılığıyla öznelerinin portrelerini titizlikle sahneler ve yönlendirir ancak çerçevenin dışında kalır.

Bunlar sadece ikon olmuş görüntüler değil, sesler ve hikâyeler de dâhil olmak üzere gelişen foto-denemelerdir. Onlar, görüntü üreticisi, konu ve izleyici arasındaki etkileşimin - neredeyse bir dokunuş biçiminin - ürünleridirler. Sadece kendi evimizin üyelerine sarılıp dokunabileceğimiz bir dünyada, temassız bir sosyallik biçimi üretmek için ileri teknolojiler geliştirilirken, fotoğrafçılığın sunduğu kavrayış mesafeli bir görsellik ile sınırlanamaz. Geniş bir kamuoyuna ulaşmak için, fotoğrafların çeşitli duyuları harekete geçirmeleri ve çoklu ihtiyaçları karşılamaları gerekir.

Spike Lee’nin kısa [filminde](#) Frank Sinatra’nın “New York, New York” şarkısına eşlik eden bir slayt gösterisi olarak boş New York sokaklarının, restoranlarının ve müzelerinin imgeleri hayret verici, bu görüntüler beni kaybın ve özlemin gözyaşlarına sevk etti. Dünyanın dört bir yanındaki şehirlerden benzer görüntüler, Andrea Bocelli'nin Milano Katedrali'nin önündeki boş meydanda “[Amazing Grace’i](#)” söylediği bir YouTube videosunda duygusal güç kazanır. Bu örneklerin her birinde, imgeler birden fazladır, hareket ederler, ortaklaşa oluşturulmuş görmenin, sesin ve dokunmanın çok algılı anlatılarına katılırlar.

Hareketsiz imgeler elbette böyle içgüdüsel tepkilere neden olur ve bunları üretebilirler. Görsel incelemeler alanında çalışanların iddia ettiği gibi, görsellik dokunma duygusu ile ilgili, fiziksel yapıda olan, maddidir; fotoğraflar tını, frekans ve sesle yankılanır. Koku ve dokunuşu kışkırtabilirler. Bizi duygulanımsal bir şekilde, içgüdüsel olarak hareket ettirebilirler. Fakat fotoğrafların kolektif biçimde *harekete geçmemizi* teşvik etmek üzere hangi niteliklere ihtiyaçları var? Bu, medyumun başlangıcından itibaren facia fotoğraflarının karşılaştığı bir sorudur. Olayların katılımcıları ve tanıkları olarak geniş bir izleyici kitlesini görüntüye alabilen gerekli bir orta mesafenin yokluğunda bu soru daha anlamlı ve acil hale geldi.

Lorie Novak, yirmi yılı aşkın bir süredir *New York Times*'in ön sayfasındaki görselleri "[Above the Fold](#)" olarak adlandırdığı bir projede toplamakta, incelemekte ve kategorize etmektedir. O, çoğu kez, fotoğrafların, özellikle de travmatik fotoğrafların kişilerin adeta derisinin altına girerek onları rahatsız ettiğini söyler. Bu güçlü etkiyi, fotoğrafları gözlüklü veya gözlüksüz, kendi gözlerini ve yüzünü taşıyan tekil, iki parçalı veya üç parçalı imgelere yerleştirerek iletir. Bazı videolarda gözlerini kırpar. "[Photographic Interference](#)" olarak adlandırdığı daha büyük bir projenin parçası olan bu işler bizi medya imgelerine, onunla ve onun aracılığıyla bakmaya, böylece medya görüntülerinin görme biçimlerimizi nasıl şekillendirdiğini, günlük yaşamımıza nasıl müdahale ettiğini, açığa kavuşturmaya, yani gerçekte bize ne *yaptıklarını* görmeye davet eder, çünkü biz sadece olayların kendisine tanıklık etmiyoruz, olayların fotoğraflarına ya da *olay olarak* fotoğrafa da tanıklık ediyoruz.

Beklendiği üzere, Mart ortasından Mayıs sonuna kadar, "Above the Fold" projesinin fotoğraflarının çoğu Koronavirüs ile ilgilidir. Novak, bu fotoğraflardan bazılarını toplamaya, gözleri ve gözlükleriyle onlara [aracı](#) olmaya devam etmektedir. Böyle yaparak, inanıyorum ki, onları orta mesafeye doğru yaklaştırır, görüş alanımızı onun içindekiyle beraber yeniden şekillendirir, bizi samimi, paylaşılan bir bakış alanında sarmalar. Bunu, açık ve maskesiz yüzü ile içsel benliğini, cildinin üstüne kazınan ya da derisinin "altına giren" olaylara karşı savunmasız kılarak yapar. Ve o ten, imgenin teni, bizim ekranımız, kendimize dokunulmasına izin verebildiğimiz bir alan haline gelir.

24 Mayıs 2020, Anma Günü, Amerika Birleşik Devletleri'nde Covid-19'dan ölümlerin 100.000'e yaklaştığı ve *New York Times*'in kaybın büyüklüğünü okuyucularına ulaştırmanın yolunu aradığı bir gündü. Editörler, ön sayfayı ölenlerin küçük karelerden oluşan portreleriyle doldurmayı düşündüler. Bunun yerine, gazetenin birkaç sayfasına sığacak şekilde, birçok isim, yaş, memleket ve her biri için yerel ölüm ilanlarından çıkarılan tekil tanımlayıcı ifadeler olarak [listelemenin](#) daha güçlü olacağını karar verdiler. Görüntü yok, katman yok, çerçeve yok.

Novak, izleyicilerine bu yıkımı çerçevelemek için biri [gözlüklü](#), diğeri [gözlüksüz](#) iki fotoğraf oluşturdu. Onun gibi önce gözlükleri takıp yaşlarına şaşırarak isimleri okuyorum, yaşamlarını hayal etmeye çalışıyorum, bir sonrakine geçiyorum. Sonra ağlamak için gözlüğümü çıkarıyorum. Novak'ın gözleri doğrudan ya da gözlükleri aracılığıyla bana bakarken, daha da fazlasını talep ediyorlar. Onlar haberlerin günlük hayatıma nasıl müdahale ettiğini gösteriyorlar. Beni daha fazla okumaya, bakmaya ve görmeye ve bu izolasyon anında başkalarıyla nasıl harekete geçebileceğimi çözmeye teşvik ediyorlar.

Tabii ki hepimizin görebildiğimiz kadar çok fotoğraf görmesi gerekiyor. Yine de, Novak'inkinin özellikle şu anda yararlı olabilecek türden bir fotoğrafik proje olduğuna inanıyorum. Bu proje bize daha fazla veya farklı türde sahneleri gösteren değil, ama zaten gördüklerimizi hissetmemize izin veren bir proje.

—Norwich, VT, Mayıs Sonu, 2020

Son birkaç gün içinde, bir dizi başka görüntü, görüş alanımızı ele geçirdi. Amerika Birleşik Devletleri'nin genelinde ve dünyanın pek çok yerinde, protestocular polis tarafından Siyah Amerikalılara yönelik son zamanlarda meydana gelen ırkçı şiddet olaylarına karşı harekete geçmek için enfeksiyon riski altındalar. Minneapolis'te George Floyd'un bir polis memuru tarafından acımasızca öldürülmesi ve bunun diğer polisler onları izlerken gerçekleşmesinin viral videosu, bu devam eden kitlesel eylemi zincirlerinden salıverdi. Öncesinde Kentucky'de Breonna Taylor ve Georgia'da Ahmaud Arbery'nin öldürülmesi ve beyaz olmayan farklı etnik toplulukların pandemiden büyük ölçüde orantısız kayıplara uğradığı bir zamanda, bu son şiddet olayı, tahammül edilemez olanı kanıtlamaktadır.

Protestolar ve özellikle tutuklamalar, sosyal mesafeyi korumayı imkânsız kılıyor. Gazeteciler olay yerinde ve eş zamanlı haber yapıyor ve fotoğrafçılar güçlü fotoğraflar çekebiliyorlar. Sosyal medyada yayınlanan cep telefonu görüntüleri daha büyük kalabalıkları barışçıl yürüyüşlere katılmaları için hareketlendiriyor. Akşam çökerken protestolar şiddet olaylarına dönüşüyor. Baş aşağı bir bayrak taşıyan ve yanan bir binanın önünde yürüyen bir adamın [görüntüsü](#) neredeyse anında bir ikon olarak ortaya çıkıyor.

Bu videoları ve görüntüleri daha önce görmüştük. Onlara nasıl bakacağımızı biliyoruz. Bu gibi görüntüler, her seferinde bizi yakarak seferber etmeyi başardılar.

Ancak pandemi hala şiddetleniyor ve buna görsel olarak nasıl aracılık edeceğimizi henüz bilmiyoruz.^{iv}

-Norwich, VT, 1 Haziran, 2020

ORCID ID

SAADET ÇÖMLEKÇİOĞLU



<https://orcid.org/0000-0003-4830-8410>

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.

Sonnotlar

ⁱ On üç yaşına ulaşan bir çocuğun dini sorumluluklarının ve görevlerinin kendisine verildiği Yahudi kültürüne özgü bir ritüel (çevirmenin notu).

ⁱⁱ Bir kültür içinde kişiden kişiye yayılan bir fikir, davranış, stil veya kullanım. Bkz. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/meme> (çevirmenin notu).

ⁱⁱⁱ Bulaşıcı bir hastalık salgını sırasında maruziyeti en aza indirmek ve enfeksiyonun bulaşmasını azaltmak için düzenli olarak birbirleriyle yakın etkileşim içinde olan ancak çok az kişiyle veya hiç kimseyle etkileşimde bulunmayan genellikle küçük bir grup insan (aile üyeleri, arkadaşlar, iş arkadaşları veya sınıf arkadaşları gibi). Bkz. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bubble> (çevirmenin notu).

^{iv} Faydalı önerileri için Susan Meiselas, Lorie Novak, Leo Spitzer, Diana Taylor ve Laura Wexler'e teşekkür ederim.

“Büyük bir dönüşümün içinden geçiyoruz, insanlık bir kabuk değiştiriyor gibi geliyor bana...” Seren Yüce ile Söyleşi

ÇAĞLA KARABAĞ¹



¹ Asst. Prof. Dr., Hacettepe University, Department of Radio, Television and Cinema

(Orcid ID: 0000-0001-9410-959X)

Özet

Bu söyleşi *Çoğunluk* (2010) ve *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (2016) gibi önemli filmlerin yanı sıra ilk olarak dijital platformda izleyiciye sunulan *Masum* (2017) isimli dizi filmin yönetmeni olan Seren Yüce'nin pandemi koşullarında ürettiği işlere ve üretim süreçlerine odaklanmakta, ayrıca beslendiği kaynakları, dijital platformların yarattığı dönüşümlere ve salgın deneyimine ilişkin düşüncelerini içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Seren Yüce, yönetmen, sanat, Covid-19 Pandemisi

Interview with Seren Yüce

Abstract

This interview focuses on Seren Yüce's works and creative processes during the pandemic as well as his inspirations and thoughts concerning the pandemic experience and how digital platforms transform filmmaking practices. Seren Yüce directed such important films as *Çoğunluk* (*Majority*, 2010) and *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (*Swaying Waterlily*, 2016), and also *Masum* (*Innocent*, 2017) an online series broadcasted by a digital platform in Turkey.

Keywords: Seren Yüce, director, art, Covid-19 Pandemic

Corresponding Author / Sorumlu Yazar	ÇAĞLA KARABAĞ Hacettepe University, Department of Radio, Television and Cinema
E-mail / E-posta	ckarabag@hacettepe.edu.tr
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	May 17, 2021 / 17 Mayıs 2021
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	May 20, 2021 / 20 Mayıs 2021
To Cite This Article / Kaynak Göster	Karabağ, Ç. (2021). "Büyük bir dönüşümün içinden geçiyoruz, insanlık bir kabuk değiştiriyor gibi geliyor bana..." Seren Yüce ile Söyleşi. <i>ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters</i> , Vol 13, 244-250.

“Büyük bir dönüşümün içinden geçiyoruz, insanlık bir kabuk değiştiriyor gibi geliyor bana...” Seren Yüce ile Söyleşi

Sanatsal üretim bakımından Covid-19 Pandemisi sürecini değerlendirmenizi istesem neler söylersiniz? Yaratıcılığın sınırlarını zorlayan yeni imkânlar mı yoksa kısıtlılıklar mı daha fazla öne çıktı sizin için?

Seren Yüce: Tam salgının ve akabinde kapanmanın az öncesinde podcast için yazmaya başlamıştım. Yani sürecin tam anlamıyla yaratıcılığı etkilediğini söyleyemem ama bir anlamda zaman akışının yavaşladığı ve motivasyonların değiştiği bu durumun, üretimi etkilediği doğru. En azından konsantrasyonumu daha diri tuttuğumu söyleyebilirim. Yaptığım işin de podcast olması, teknik açıdan üretiminin çok daha masrafsız ve daha az zahmetli olması nedeniyle bu sürece uygun bir üretim olmuş oldu. Ama senin sorduğun anlamda sürecin kendisinin yaratımda bir değişikliğe neden olup olmadığının cevabı çok berrak değil bende. Salgın gibi büyük ölçekte bir olgunun yaşanmasıyla hazmedilip bir esere dönüşebilmesi arasında biraz zamana ihtiyaç olması gerektiğini düşünüyorum. Salgının başındaki korkular, dehşet dolu görüntüler, haberler, gelecek tasarımları, yalnızlık ve tekinsizlikle dolu duygular bugün, hasta ve hayatını kaybeden kişi sayısına ilişkin rakamlar o günden daha yüksek olmasına rağmen, toplumun geneli tarafından hızlıca normalleştirildi. Bu dönüşümü anlatabilmek veya bugün gelinen yerden o zamanları gözden geçirebilmek ve buna dair üretmek salgının üretim üzerindeki etkisini daha belirgin kılar kanımca.

Benim adıma yeni bir yazma formuna zemin hazırlamış oldu belki ama dediğim gibi kendinden menkul bir sebepten değil; zaman algısını değiştirdiği için yazma sürecinin de bir parçası oldu. Böyle bir sürecin sadece yaşanıyor olmasından dolayı onun etkisinde bir şey yapmaya çalışmak bir zorlama duygusu da yaratıyor.

Bu süreçte bildiğiniz gibi pek çok film festivali, sergi, konser, performans dijital ortama taşındı, ayrıca bazı kurumlar ve sanatçılar arşivlerini çevrimiçi erişime açtı. Bunlar içinde özellikle takip ettikleriniz oldu mu?

Seren Yüce: Çok fazla olmadı. Birkaç tane tiyatro oyunu izledim. İlk aklıma geleni Royal Court Theatre'ın *Cyprus Avenue* oyunu. Ve İstanbul film festivalinden bir film izledim. Şimdi çok hatırlamıyorum ama daha çok tartışma, konuşma ve online müze gezileri yapıyordum o dönem. Genel olarak neredeyse hiç film veya dizi izlemedim. Çok fazla dizi ve film tüketen biri değilim ve karantina süreci boyunca daha da uzaklaştım. Kurgusal bir şeyi anlamlandırmakta zorlanıyordum galiba.

Özellikle salgının başlarında yeni bir şeyler izlemek yerine, benim için özel bir yeri olan filmleri tekrar izleme ihtiyacı hissettim. Sizde durum nasıldı? Neler izlediniz? Nelerden beslendiniz?

Seren Yüce: Dediğim gibi özellikle film ve dizilere oldukça uzak kaldım. Daha çok psikiyatri üzerine tartışmalar, çözümlenmeler vs izledim. Beslendim diyeceksem bunlardan beslendim diyebilirim.

Sinema izleyiciliğinin dönüşümü meselesi aslında pek yeni bir tartışma değil. Televizyon, kablolu televizyon, videokaset, DVD gibi evde izleme olanağı sunan her yenilikle beraber yaşanan dönüşümler benzer tartışmalara yol açmıştır. Günümüzde ise özellikle dijital platformlar bu tartışmanın odağında. Siz de ilk olarak BluTV'de gösterilen *Masum* (2017) dizisini çekmişsiniz. Netflix yapımları olan *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) ve *The Irishman* (Martin Scorsese, 2019) hakkındaki fikirlerinizi öğrenebilir miyim? Dijital platformların finanse ettiği bir sinema filmi çekmeyi ister miydiniz? Bu platformları sinemayı besleyen bir kaynak olarak görüyor musunuz?

Seren Yüce: İster miydim bilmiyorum ama “mecbur kalacak mıyım?” sorusunun yanıtı evet olabilir. Scorsese veya Cuarón gibi popüler isimlerin sinemanın akıbetiyle çok ilgilendiklerini düşünmüyorum. Daha çok Netflix'in kendini meşrulaştırma ve büyütme çabalarına araç oldular sanırım. Sinema üretimine de hâkim olmak isteyen platformların, sinemayı yapımcıdan bağımsız yapmaya çalışan sinemacılara nasıl davrandıkları önemli. Hatta onları görmesi elzem.

Netflix sürekli içerik üretirken bunu belli bir izlenebilirliğe göre yapıyor. Yani kendi ana akımını yaratıyor. Buraya film veya dizi yapan yönetmen ve senarist de yine bir kalıba sokulmuş oluyor. Bunun kırılması gerek. Sinemacı özgür bir alan bulabilmeli bu yapılar içinde.

Netflix'ten önce de mesele AVM'lerdeki sinema salonlarıydı. Mesele zaten sürekli sermayeyle karşı karşıya olmakta... Bunun için de sinemaların ve sinemacıların korunması, filmlerin sinema salonlarında gösterilmesine devam edilmesini sağlamak üzere siyasi iradelerin yaptırım gücünü kullanması gerek. Şu anda olduğu gibi bu gücü sansür uygulamak için değil, aksine yapımları özgürleştirmek için kullanmalı.

Bugüne kadarki tüm üretimleriniz gibi pandemi koşullarında yazıp yönettiğiniz *Denge'm* isimli podcast dizisi de çok iyi bir işti. Yazma ve kayıt sürecinden biraz söz eder misiniz? Salgın koşulları ortadan kalktığında da benzer üretilere devam etmek ister misiniz?

Seren Yüce: Denge'm beni yepyeni bir anlatım biçimiyle tanıştırdı. Sesle anlatım öncelikle kendimi fazla ciddiye almaktan uzaklaştırdı ve bu, yazarken çok rahat ettiğim bir esneklik sağladı. Romandaki¹ fikirle ilgili dizi yapma niyetindeydim ama Aten'i görselleştirmekle ilgili parlak bir fikir bulamadığım için durmuştum. Sesle anlatımın kendisi bu parlak fikir oluverdi birden. Metin yazmak anlamında da senaryoya göre daha edebiyata yakın bir yerde duruyor. Bu kadar diyalog ve monolog üzerine kurulu bir anlatım sinemada yapılabilecek bir şey değil, burada kelimelerle oynamak için çok daha fazla alan var.

Kayıt ise 5 günde toplamda aşağı yukarı 10 kişi ile bitirdiğimiz bir süreç oldu. Mikrofonlar ve yalıtımı güçlendirilmiş bir mekândan fazlasına ihtiyaç duymadık. Rahat ve eğlenceli günlerdi diyebilirim. Ses montajı ve miksajda çok zaman geçirdik. Kademe kademe ambiyans seslerini yerleştirdikçe yeni bir şekle büründü ve son halini buldu.

Bu estetik ve disiplin içerisinde daha çok şey yapılabileceğini düşünüyorum. İmaj dünyasının kısıtlaması olmadan sesin yarattığı soyut atmosfer ve farklı dil kullanma biçimleriyle daha çok şeyin anlatılabileceği çok zengin bir alan var. Şu anki en büyük mesele, insanların dramatik bir anlatımın podcast'te olabileceğinin farkında olmamaları. Podcast denilince akla bir konu üzerine muhabbet eden insanlar geliyor çoğunlukla. O yüzden çok daha fazla yapılması lazım.

Şu anda çekimleri devam eden dizi filminden biraz söz edebilir misiniz? Salgın koşullarında çekim yapmak nasıl bir deneyim?

Seren Yüce: Sıkı bir test yaptırma ve maske kullanımıyla seti sorunsuz atlattık. Çok kalabalık bir setti ve herkes gereken özeni göstermeye çalıştı. İşe de yaradı. Hızla ilerleyen ve onlarca bileşenin bir araya geldiği bir ortamda bir noktadan sonra salgın fikri ikinci planda kalıyor ister istemez. Ama bir yandan da maske kullanımının (ve devamlı değişiminin) alışkanlık haline getirilmesi koruyucu bir etki yaratıyor.

***Çoğunluk* (2010) ve *Rüzgârda Salınan Nilüfer'*de (2016) üst-orta sınıfların yaşam pratiklerine ve milliyetçilik, ayrımcılık, hegemonik erkeklik, tüketim kültürü, iletişimsizlik gibi meselelere eleştirel bir perspektifle yaklaşmıştınız. Sayı editörleri olarak Covid-19 Pandemisinin toplumda hâlihazırda varolan eşitsizlikleri daha da derinleştirdiğini, dezavantajlı kesimlerin hayatlarının daha da zorlaştırdığını düşünüyoruz, bu düşünceye katılır mısınız? Sizin gözlemlerinize göre üst-orta sınıfların hayatlarındaki değişim ve dönüşümler neler? Bu deneyimin bizi daha eşitlikçi bir dünyaya doğru götürme olasılığı var mı size göre?**

Seren Yüce: Pandemi zaten varolan çarpık ve ayrımcı düzenin daha da hızlandırılmış halini yaşıyor bize. Tüm düzenin akışını, birden uzun atlamadaki gibi kısa zamanda ileri sardı. Kaygı, depresyon, ölüm korkusu gibi olgular daha geniş kitlelerin düşünce dünyalarına daha kuvvetli bir biçimde nüfuz etmeye başladı. Zaten geçim sıkıntısı ve açlık çeken kesimlerin yaşadığı sorunlar, yine her zamanki gibi iktidarlar ve üst sınıflar tarafından görmezden gelinirken, bu sefer orta sınıfların üst sıralarına doğru da ekonomik anlamda bir çöküş yaşanmaya başladığı için bu ayrımcılık, adaletsizlik ve eşitsizlik daha farkına varılır bir olgu haline geliyor ve gelecek sanırım. Bir kurtuluşa ya da devrime evrilir mi bir öngörüm yok ama %5'lik zengin kesimin zannettiği kadar pürüzsüz bir yer olmadığı anlaşılıyor dünyanın. Üst orta sınıflar evde yemek yapmayı ve yogayı keşfederek yalnızlıklarını kamufle etmeye çalışıyorlar fakat yoğun bir depresyon halinin de içine giriliyor. Bir değişim olacaksa bu açlığa itilen kesimlerin talepleriyle olacak sanırım.

Pek çok sinemaseverin de merak ettiğini düşündüğüm bir soru ile bitireyim: Yeni sinema filminizi ne zaman izleyebileceğiz?

Seren Yüce: Henüz ben de bilmiyorum. Bu her gün bizi aptala çeviren zamanların içimde biraz durulmasını beklemem gerek gibi gözüküyor.

Sizin eklemek istediğiniz şeyler var mıdır? Vakit ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

Seren Yüce: Büyük bir dönüşümün içinden geçiyoruz, insanlık bir kabuk değiştiriyor gibi geliyor bana... Birçok konu muallâk bir yerde sallanıyor gibi bir hissim var. İnsanın kendini yeniden tanımladığı bir zamandayız. Bu yüzden cevaplar biraz avare kalmış olabilir. Ben teşekkür ederim.

ORCID ID

ÇAĞLA KARABAĞ



<https://orcid.org/0000-0001-9410-959X>

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.

Sonnotlar

ⁱ Murat Gülsoy'un *Yalnızlar için Özel bir Hizmet* isimli romanı.

“Kendine Ait Bir Oda Artık Yok”

Gamze Arslan ile Söyleşi

Toros Güneş ESGÜN¹



¹Asst. Prof. Dr., Hacettepe University, Department of Philosophy (Orcid: 0000-0003-3368-9679)

Özet

Bu söyleşi, *Çerçialan* (2016) ve *Kanayak* (2019) kitaplarının yazarı Gamze Arslan ile Arslan’ın edebiyatının pandemi günlerinde nasıl yeniden yorumlanabileceği, bir yazar olarak kapatılma sürecini Arslan’ın nasıl deneyimlediği, edebiyat dünyasında “kadın yazar” olarak varolmanın ne gibi direnme ve dayanışma olanakları yarattığı gibi konulara odaklanıyor. Söyleşi, aynı zamanda edebiyatın politika ve felsefe ile ilişkisine dair Arslan’ın özgün bakış açısını sunuyor.

Anahtar Kelimeler: Gamze Arslan, edebiyat, pandemi, sanat, felsefe.

Interview with Gamze Arslan

Abstract

This interview is conducted with Gamze Arslan, the author of two books *Çerçialan* (2016) and *Kanayak* (2019) to question how Arslan interpret her sense of literature in the days of Pandemic, how she experiences the days of lockdown as an author and how she sees the possibilities of solidarity and resitence opened due to the existence of being as a women writer in the world of literature. This interview also presents the authentic perspective about the bond between philosophy and politics with literature.

Keywords: Gamze Arslan, literature, pandemic, art, philosophy.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar	TOROS GÜNEŞ ESGÜN Hacettepe University, Department of Philosophy
E-mail / E-posta	tgesgun@hacettepe.edu.tr
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	May 22, 2021 / 22 Mayıs 2021
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	May 23, 2021 / 23 Mayıs 2021
To Cite This Article / Kaynak Göster	Esgün, T.G.E. (2021). "Kendine Ait Bir Oda Artık Yok" Gamze Arslan ile Söyleşi. <i>ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol 13</i> , 251-258.

““Kendine Ait Bir Oda Artık Yok” Gamze Arslan ile Söyleşi

2016 yılında yayınlanan ve Yaşar Nabi Nayır Öykü Ödülüne layık görülen ilk öykü kitabı *Çerçialan*'dan sonra 2019 yılında *Kanayak* kitabıyla büyük bir başarı yakalayan Gamze Arslan'ın her iki kitabı da pandemiden önce yazılmış olsalar da içinde bulunduğumuz günlerde yeniden okunduğunda, günümüze dair yeni anlamlar vadediyor. ViraVerita E-dergi'nin "Sanat ve İmgelem: Normalin Sınırında, Eşiğinde, Ötesinde..." temalı 13. sayısı kapsamında Gamze Arslan ile özel olarak pandemi bağlamında edebiyatın gücünü, kadın yazarların mücadelelerini ve Arslan'ın öykücülüğünün kendine özgü, politik karakterini konuştuk.

Çerçialan'ı ve *Kanayak*'ı yayımlandıkları aylarda okumuştum. Aradan çok zaman geçmemesine karşın, her iki kitabı da pandemide yeniden okuduğumda ilk okumamla ikinci okumam arasında şaşırtıcı farklar keşfettim. Kapanmaların, ölümlerin, sosyal ve fiziksel mesafenin yarattığı bunalımın arka planında senin öykülerin yeni bir etki yaratıyor. "Hayat eve sığar" mottosuna karşı evin özellikle kadınlar için hiç de güvenilir bir yer olmadığını, normalliğe karşı anormallerin varoluş kavgalarını, imgelemin kapatılanlar için nasıl da özgürleştirici olabileceğini yeniden düşündüm bolca. Elbette iyi eserlerin yazıldıkları zamanı aşma gibi bir özellikleri hep vardır, fakat pandemi öncesinde yazılmış öykülerinin özellikle bugün hissettiklerimizi bu kadar iyi yansıtması hakkında sen ne düşünüyorsun?

Gamze Arslan: Normalleştirmeye çalışanlara karşı başkaldırının sınırlarını görmeye çalışmakla alakalı bu sanırım. *Çerçialan* bana göre bir tanıklık kitabı, insanın talan ettiği dünyayı kendi dışında kalan her şeyle gördüğü, kendisine çizilen çerçeveyi bu yüzleşmeyle kırmaya çalıştığı bir kitap. *Kanayak* ise bu yüzleşmeden sonra başlayan mücadeleyi dert edinen bir kitap. "Ev" *Kanayak* özelinde hem metaforik hem de gerçek anlamlarıyla öykülerde kendine yer buluyor. Karakterlerin birçoğu içinde buldukları, aslında bir öteki olarak kapatıldıkları mekânları dönüştürerek başkaldırıyorlar. Özel alan olarak "ev" in insan için korunma, sığınma, barınma ve özgürlük sağlayıcısı olarak tanımlanmasının altında aslında bambaşka bir şey yattığını, bugün pandemi koşullarında da net bir şekilde görmeye başladık. Ev devletin ideolojik aygıtlarından biri ve iktidarın güzelleme yaparak insanları uyuttuğu, tepkisizleştirdiği bir beşik belki de...

Bugün gönüllü kapanma, “hayat eve sığar” mottolarıyla yaratılmaya çalışılan algının arkasında çok daha sert bir durum olduğunu, aslında evlerimize zorla kapatıldığımızı, kamusal alandan, direnişin alanı sokaklardan kopartıldığımızı fark ettik. Bütün özgürleşme ihtimalleri de böylece elimizden alınmış oldu. Evin kadınlar, çocuklar ve tüm ötekiler için güvensizliğini, aslında erkin istençlerini koşulsuz gerçekleştirebildiği bir alan olduğunu bugün bir kere daha gördük. Kanayak biraz bu durumla mücadele eden bir kitap bir yandan da, özgürleşme pratiklerini mekândan başlatan karakterleri görüyoruz öykülerde genelde. “Manıklar” öyküsünde Sütleşen karakterinin kendi elleriyle yarattığı, bir tür labirente çevirdiği ve kendisinden başka kimsenin adımını atmadığı bir şato-ev’i var mesela. Bu evde seneler boyunca planladığı başkaldırısının tohumlarını atıyor, kız çocuklarını kurtarma durumunu ilmek ilmek örüyor. Bu anlamda tam da özellikle kadının kapatıldığı çerçeveyi kırabilmiş oluyor. Ya da yine bir başka öykü olan “O Bir Ağaçtır ki Cehennem Dibi Çıkar”da kadın karakter, girişini çıkışını kimsenin bilmediği bir evde yeni bir kadın evrimini tahayyül edip gerçekleştirebiliyor. Özellikle kadın için, erk tarafından romantize edilerek güzellenen “yuva” kavramının yıkımı üzerine düşündüğüm noktada kaleme aldığım öykülerdi bu öyküler. Sanırım bu kavram üzerine düşünmem, yazan bir kadın olarak “Kendine ait bir oda”nın çoktan çözülmeye başladığını hissetmemle başladı. Bütün yapıp etmelerimizi belirleyen erkin sürekli çınlayan sesi bütün “yuva”ya ve dolayısıyla içine kapanıp yazabileceğimiz o korunaklı odaya da doldu, bu nedenle artık kendine ait bir odadan bahsetmek mümkün gelmiyor bana. Bütün bunlardan dolayı kapatıldığımız mekânların dönüşümü üzerine düşünmemiz mühim. Başkaldırının ve mücadelenin mekânlarımızdan başlayacağını, normal görünmemiz için sıkıştırıldığımız çerçevelerimizi genişletmemiz, onu kırmaya çalışmamız gerektiğini bugün pandemi koşullarında da bir kez daha idrak etmiş olduk. Ve kapanma-kapatılma, ev-sokak, sosyal mesafe- sınıfsal biraradalık gibi kavramsal ikilikleri konuşmaya, tartışmaya başlamamız gereken bir noktada olduğumuzu düşünüyorum.

Kapatılmanın bir yandan da yaratıcılığı beslediği, imgelemi genişlettiği de söyleniyor. Peki bu “zorla kapatılma” süreci olarak tarif ettiğin süreç bir yazar olarak senin için nasıl geçti? Öykülerindeki eve kapatılmanın reddi, bugün senin için nasıl bir anlam değiştirdi?

Gamze Arslan: Hâlâ devam eden bir sürecin içinde olduğumuzu hepimiz kabullenmiş durumdayız sanırım. Pandemi bizim ülkemiz söz konusu olduğunda, dünyanın genelinde olduğu gibi sadece bir insanlık krizi değil, iktidarın istediği zaman kullanabileceği bir baskı aygıtına dönüşmüş gibi geliyor bana. Hafta sonu yasakları, kısa dönemli kapatılmalar, içki yasakları,

seyahat yasakları ve hatta kadınlar için ped yasaklarının ardında bir tür kontrol altında tutma mekanizmasının işlediğini görebiliyoruz. Bu noktada da sokak bir özgürlük alanı sunmaktan çikalı çok oldu galiba. Artık sokak ve evin sınırları değışmeye başladı bizim ÷lkemizde. Dışarıda ya da içeride olmaktan öte bir sorun var bana göre, iktidarın yeni baskı aygıtı: “Pandemi”. Kendi adıma yaratıcılığın ya da imgelem gücünün beslendiği bir dönem olduğunu düşünmüyorum. Yazmaya, okumaya, bir şeyler üretmeye dair kendimi bir beklenti içine sokmadığımı, süreci bütün temaslarıyla hissedip takip etmeye çalıştığımı biliyorum. Tüm insanlığın öznesi haline geldiği bir sürecin içinde olduğumuzdan tanıklığın daha elzem olduğunu düşünüyorum. Edebiyatın, sanatın, müziğin bu süreçler karşısında anlamını yitirdiğini, artık ne yazılsa, ne söylene boşlukta kalacağını düşünmüyorum. Bu dönem marazlar, kalıntılar, travmalar bıraktı ve de bırakmaya devam edecek her birimizde. Bunların daha sonra nasıl bir düzlemde yankı bulacağını şimdiden tahmin etmek zor benim için. Elbette bir birikmenin oluştuğunu, henüz tam tanımlayamasam da yaşananları da içine alacak bir yazma sürecinin başlayacağını biliyorum. Kısacası bu sürecin her insan için farklı direnç noktalarında açığa çıkacağına inanıyorum.

Direnç noktaları demişken: Geride bıraktığımız dönem sadece pandemi ve onun getirdiği krizlerle değil, aynı zamanda edebiyat dünyasında toplumsal cinsiyet meselesi açısından önemli kırılmalarla anılacak bir dönemdi. Sen de edebiyatta taciz vakalarına karşı ses çıkaran kadın yazarların başında geldin, Dünya Öykü Günü Bildirisi’nde kadın yazarlar olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yayıncılık dünyasındaki yansımalarına tepki gösterdiniz. Yine İstanbul Sözleşmesi ile ilgili farkındalık oluşturmak amacıyla kaleme alınan bir metnin yazarlarından biri olduğunu biliyorum. Senin de aktif olarak yer aldığın tüm bu karşı gelişleri ve dayanışma pratiklerini göz önünde bulundurarak sorarsak: Senin için edebiyatta kadın olarak var olmak, “kadın yazar” olmak ne demek?

Gamze Arslan: Öncelikle “kadın yazar” kavramı üzerine bir şeyler söylemek gerekiyor sanırım. Türkiye’de bir araya gelerek ürettiğimiz, konuştuğumuz ya da ortak bir seste bulunduğumuz bütün kadın arkadaşlarımız, genellikle “erkek”ler tarafından, “Kendinize kadın yazar diyerek siz kendinizi ötekileştiriyorsunuz” eleştirisine denk gelmiştir illaki. Bu durum tanımlamada baştaki “kadın” kavramını atarak ve cinsiyet gözetmeksizin kendini yazar sayarak mümkün olamayacak bir raddeye geldi maalesef. Dilsel bir meseleden öte bana göre, daha derinlere, erkek toplumun sesine sıkı köklerle bağlanmış durumda. Biz Dünya Öykü Günü Bildirisi’ni kaleme alırken de arkadaşlarımızla tam bu noktadan hareket almıştık, “Yazar deyince zihninizde nasıl biri

canlanıyor?” sorusuyla meselenin kökenine inmeye çalışmıştık. Kendi adıma bize atfedilen “kadın yazar” tanımlamasını kullanarak en nihayetinde bu kavramı değilleyebileceğimize, kavramın içini böyle boşaltabileceğimize inanıyorum. Ki bu edebiyatta kadın olarak var olma meselesinin ufak, dilsel bir problemi. Daha geniş açıldığımızda yayın dünyasındaki ayrımcılığı yazdıklarımızdan, yayınlama sürecimize, yaşadığımız tacizlerden, kırılğan olarak tanımlanmamıza kadar büyük bir yelpazede görebiliyoruz. Son dönemlerde yaşanan taciz ifşalarının anlık olmadığını, kulaktan kulağa senelerdir taşınan sesin, en nihayetinde patlama noktasına gelip güçlü bir sese dönüştüğünü birçok kadın arkadaşımız biliyor. Bu toplumda kadın olmanın getirdiği birçok duygu saklı aslında bu patlamanın kaynağında. Her an öldürülme korkusu, sokakların bize yasak sayılması, iş hayatında sırf kadın olmamızdan kaynaklı maruz kaldığımız mobbingler, kadın kimliğinden dolayı anneliğe zorlanma, anne olduğumuzda çocukla kuracağımız bağın nasıl olması gerektiğinin toplumun erkek sesiyle ilmek ilmek örülmesi, bedenimizin arzulan ama aynı zamanda imha edilmesi gereken bir et parçası olarak görülmesi, ev içi emeğin tamamen bizim sırtımızda olması ve daha sayamayacağımız kadar fazla sorun var bu kaynakta. Edebiyatta bir kadın olarak var olmak zaten bunlara direnmeyi mümkün kılmak için kalemi eline almak gibi geliyor bana. Bazen de ifşa sürecinde gördüğümüz gibi sesleri birleştirerek çoğalmak belki de. Yazının yetmediği yerde sesi, sesin yetmediği yerde yazıyı devreye sokmanın bir kadın olarak edebiyatta mücadele alanımızı genişletebileceğine inanıyorum. Bu yüzden bizi tanımladıkları “kadın yazar” kavramını bile isteye üstüme giymeye devam edeceğimi söyleyebilirim.

Dışlananları “bile isteye üstüne giyme” hali *Kanayak*’ın en sevdiğim öykülerinden “Hamra Beyoğlu’nun Kıyafetleri”ni hatırlattı. Orada senin öykülerinde tekrarlayan bir motifin en kristalize halini görüyoruz sanki: Sonradan mahkumlara ait olduklarını öğrendiğimiz kıyafetlerin firar etmesi, dayatılan rollerin önce sahiplenip sonra dönüştürülerek kendi dışına çıkması imkanına işaret ediyor gibi. Böylelikle senin hikâye anlatıcılığın, kadınlardan çocuklara, hayvanlardan doğaya kadar dışlananların tanıklığını taşımanın yanı sıra sadece betimleyici olmayan, aksine acılara dair didaktik olmadan “yargı” veren, bir kaçış imkanına işaret eden, politik bir edebiyata dönüşüyor. Bir yandan oldukça gerçek üstü öğeler taşıyan bir yandan gündelik yaşamdaki sıradanlığı anlatan hikâyelerin hep bir sona bağlanıyor, ucu açık kalmıyor. Bu bilinçli bir tercih mi senin için? Sence edebiyat dünyaya dair yargı verebilir mi, edebiyatçının tanıklığı bir sorumluluk olarak kurulabilirken gerçeklik dönüştürülebilir mi?

Gamze Arslan: Yazmak en nihayetinde gerçeğin kendisinden pay alsın ya da almasın kurmacanın doğası içinde kalarak mümkün gibi geliyor bana. Kurmacanın sınırlarının her yazarın kaleminde bambaşka canlandığını görebiliyoruz. Anlatılan hikâyenin sonu bağlanmayabiliyor, okur metnin tamamen dışında bile isteye bırakılabiliyor ya da hikâyenin ucu yazar tarafından verilen bir yargıyla kapatılabiliyor. Yazarın zihniyle, yaşantılarıyla ortaya çıkardığı bir malzemedен söz ediyoruz sonuçta. Yaşamdan pay alan bir meseleyi doğrudan ya da dolaylı olarak anlatmak o şeye nüfuz etmekle mümkün gibi geliyor bana. İçinde yaşadığım çağa tanıklığım, politik olarak konumlanışım ve dünya sorunları karşısında aldığım tavır yazımın her katmanına elbette sınıyor. Yazarken birçok katman yaratmayı amaçlıyorum her defasında. Hikâyelerin uçlarını kapatmam benim yaşadığım dünyaya nüfuz etmemin bir sonucuyken, ara katmanlarda boşluklar yaratmaya çalışmam okurun bu boşluklardan sızarak metne nüfuz etmesini istememle alakalı. Elbette bilinçli bir tercih bu. Yazarın dünyaya tanıklığının metnin ufak bir parçasında olsa bile parlaması ve okurun bu parlaklığı fark etmesiyle gerçeğin dönüştürülme ihtimalinin kuvvetlenebileceğine inanıyorum. Bu yüzden okura, yazarın kendisine ve hatta yazının kendisine nüfuz eden bir edebiyat. İnsanın içindeki yıkımı, acısıyla yüzleşmesini gösterecek olan şey bu nüfuz edebilmede yatıyor sanki. Yazarın yaşamın içine işlemesi ve oradan çekip çıkardığını okura aktararak gerçeğe birlikte sirayet etmeleri.

Öykülerin sonundaki “yargı”ların nasıl politikaya kapı aralıyorsa, ara katmanlara serpiştirdiğin boşluklar da hikâyelerini felsefeye açıyor. Dil-Tarih Tiyatro Bölümü Dramatik Yazarlık öğreniminden önce ilk lisans öğrenimini Hacettepe Felsefe bölümünde tamamladığını da göz önünde bulundurarak, edebiyatının mekânı, bedeni, algıyı, kimlikleri, cinselliği, şiddeti sorunsallaştıran; normal ile anormal arasındaki ikiliği yerinden eden güçlü bir felsefi boyutu olduğunu düşünüyorum. Felsefenin öykülerin üzerindeki etkisi ve genel olarak felsefe-edebiyat ilişkisi hakkında ne düşünüyorsun?

Gamze Arslan: Felsefe benim hayatımda bir ana rahmi gibi sanırım. Dünyaya fırlatıldığım yer de diyebilirim. Beslendiğim, büyüdüğüm bu kaynağın yazma pratiğime sezgisel bir şekilde sızdığını düşünüyorum. Felsefenin dünya sorunları karşısında söyleyecek sözünün olduğunu biliyordum, hatta bu sözü nasıl aktarabilirim diye düşündüğümde kendimi yazının sınırları içinde buldum. Tabii bu yazma pratiklerinde benim için hep büyük bir gedik oluşuyordu. Her defasında bu gediğin içine düştüğümü hatırlıyorum. Kavramlarla ve salt felsefi bilgiden hareketle kurmacanın dünyasına sızmaya çalıştığım için oluşuyordu bu gedikler. O noktada kurmacanın dünyasına kapı

aralamam gerektiğini, kavramları karakterde ve özde, mantığı biçimde somutlaştırarak ilerlemem gerektiğini anladım. Felsefe o zaman yazının ara katmanlarında, kurmacayı boğmadan belirmeye başladı sanırım. Bir okur olarak felsefenin edebiyatın damarlarında hep dolaştığını hissediyorum. Ama felsefe damarı çatlatıp yüze yayılmaya başlarsa kurmacanın ve okurun nefessiz kaldığını, boğulma tehlikesi yaşadığını düşünüyorum. Bir okur ve yazar olarak felsefe edebiyat ilişkisinin sezgisel bir kavrayış düzeyinde kalmasının gerekli olduğuna inanıyorum.

Felsefenin ana rahmi olmasına yaptığın vurgu, “Katı ve Disiplinli Bir Organ” hikâyesindeki, daha önce içinde yaşadığı ölü bedeni terk ederek dünyayla hesaplaşmaya çıkan, konuşan rahim hikâyeni hatırlattı. “Kendinde ait bir odanın artık var olmadığını” duyumsatarak dışarıya çağırın, çerçevelerden taşın, başkaya seslenen, dünya deneyimine açılan edebiyatının pandemi günlerinde ihtiyacımız olan o özgürleştirici duygulanımı sunduğunu ve bu söyleşideki yanıtlarının da bu zor zamanlarda herkes için ilham verici olacağını düşünüyorum. Beraber düşünmeye ayırdığın kıymetli zaman için çok teşekkürler.

Gamze Arslan: Çerçevelerimizi kırabileceğimiz ve dünyanın sesini her anlamda duyabileceğimiz bir dönemin geleceğine inançla tutunuyorum. Umarım bu inancı hep birlikte çoğaltabiliriz. Birlikte düşünebilmek, söyleyebilmek çok kıymetliydi benim için. Sorularınla derinlere inip kapalı kalmış kuyuları açabildim. Sesime ses olduğun için çok teşekkür ederim.

ORCID ID

TOROS GÜNEŞ ESGÜN



<https://orcid.org/0000-0003-3368-9679>

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.

Müziyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik

FRANÇOIS NICOLAS¹, RAHMİ YURTTAKALAN² (Translator)

¹ Associate Professor in charge of contemporary music at the École normale supérieure (Ulm) and Ircam.



² MA Candidate, Hacettepe University, Department of Philosophy (Ordic ID: 0000-0002-3578-6205)

Özet

Badiou felsefesinde sanat, diğer ana taşıyıcı alanlarla birlikte bu felsefenin üstüne inşa edildiği temel alanlardan biridir. Badiou'nun özellikle sinema ve şiir üzerine düşünceleri ve bu düşünceler üzerine çalışılması genel olarak sıkça rastladığımız bir şeydir. 2010 yılında Paris'te düzenlenen "Alain Badiou Günleri" isimli konferansta yer alan bu konuşmada, bir müzisyen olan François Nicolas, üzerine pek de düşünülmemiş bir konu olan Badiou felsefesi ile müziğin ilişkisi üzerine bir çalışma ortaya koymuştur. Bu çalışmada hem Badiou felsefesi ile müziğin, hatta tekil bir müzik figürünün nasıl ilişkilenebileceği hem de bir müzisyenin felsefe ile nasıl ilişki kurabileceği genel hatlarıyla gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: müzik, Alain Badiou, felsefe.

Badiou And Music: A Musician's Investigation

Abstract

In the philosophy of Badiou, art is one of the main areas on which this philosophy is built along with other main areas. We come across often Badiou's thoughts on cinema and poetry and the study of these thoughts. In his speech in conference held in Paris in 2010 named "Journées Alain Badiou", François Nicolas who is a musician, he put forward a study on the relationship between Badiou's philosophy and music, which has not been thought of much until then. In this study, both how Badiou's philosophy can relate to music, even a singular musical figure, and how a musician can relate to philosophy has been outlined.

Keywords: music, Alain Badiou, philosophy.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

RAHİMİ YURTTAKALAN

Hacettepe University, Philosophy, MA Candidate

E-mail / E-posta

rahmi.yurttakalan@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

March 1, 2021 / 1 Mart 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 19, 2021 / 19 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Nicolas, F. (2021). Müzisyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik. *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol.13*, 259-278.

Müziyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik

“Badiou ve müzik”ⁱ: Bana dostça yüklenmiş olan bu zorunlu tema, bir müzisyen için ortaya konması güç bir temadır. Bu temayı “müzik ve Badiou” olacak şekilde tersine çevirdiğimizde temayı çeşitlendirmek daha kolay olacaktır. Tersine çevirme işlemini yapma ve sanatında ortak bir dil kurma arayışında olan bir müzisyenin Badiou felsefesindenⁱⁱ nasıl destek alabileceğini gösterme fırsatı elime geçti. Öyleyse gidişatın müzisyenliğe uygun bu yönünü özetleyelim.

Müzik hakkında dosdoğru konuşmak için en başta şunu hatırlamak gerekir, müzik alanında felsefe hem kullanışsız hem de kullanılamazdır çünkü müzik özerk bir düşünmedir. Müziğin parçalarıyla çalışan ve dilsel olmayan bu müzikal düşünce, farklı bir dünyada konumlandırılır. Bu müzik dünyası, mantıksal olarak ses ile notalar ve ses materyali ile edebi materyal arasında, tekil bir diyalektik etrafında kurulur (Bu özel müzikal yazı solfej olarak adlandırılır.). Tabii ki burada felsefi söyleme yer yoktur!ⁱⁱⁱ

Öte yandan felsefe, müzik dünyası ve insanların sıradan yaşamını imleyen diğer dünyalar arasında bölünmüş olan bu çokluk^{iv}, müzisyen için kullanışlı olabilir. Bu nedenle müzisyen, kendisine sunulmuş düşüncelerin yönlerini açıklayan bir *kartografya*, müzisyen söyleminin olanağını gösteren bir *jeoloji* ve genel düşünce zamanını betimleyecek bir *meteoroloji* bulmak adına –ki bu durum “çağdaş”ın belirli bir zaman içinde müzisyen için ne anlama geldiğini düşündürecektir.- felsefeyi bir dayanak noktası olarak alabilir.

Böylece müzisyen tıpkı diğer müzikal olmayan düşüncelerin ışığında yapabileceği gibi kendi entelektüel doğasını belirli bir felsefenin gölgesinde konumlandırabilir. Bense bu konuma matematiğin ışığında^v diyeceğim, yani Badiou felsefesinin gölgesinde...

Badiou felsefesi özellikle *Logics of Worlds*'den beri (Yani bu felsefe mantığın ve fenomenolojinin kıyılarına temas ettiği için beri) aslında müzisyenlere kendi sanatlarını fenomenolojik idealizme karşı dengeleyecek bir biçimde materyalist anlayışın alanına yerleştirmesine (Savaş sonrası kendiliğinden oluşmuş müzisyen felsefesi) ve özellikle yetmişlerden beri sanatın özerkliğinin imkânını sistematik olarak tasfiye etmeye odaklanmış insan bilimlerinin kaba materyalizmine yardım edebilir.

Farklı başlıklar altında belirli bir felsefe ile ilgilenen müzisyenler daha sonra kendilerini bu Deleuze ifadesiyle karşı karşıya bulur: “Felsefe, müzisyenler için kullanışlı olabilir, özellikle bu felsefe müzik hakkında konuşmuyorsa.”^{vi}

Önermeyi inceleyelim: Bir müzisyenin belirli bir felsefenin müzikten bahsetmeyen bir bölümüyle ilgilenmesi müzisyen için en etkili durum olacaktır. Tersine, felsefenin müzikle ilgili söyledikleriyle ilgilenen müzisyen felsefeyi sanatının aynası haline getirerek narsist bir felsefe yapmış olur. Başka bir deyişle bu kişi felsefe olarak felsefeyi ıskalar.^{vii}

Eğer müzisyen, Badiou'nun felsefesinde onu doğrudan ilgilendiren pasajları seçmemesi için önceden uyarılırsa – ki daha önemlisi bu felsefe yakın zamana kadar müzik hakkında hiçbir şey söylememiştir!- Böylece capcanlı pasajları çekip çıkarmak amacıyla Badiou'nun kitaplarını okumaya yeltenenler şimdiye kadar dışlerini geçirebilecekleri tek bir sayfa dahi bulamayacaklardı.

Kabul edelim ki bu durum müzisyenler tarafından hoş karşılandı. Çünkü müzisyen bir felsefe kitabı okurken müzikle alakalı bir pasaj keşfettiğinde geriye kalan şeyleri ıskalar. Genelde müzisyen kendi müziğini tanımaz, tanıyamaz. Bir filozofun müzik hakkında söylediği şeyleri okuyan bir müzisyen anında bunun büyüüne kapılır...

Felsefe karşıtı taraftan, müzisyen kendi yaptıklarında, kendi tutkularında, kısacası müziğin ona verdiği anlamda bir şey bulamadığında, bu anda müzisyene sofistlikten başka bir şey görmemek cazip gelir. Düşünürün söylediklerinin arkasında müzisyence bir seda^{viii} olmadığından felsefe ile sofistliği bir ve aynı şey olarak ortaya koyar.

Uzunca bir süre Badiou'nun felsefesi müzisyenleri bu riskten korumuştur. Bugün, durum kökten değişmiştir ve "Badiou ve müzik" üzerine müzisyence araştırmamı Badiou felsefesinin yeni durumu üzerinden tekrar ilişkilendirmem gerekmektedir.

*

Bu zorunlu temada, Badiou felsefesini, daha açık olarak Badiou yapıtını ve daha spesifik olarak Badiou yazılarını, uygun bir ismin altında, *Badiou* olarak duyacağım. Kişisel olarak Alain Badiou figürünü gölgede bırakacağım. Burada ondan sadece ilk adı olan Alain (B.) ile söz edeceğim.

Yetmişlerin ortalarından başlayarak Johann Sebastian Bach'ın klavye ve flüt sonatları etrafında düzenlenen bazı müzikal oturumlarda, tutkulu bir militanlığın çalışması lehine ihmal ettiğimiz enstrümanlarımızı, siyasi umutların azalma eğilimi dolayısıyla tekrar ele almaya ittiği çokça anda Alain B'nin müzikle olan kişisel ilişkisini deneyimlemek için çeşitli fırsatlara sahip oldum.

Aynı zamanda bu eşsiz zaman içerisinde^{ix} Alain B. benim yeni bir “müzik icra etme”^x projesine dönme kararlığımı tetikleyen Henri Pousseur’ün “Esquisse pour une rhapsodie pathétique”^{xi} sözüne dikkatimi çekti.^{xii}

Ancak burada Badiou ve müzik konusunu gelecekteki biyografi yazarlarına bırakalım – Nietzsche’nin felsefe karşıtı aksiyomu herhangi bir felsefenin, yazarının otobiyografisi olamayacağını söylemektedir- ve Badiou’nun yazılarının müzikle olan bağlantılarına sadık kalalım.

*

Kesin olarak söylersek, müzik Badiou felsefesi için^{xiii} temel bir koşul değildir. Bunun için birkaç kanıt gerekseydi bu, Alain’in yayınlanmasıyla bana nazikçe gönderdiği *The Century* kitabının nüshasındaki süslenmiş ithaf olurdu, Tabii ki mesele kitabın “Yirminci Yüzyıl” yerine “Yüzyıl” olarak adlandırılmasıydı, ama sonuçta söylenmesi gereken söylenmişti: “Müziksiz bir yüzyıl bu...”

Badiou’nun felsefesinde müzik kesinlikle bir düşünce olarak kabul edilir. Dolayısıyla müzik diğer sanatlara eşittir. Yine de burada en iyisi müziğin düşünce olarak düşünce olduğunun belirlenmesidir (Belirlenen şey, Badiou felsefesinde bu sefer bilim ve aşk yerine sanat ve politikaya ayrıcalık tanınmasıdır). Aslında müzikal olaylar ve onların müzik üstü sonuçları böyle bir felsefenin koşulu olmaya gerçek adaylar olurlar. Ancak tekrar not edilmelidir ki Badiou felsefesi tekil bir müzikal olay etrafında spesifik olarak koşullandırılmaz.

Belirli felsefelerin spesifik bir müzikal olay tarafından koşullanarak kendilerini sunduğu birçok örnek mevcuttur. Tabii ki kendisini İkinci Viyana Okulu^{xiv} olayının koşulu altında sunan Adorno felsefesi söz konusudur. Schopenhauer felsefesi^{xv} de buna denk olarak vardır ama aynı zamanda – ki bu pek az bilindir- Descartes’ın felsefesi de böyledir (Bu söylediğimin ne anlama geldiğini yakında daha açık kılacağım). Ayrıca sırasıyla “İtalyan Müziği”, Mozart ve Wagner isimleri altında müzikal olarak çalınan şeyleri yakalamaya odaklanan Rousseau, Kierkegaard ve Nietzsche’nin (Badiou bu kısmı felsefe karşıtı olarak ele almaktadır) girişimleri tabii ki burada sayılmıyor. Kendi adına Badiou’nun felsefesi bu tür müzikal olayların koşullandırdığı felsefeler gibi ilerlememektedir.

Bu eksik tavırlar müzisyen için bir problem teşkil etmez. Herhangi bir olay aslında felsefenin tümü için bir koşul değildir. Bir müzisyen kendi müzik dünyasında olan olaysal niteliği öyle ya da böyle bir felsefenin vereceği ölçüye göre yargılamaz. Müzisyen söz konusu olaysal

niteliği –Müzikal olarak oluştuğundan ötürü özerk olan- kendi uygun anlama yetisine^{xvi} göre ilerletmelidir.^{xvii}

Belirli bir felsefe kendisinin uygun varoluşunu koşullandıracak -felsefi olamayan- olayları seçer ve olan her şeyi hesaba katmaz.^{xviii}

Badiou'nun felsefesinde herhangi bir müzikal olayın olmaması -dahası Badiou felsefesinde resimden ya da fizik bilimlerinden fazlası yoktur- içkin bir felsefi problem değil, çok daha az müzikal ya da müzisyence bir problemdir. Tam aksine felsefeyi koşullandıracak bir müzikal olayın yokluğu müzisyenin Badiou'nun felsefesine *tamamen özgürce* yaklaşmasına olanak sağlar.

Gerçekten de bir müzik olayının ya da koşulunun belirli bir felsefe için bir şart olarak kabul edilmesi müzisyene pek bir avantaj sağlamaz. Ama tam tersi durum bu sefer müzisyenin hakiki düşüncesine engel olur.

Bir örnek vermek gerekirse Schönberg Adorno'yu müziğinin arkasında (müzik yerine) felsefe yaptığı için eleştirmekten hiç vazgeçmedi. Genç Adorno'nun^{xix} karışık metinleriyle karşı karşıya kalan Schönberg, bu Adornocu refleksiyonun onun müzikal projesini anlamasının bir yolu olmadığını gördüğünden esip gürlmeye başladı. Schönberg'e göre Adornocu refleksiyon kısır olduğu kadar karmaşıktı da.

Badiou'nun felsefesi kendisini müzikal bir olayın koşuluna konumlandırmış olsaydı – Bu tekil olaya “dizicilik”^{xx} ^{xxi}diyelim- o zaman bu felsefe ile benim müzisyence bağım açık olmak yerine gizlenmiş olurdu.

The Concept of Model'dan^{xxii} *The Century*'e^{xxiii} müzik Badiou'nun felsefesinde pek yer almadı ve bu konuya dair vereceği özenli pasajlardan mahrum kalmamız *Logics of World*'e^{xxiv} kadar sürdü.

Böylesi pasajlar burada *felsefi örnek* adı altında ortaya çıkmıştır: ister açıkça İkinci Viyana Okulunun sanatsal konfigürasyonunda olsun ya da ister Paul Dukas'ın *Ariadne and Bluebeard* çalışmasında olsun; müzik, konu süresince ayrıcalıklı örnekleri sağlamıştı. Bunu yaparken müzik Badiou felsefesinde, Hubert Robert'in resimlerinin ya da Lucio Costa'nın mimarisinin oynadığı aynı rolü oynar. Ama sanıyorum ki kimse bu son örnekten Brasilia olayının^{xxv} Badiou felsefesini koşullandığı anlamını çıkaramazdı.

Bununla birlikte müziğin *Logics of Worlds*'de ayrıcalıklı bir örnek olarak rol oynadığı doğrudur. Sanat müziğinin tümünün metindeki en önemli örneği teşkil etmiş olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Logics of World görünüşün mantığına, orada oluşun fenomenolojik boyutuna ayrılmıştır, böylece bu cilt dünyevi bir mantığın aşkınsal bir şekilde yapılandığı şeylerin akla uygun boyutuna önemli bir yer verir. Dolayısıyla bu kitap tarafından harekete geçirilen örnekler akla uygun olandan alınan örneklerdir. Burada bir dünya uyumunun fenomenler düzenine göre nasıl verili olduğu, Bir dünyanın tutarlılığının nasıl verildiği anlaşılmalıdır (Çokluğun ontolojik yasasının rasyonel olarak nasıl uygun olduğu *Varlık ve Olay*'da daha anlaşılırdır.). Bu nedenle birinci ve ikinci ciltlerdeki örnekler sadece farklı türleri öne çıkartabilir. *Logics of Worlds'un* yazarının –Söz konusu olan Alain B'dir- duyarlılığına anında izin vermesi doğaldır (Burada matematikçilerin doğal dönüşüm dediği anlamda.).

O günlerde kalmak mümkün olsaydı -mesela eğer bu günler^{xxvi} birkaç yıl önceyle yer değiştirseydi- son olarak şunu söyleyebilirdik: Badiou ve müzik bir koşul meselesi değil sadece kendi fenomenoloji kıyılarına yaklaşırken bu felsefenin prensibi olarak ayrıcalıklı duyu deneyimlerini ayıran bir felsefi çokluk için örneklerdir. Bundan sonra bir örneğin uygun bir felsefi söylem için ne anlama geldiğini, bu felsefi örneğin dosdoğru ifade ettiği şeyi inceleyeceğiz: Örneğin felsefi söylemde spesifik durum nedir? Neyin örneği, hangi yeterlilikte örnek, hangi söylemsel amaç için örnek? vb.

Burada bu yöne gitmek istemiyorum çünkü yeni bir unsur şimdi "Badiou ve müzik" in tekil felsefi örneklerin durumu ile ilişkisinin sınırlarına ket vuruyor. Bu unsur tabii ki Badiou tarafından tam olarak müziğe adanmış *Wagner* ismini taşıyan son kitabıdır. Bu defa müzik sahneyi açıkça işgal eder ve bu nedenle şimdi araştırmamıza bu kitabı dâhil etmemiz gerekir.^{xxvii}

*

Tuhaf bir şey hemen kendisini belli ediyor: Badiou kitabın ilk sayfasında kitabın kendisinden değil üç farklı elden çıktığını ve bize Fransızca olarak ulaşmadan önce başka bir dilden^{xxviii} geçiş geldiğini söylüyor. Badiou her ne kadar hiç İngilizce düşünmemiş olsa da bu kitap hiçbiri Badiou olmayan üç kişi tarafından bize İngilizce olarak aktarılmıştır.

Böylece, Badiou felsefeye müzik yazmak için sözlü bir sunum yaptı. Akabinde kayıtlar yazıya döküldü (Bu bölümde benim ismim geçiyor), sonrasında İngilizceye aktarıldı (Burada Susan Spitzer'in ismi yer alıyor) ve sonuç olarak düzenlemesi yapıldı (Fransız diline geri çeviren isim ise Isabella Vodoz oldu).

Kasıtlı olarak müzik sözlüğü kullanırım: Yazım^{xxix} konusunda -herkes kabul edecektir- çok az sorun yaşayan Alain Badiou, kendisini bir çeşit sözlü doğaçlamaya bağladı, bunun üzerine bu

sözlü doğaçlama yazıya geçirildi (sıradan harflerin solfejine göre) ve sonrasında iyi haldeki yazılı Fransızcadan farklı bir dil enstrümanı ile çevirisi yapıldı.

Neden benim Badiou ve müzik adlı tamam yerini daha az şaşırtıcı olan “Badiou-Vodoz-Spitter- Nicolas ve müzik” formuna bıraksın? Böylesi bir durum kabul edilseydi sonuç ne olurdu?

Size araştırmamın bu noktasında yaklaşık elli yıllık bir geri dönüş öneriyorum. Bu yolculuk Badiou’nun ilk tam nesrine dayanıyor. Onun *Almagestes*^{xxx} romanına. Aslında bu ilk kitapta müzik belirleyici bir rol oynamaktadır.

Müzik ile yazının lezzetli ilişkisini ve bu ilişkiyi beklenmedik *a priori* çağrı^{xxxi} teması altında yeniden kurmak için üç cümle ortaya çıkar:

“zevk için çağrıyı reddeden ilk kişiye, yalnız ve ölümlü olana, onun adlandırma ve yalan söyleme, hata ve müzik gücüne, kırılma anına kadar adım adım geri dönelim.”^{xxxii}

“Tüm hakiki dil insanı şeylerin çağrısının hizmetine sunar.”^{xxxiii}

“Müzik her şeyi adlandırabilecek mükemmel dil, öyle görünüyor ama işaret etme niteliği olarak değil, şeylerin gizemi onların çağrılarıdır.”^{xxxiv}

Devamında bize adlandırmanın^{xxxv} boyutunu anlamamızı sağlayacak üç diğer ekleme ortaya çıkar:

“Filozof kelimelerin ustasıdır.”^{xxxvi}

“Şeylere onların da kabul edeceği bir isim nasıl verilir?”^{xxxvii}

“Şeyleri sana arzulan onların isimleridir.”^{xxxviii}

Adlandırma, gizem, çağrı, bu kavramlar araştırmamın yeni motifini oluşturmalıdır.

Şunu geçici olarak not edelim; filozof, müziği tek başına gizemli çağrı olarak düşünmemize izin veren gücüne ve müziğin tek başına adlandırma gücüne karşı ilgi duyar.

Şunu da not edelim ki Badiou’nun metninde müzikal yazının *-solfegic [solfégique]-* edebi söylemde bile birçok kez matematikle denk olduğu ortaya çıkar.

Böylece bu çifte katman kendisini sunar. (Bana yakın olan üçüncü bir yazı tipi ile ilişkilendirme özgürlüğünü kullandım, doğrudan romanın başlığından yola çıktığımız dil olan Arapça ile)

المجسطي

‘al-mi-jis-Tî^{xxxix}

“Dünya cümlelerinin resitalinde notaların parçaları matematiksel formüllerdir.”^{xl}



“Matematiksel yazımı seviyorum.”^{xlii}

$$\int_{x_0}^x U(t) dt = \lim_{m \rightarrow +\infty} \int_{x_0}^x \left(\sum_0^m U_n(t) \right) dt = \lim_{m \rightarrow +\infty} \sum_0^m \left[\int_{x_0}^x U_n(t) dt \right] \quad \text{xliii}$$

Parsifal^{xliv}’den gelen ve Badiou’nun çalışmaların kesin olarak sonuçlandıran müzikal parçayı^{xlv} dikkate alalım.

Bu olanağı, motifi yapılandıran dörtlünün (Mi bemol - La bemol - Mi bemol) bütün bir operada stratejik rol oynadığını belirtmek için kullanıyorum (Kurucu kutupları -Tristan’da doruğa ulaşan- müzikal kromatizm ile diyatonizm arasındaki diyalektiktir). Şimdi bu dörtlü *Parsifal*’de geleneksel dizi formunun altında (Dahası Schönberg kendisinin ikinci Oda Senfonisi’nin başlangıcını modernitenin bildirisi olarak süsleyecektir) ikinci tören ilkinden sonuç bölümü olarak ayrılıyor.^{xlvi} Bu nedenle iki olayın birbirinden farkının sadece onların icracıları^{xlvii} yüzünden oluştuğunu söylemek tamamen doğru olmaz, farklılıklar eserin sonundadır çünkü müzikte hakiki olan büyük bir vuruş yerine küçük bir dokunuştadır.

Böylece müzik ilk defa solfejinde bir gariplik ortaya çıkardığında roman bize şunu hatırlatıyor:

“Unutulmaz teninden koparılanlar için kaderin sadakatini merak ediyorum [...] Sadakat vaatleri vücuda getirir. [...] Bu dünyanın karanlığına bürülü inancımı veriyorum. Böylece Wagner yeniden kurulur. [...] Melodik bir armağan içindeki *Parsifal*’in inancı.”^{xlviii}

Şunu gözlemleyebiliriz ki, matematiksel yazım bildiğimiz yönün aksine de hareket etse Solfej Badiou eserlerinden silinip gidecektir.

Bana öyle geliyor ki bu pasajda iyi müzikal yazı üzerine devam eden sessizlik felsefi söylemin genel özelliğidir. Tıpkı matematiksel harfin yaratacağı patlama gibi. Böylece müzikal metin felsefe metnindeki boşlukta zapt edilir. Adorno’nun çalışmalarını düzgün felsefi metinlerinde tanımlayan budur.^{xlix}

Burada soruşturmama geçici olarak eklemem gereken önemli bir nokta olduğunu düşünüyorum. Eğer felsefi söylem uygun gerçekliğinde matematiğin söyleminde nasıl yer alacağını bilirse, ortaya çıkan yazısının uygun yapısına göre müzikal söylemin nasıl yapılacağını bilmez.

Seve seve söyleyebilirim ki bir yandan Badiou'nun felsefi söylemi müzikal harften değil matematiksel harften ayrılana bilir. Öte yandan Badiou'nun felsefi söylemi müzikal yazıya öncülük etmeyi bilir (Kendisini katı konuşarak sabitlemeden¹). Farklılık hatırı sayılır derecede ikincisindedir.

Böylesi bir gizemin, böylesi bir boşluğun olası felsefi anlamı hakkında bir hipotez geliştirmeye çalışacağım. Bu fikir şöyle devam edecek: Felsefe, Wagner'den beri müziği gizem olarak yapılandırmaktadır. Felsefenin açıkça üstlenmekten verim aldığı, tam manasıyla bir gizem olarak yapılandırmaktadır. Böylece felsefe müzikal açıklığın gizliliğini korumakta ve müzikal açılımın işareti belli olan spesifik yerini bastırmaktadır.

Almagestes'in sunduğu dolambaçlı yol aklıma şu fikirleri getiriyor; ya müzik, daha spesifik olarak Wagner adı altında ilerleyen müzik, Badiou'nun sanat eserinde ana motif olarak yer alarak Badiou felsefesinin gizli motifini oluşturuyorsa?

Felsefe alanındaki ünlü bir timsalin müzikal kökenli bir ilgiyle gizlice bir uçtan diğer uca kat ettiğini görüyoruz. Bu kişi Descartes'tan başkası değildir.

Kısacası, ilk bakışta müzik üzerine teknik bir kitap gibi görünen *Compendium Musicae*^{li}, Descartes'ın tüm felsefi projesinin fırlatma rampası olarak ele alınabilir.

Antik çağın Pythagorasçı akılcılığının empoze ettiği şeyin tersine üçlü aralıkların dördü aralıklardan daha uyumlu olduğunu gören Descartes aslında kendisini burada özerk hale getirmiş bir müzikle karşı karşıya bulur.^{lii liii}

Doğal sayıların aritmetik düzeninde çalışan bu müzikal kıvrılma nasıl açıklanır? Descartes bu yeni müzikal düşüncüyü ışık ve gölge^{liv} arasındaki bilincin bir bölünmesini gösteren "monokorun"^{lv} –iki yarısına bölerek– akıllı bir yapısını kullanarak zamanın rasyonelliğine dâhil eder. Bu nedenle Descartes, kesinliğin açıklığı ile şüphenin belirsizliği arasında bölünmüş yeni bir özne yaratmak pahasına yeni bir rasyonellik alanında ortaya çıkan tonal uyumu (üçlünün uyum sırasının üstünlüğüne dayanarak) içeri alır.

Bu dualitenin onun yeni "bilimin öznesi" kavramının temelinde oynadığı rolü biliyoruz. Descartes'ın hepimizin bildiği gibi ruh ve beden tarafından tamamladığı dualite^{lvi} -ki kendisi "*Compendium*"undan haber vermiştir- diğer eserlerinde ruh ve onun muhtemelen müzik tarafından kışkırtılmış tutkularının ve hareketlerinin düşünülmesine işaret eder.

Descartes'ın devam eden yazıları müziğe atıfta bulunmayacaksa, filozof müzik rasyonelitesi teorisini kendi eğilimlerini etkileyebileceği bir teori ile tamamlamak için

Compendium tarafından otuz yıl öncesinde açılmış girişimi bitirecek son çalışmasını –*Ruhun Tutkuları*^{lvii}- buna adayacaktır.

Böylece zamanın müziğinin genç Descartes'ta ortaya çıkarttığı felsefi sorular, eserinin bütününe çerçevelemek ve örmek için gizlice işlenmiştir.

O zaman benim tezim şu olacaktır, Badiou felsefesinde eşdeğer bir nüve yok mu? Wagner'in tekil güç dediği müzik örtük bir nüve olamaz mı? Bunun için Badiou'nun son kitabını okumamız gerekir.

*

Badiou, Wagner Üzerine Beş Ders'te Wagner isminin felsefe olarak çağdaş ideolojinin^{lviii} temel yürütücüsü haline geldiğini söylemektedir. Böylece Wagner felsefe ve müzik ilişkisinde yeni bir durumun adı oluverir.^{lix}

Buradan farklı felsefeler birbirinden ayrılır, Lacoue-Labarthe^{lx} felsefesi için Wagner ismi müziğin tümüyle sanatta merkezi bir rol oynadığı siyasetin proto-faşist bir estetiğinin ismidir. Adorno felsefesi^{lxi} için ise Wagner daha ziyade boşuna beklemenin müzikal sıkıntısı üzerinde karaya oturmuş toplam bir kimlik projesinin adıdır. Badiou felsefesi ise şimdi kendinde tamamen farklıdır ve müzisyen buna sadece minnettar olabilir. Böylece Wagner en az dört tanımlamaya^{lxii} sahip bir müziğin adı oluverir:

Birincisi yeni bir türün sanatsal ihtişamını ön plana çıkaran yüksek sanata hevesli bir müziktir: artık bir sanatın tamamlandığı varsayılan bir bütünlüğe ilerlemeyen ama kendisini küresel olduğu kadar yerel olarak da olumlayan bir ihtişamdır.^{lxiii} Müzik kendisini katı biçimde ilahlaştırmak yerine *tüm zamanlarda* olumlayan bir ihtişamdır.

Sonrasında, trajik biçimde bölünmüş bir konuyu^{lxiv} uygulayan bir müzik, yeni bir inkişaf türüne yol açar, artık kendisinin kararlı bir sona, sentetik bir sonuca doğru düzenlemeyen ancak yine kendisini örneğin sabit göstergeler listesi olarak değil ama kolektif dönüşümlerin kapasitesi olarak düşünülmüş ana motif ağı için çokluğun yasası olarak bir inkişaf gibi konumlandırır.

Kolektifin kendi kendisini temsil ettiği^{lxv} yeni bir tören meselesiyle eşit olarak mücadele eden bir müziği, bu törenlerin uzun komünist yürüyüşlerinde kapsamlı insanlık ihtiyacı olacak yeni bir tip şeklinde ilan eder.

Sonuçta, bu sefer Wagner'in sadece zorunluluğun^{lxvi} anlaşılması olan yeni bir türün sadakatlerini olumlayarak aşan (Yapı söküme uğratmak yerine) Hristiyanlığın ötesinde bir müzik oluşturur. Büyük Hristiyan sanatında müziğin resimden daha fazla yer aldığını söylemek

uygundur ve ateizme göre müziğin birincil olarak düşünülmesi -kendinde yeni bir tür olarak- Hristiyanlığın ötesinde olumlu bir meseledir.

Şunu unutmayalım ki Badiou felsefesi için bu dört müzikal fikir^{lxvii}; kapanma etkisinden çok daha fazlası, bir yapıt ve bir geleceğin ismi oluverir. Tabii ki Wagner'in doygunluğu ve tamamlanmasında da çok şey vardır ama bu felsefenin Wagner ismi altında ilgilendiği şey devamlı bir motif olarak, bir ön gelecek vaadi olarak, olasılığın mümkün olduğu bir an olarak bu imkânın anlamı altında kendini geliştirdiği şeydir. Wagner geçici olarak gelmiş olacaktır.^{lxviii}

Bana öyle geliyor ki bu noktada müzik Badiou felsefesi için spesifik bir tip olarak görünüyor. Bu farklılık yalnızca bilim, aşk, siyaset düsturlarından değil, diğer sanatsal düsturlardan da - ama eşit olarak- ayrılıyor. Müziğe kırmızı bir iplik^{lxix}, örtüklük ve gizem veren bu spesifik farklılık Badiou'nün başlangıç yapıtı olan *Almagestes*'te barizdir.

Diğer bir zor noktayı soruşturmanın geri kalanında tartışmak için bu iki hipotezin aydınlatılmasını yerinde olacaktır.

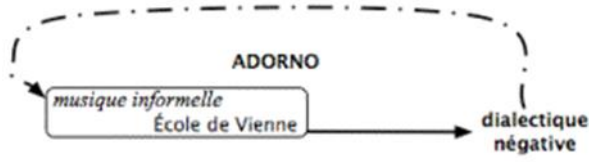
Müzik felsefe üzerinde hareket ettiğinde felsefe müzik üzerinde geriye dönük bir hareket uygular. Felsefi geri tepme felsefeyi müzik üzerinde şartlandırılabilir olmaya yatkın hale getirir.

Badiou felsefesinde bu geri tepme Wagner'in adı olan müzikal gizem için bir kehanet halini alır.

Bu iki noktayı başarıyla detaylandırmak için en sade yol -Badiou'nun yönlendirmesiyle- Adorno felsefesinden başlamaktır.

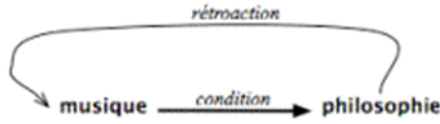
Adorno'nun felsefesi kendisini İkinci Viyana Okulu olayının koşulu altında konumlandırır, bu olay üzerinde içsel olarak çalışırken, nihayetinde -geniş vuruşları sadeleştiriyorum- ilk atonal kısım, yapılandırmacı sonraki kısma karşı gelecektir (on iki ton ve dizi). Bu felsefi müdahale (*Negatif Diyalektik'e* dayanarak), Adorno'nun felsefesi tarafından müziğin merkezinde -özellikle felsefe için ideal bir müzik koşulu olarak hizmet etmek üzere olmayan bir müziğe (*informal müzik*)- bir icada yol açacaktır. Zamanında eksik olduğunu düşündüğü bu *informal müziği* bir müzisyen olarak bestelemekten uzak olan Adorno, bu müziği felsefesini koşullandırmak için uygun olan bir müzik olarak sınırladı... Onun *Negatif Diyalektik'i* ve onun *informal müzik* diye adlandırmış olduğu şey, bir müzisyenin hiç duymadığı ve yazmadığı bu müzik -Adorno bir müzisyen olarak kendi girişimlerinde başarısız olmuştu- basit ve saf bir mitolojiye dayanmaktadır.^{lxx}

Informal müziği, felsefesini Viyana okulundan miras alınan müzikte tespit ettiği^{lxxi} varsayılan bir müzikal çözüm olarak savunarak Adorno, şeması aşağıdaki gibi görünen bir işaret çizer.



Viyana okulundan çıkan, *negatif diyalektiği* koşullandırmaya elverişli müzik... Adorno'nun bestelediği informal müzik!

Badiou'nun felsefesi, mitolojik hareketlerin merkezde olduğu Adorno felsefesinden tamamen farklı bir dinamiğin üzerinde yükselmektedir. Ama bana öyle geliyor ki burada da aynı geriye dönük harekete sahip bir felsefi jesti tespit edebiliriz:



Badiou'nun bu Adornocu geri hareketinden bahsetme şekline geri dönelim. Badiou, Adorno'nun felsefi olarak müzik için bir yer^{lxxii} inşa ettiğini belirtir. -İkincisinin ilkinin koşullandırabileceği bir yer- Bu yer "*yokluğunda* koşul^{lxxiii} gibi çalışır. Şimdi, Badiou'da işgal edilecek bir müzik olmadığından müzikal koşulun felsefi ön koşulunu çamura saplanmış olarak buluruz.

Badiou'nun geri hareketi kendisini tamamen farklı olarak tematize eder. Şunu söyleyebilirim ki Wagner adı altında düzenlenmeye çalışılan (felsefi) bir beyan, fark edilmeyen bir müzikal kapasite, kendisini (müzikal) gizemin (felsefi) beyanı olarak verir.

Yani Wagner, müziğe uygun bir kapasitenin felsefi adıdır. Wagner, Geniş bir gün ışığında müzikal olarak başarılması yerine şimdiye kadar gizli kalmış bir kapasitedir. Badiou felsefesinde Wagner, akla uygun görünümde gizemini açabilmek için gizli kalmayı taahhüt ettiği bir kapasitedir.

Bunu yaparken Lacancı maksimle tanımlanan gizemi yerleştirmek uygun olacaktır.

"Gizemi, gizem olmaktan vazgeçmediğinden gizem olarak kabul ederiz."^{lxxiv}

Gerçekten de gizemi gizem yapan şey bir dış bağlantıya pek tutunmaz, örneğin bir saklama durumunda onun içsel yasası yerine kendi içine çekilme biçimine bakılır. Böylece kendisini tamamlanmamış görmeden kendisini beyan edebilen bir çekilme ortaya çıkar.

Bu nedenle, Badioucu geri hareket felsefenin, müziğin gizemini açık edeceği gerçeğinden kaynaklanacaktır. Müziğin gücü oradadır ama bu güç nümayiş etmek yerine gömülüdür. Başka bir deyişle Badioucu geri hareket, müziği daha az ilgilendiren ama felsefe için olası bir koşul olarak tematize edilen müziği bir kehanet biçiminin altına yerleştirir. İşte bu noktada *kehanet beyanı* olarak adlandırdığım geri hareket gerçekleşir.

Bildiğimiz gibi, baykuş tamamlanmış günün gizemini açık ettiğinden kehanet Minerva'nın baykuşuna uygun düşen bir özelliktir. Bu tip bir kehanet^{lxxv} daha yakın bir geleceği hedefleyen bir şimdinin olumlanmasını kurmaktadır. Geleceğin zaten orada olduğunu ama sadece gizlice devam ettiğini söyler. Ve bugün için hakiki olanın gerçekten bu olduğunu duyurur -Burada olan bir anlamda kahinedir- çünkü gün kendi uygun zamanı altında olumlanacak olduğunda yeni günler hep de böylesi bir bugün altında sayılacaktır.

Böylece Badiou felsefesi Wagner adı altında gerçekten sayılan (Hristiyan kitlelerin ötesinde yeni bir tür komünist törenin sanatsal ihtişamının kabul törenidir.) -ve özellikle *felsefe için* sayılan- şeyleri kehanet eder.

Dolayısıyla kehanet, felsefi olarak olası bir müzikal koşullandırmanın gizemini beyan ederken Badiou felsefesinin olası müzikal koşulu üzerinde geri hareketini yapar. Böylece özde, kendi özünde, yerini alır. Artık müzikal koşul için gelecekte bir yer inşa etmez. Mitolojik olarak etkili koşullandırma (elverişli olan olarak müzik) ve hayali koşullandırma (isteyen müzik) arasındaki uçurumun azalmaktan ziyade müziğin zaten felsefe için elverişli (Wagner ismi altında) olduğunu ve henüz müzik tarafından uygulanmayanları, kısımları içinde gizlenmiş olarak kalanları kehanet eder.

Kısacası bu; filozofun felsefesini koşullandırmayan, filozofun bir müziğe olan güvenini koruyabilecek felsefi müzik düşüncesi inşa etme meselesidir.

Bu yüzden Badiou'nun felsefesinden müziğe ikinci defa geri hareket eden bir bağlantı çizgisi bana vurgulu bir örtme olarak kullanılabilir geliyor.

Badiou felsefesi müzikte felsefe ile paylaşacağı farklı kapasitelerde bir üstünlük olduğunu kabul eder.

Adlandırmanın gücüne bakılarak: Müzik belirli zaman tarzlarında^{lxxvi} şeyleri adlandırabilir^{lxxvii}; böylece Wagner'in müziği uygun zaman bağlantılarına^{lxxviii} göre dünyaların farklılıklarını adlandırabilir. Aynı şeylerin belirsizliğini veya şeylerin çelişkili bir görüntüsünün trajedisini,^{lxxix} bir aşınma zamanına veya doldurulamaz bir eksikliğe göre adlandırır.

Devamında, beyana bakılarak, altta yatan besleyici tabakalarını ve zamansallıklarının uygun şekilde iç içe geçmesini korurken, şeylerin görünüşünü nasıl ortaya çıkartacağını bilen müzik, şeylerin gizemini çarçur etmeden kabul eden diğer herhangi bir söylem biçiminden daha fazlasını bilir.

Sonuçta, söylev olarak bakarsak, müzik bugün onu ayrıcalıklı bir ideolojik icracıya dönüştüren tekil bir söylev gücüne sahip olurdu: müzik, kendi zamanlarına göre aslında genellikle herkese hitap eden, müzikal olarak adlandırılmış şeylerin çağrısı olurdu. Burada çağrı derken dini bir eylem değil, bir öznenin dinleyen herkesi çağırdığı bir eylem olarak ele alalım (Yani, genel söylev olarak çağrı.).^{lxxx}

Wagner böylece Badiou'nun felsefesinde, zaman tarzına göre adlandırma ile ilgili bu uygun müzikal üstünlüğü, çağrısına ve korunan gizemine göre kapsamlı bir hitap olarak adlandırır. Müzik kendisini dilden uzak tutarak, bir şeyin gizemini genel bir hitap biçiminde onaylayacak olan bu tekil adlandırma gücü ile donatılacaktır.

Yine de felsefe bu farklı özelliklerin eşit olarak tarafı olmaya çalışır: kendisini aynı zamanda çağdaş adlandırarak da bağlar, böylece zamanın durumuna göre adlandırma; kendisi aynı zamanda günün gizemini beyan ederek de kehanette bulunur. Kendisini aynı zamanda bu adlandırmanın genelliğine hitap ederek de bağlar. Felsefe bunun için her şeyi kullanır, boş zamanlarında çeşitli söylem rejimlerini karıştırır.

Böylece Badiou felsefesi kendisini kaynağına göre kaplarken, aynı zamanda kendisini müzik okuluna gönderir. Müziğin neler yapabileceğini (onu bilmeden) teşvik eder ve derslerini de en önden dinlediği bu müziği ihtiyatlı bir şekilde teşvik eder.

Veya dahası, felsefenin kehanetçi jesti ile bu felsefenin müziğe kendi gücü olarak atfettiği şey arasındaki biçimsel bağlantı -bağlam düzeyinde değil- felsefeyi müziğin kendi içinde koşullanmaya yatkın öz jestlerini deşifre etmeye iter. Yani, müziğin felsefi düşünülmesi kendi içinde filozofun şahsi müzik anlayışına olan inancına dayanır.

Sonuç kısmından önce devam edelim:

Wagner'den bu yana felsefe müziğin gizemini açık etmeye uğraşır. Şüphesiz Wagner'den beri, çünkü sanatın ölümüne dair Hegelci teşhisi çürüten Wagner idi... Wagner'den bu yana, müzikle ilgili felsefi kehanet, müziğin çok daha iyi koruduğu bir gizemi açık etme eğilimindedir. Çünkü bu gizem belki de felsefe için yalnızca bir tanedir ve doğrusunu söylemek gerekirse bu müzikal bir gizem değildir.

Müziyen bakış açısından Wagner sadece müziğinin ve güftesinin uygun iç içe geçmesinde gizlidir (Bu tabii ki hiçbir şeydir.). Aksine bunu müzikal icraları için söylemek zordur (En azından diğerlerinden daha fazla değil, Örneğin Schönberg veya hatta Bach için.).

Felsefenin daha iyi beyan için bağlandığı Wagner gizemi, müzisyenler onun kıyılarında bu müzik kapasitesini yalnızca sarmalanmış şiir tarafından doyurulmuş olarak görmezler, ama dahası müzikal dinlemeyi şiirsel dinleme kadar genişleten bu şiirle birlikte bir tür müzikal anlam (oksimoron!^{lxxxii}) da doyurulur.

Devamındaki müzisyence fikir: Wagner'in çalışmasındaki müziğin son derece yerel ihtişamı, şiir tarafından doyurulan müziğin kendi gelişiminin herhangi bir noktasında beste yapmaya muktedir olduğu bir *aura*'dan kaynaklanmaktadır. Böylece doyurulmuş müzik, şiiri müzikal bir önem taşıyan bir *aura* olarak doyurur. Bu noktada, Wagner tekilliği, doyurmayı ve müzikteki doyurucuyu uygun bir şekilde kararsız hale getirir ve ihtişamının her alanındaki anahtar bu noktada çalmaya başlar.^{lxxxii}

Bana öyle geliyor ki -ve burası benim sonuç bölümüm olacak-, felsefe için müzikal koşullandırma ile felsefe tarafından müziğin koşullandırması arasında görünen bir kararsızlığın uygun müzikal kalıbı mevcuttur burada: Tıpkı Wagner'in müzik-şiir bağlantısında karar verilemez aktif/pasif var olduğu gibi. Hepsi Badiou'da, Wagner adı altında ortaya çıktıkları sürece felsefe-müzik bağlantısı kararsızca koşullandırıcılaşır/ koşullandırılır.

Badiou felsefesi için Wagner böylece bir müzikal koşullandırmanın imkânı ile aynı imkânda felsefi kehanetin zorunluluğunun arasındaki bir ayırt edilemezliğin adı olurdu. Bu anlamda hatta felsefe gibi bir şey varolabilsin diye Wagner^{lxxxiii} bir tür ön koşulun^{lxxxiv} adı olurdu.

Bu nedenle bu kaba soruşturmanın elbette geçici olarak şu sonucu vardır: Badiou ve müzik, ya da bu felsefeyi ve müziği bağlayan gizemli karar verilemezliğin kâhince beyanı...

ORCID ID

RAHMİ YURTTAKALAN



(Orcid No: [0000-0002-3578-6205](https://orcid.org/0000-0002-3578-6205))

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.

Sonnotlar

ⁱ Bu yazının orijinal metni <http://www.entretamps.asso.fr/Nicolas/2010/Badiou-Music.htm> adresinde Badiou And Music: A Musician's Investigation başlığıyla yayınlanmıştır. Çevirinin yayınlanmasıyla ilgili onay yazar François Nicolas tarafından verilmiştir.

ⁱⁱ 12 Mayıs 2007 oturumuna göz atınız. (mamuphi semineri): "En quoi la philosophie de Logique des mondes peut servir au musicien" (<http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1642>) ve benim "Le monde-Musique" kitabımdaki B.VII bölümüne göz atınız.

ⁱⁱⁱ Müzik eserleri tıpkı daha geniş anlamdaki dilsel söylemlere olduğu gibi felsefeye de kayıtsızdır (Şiirin bu konuda göreceli bir istisna olduğunu belirtebiliriz.). Bu, müzikte bir aşk meselesiyle, tamamen müziğin içselliğinden ziyade tıpkı cinsiyet farklılıklarındaki benzer biçimde, müzik ve güfte (Wagner'in yazılarına göz atınız...) arasında gerçekleşir.

^{iv} Ç.N: Yazarın Fransızca'da *dividu* olarak kullandığı ve İngilizce'ye de *dividual* olarak geçen bu kelimenin dilimizde tam bir karşılığı yoktur. Metnin İngilizce çevirmeninin bu kelimeyi *individual* kelimesinin tam tersi olarak düşünmemizi söylemesi bize yine de bir anlam vermemektedir. Bundan dolayı kelimeye iki ayrı kökten *divi* ve *dual* olarak bakmakta yarar olduğunu düşünmekteyim. Ben burada *dividual* için çokluk ifadesini kullanmayı tercih ettim.

^v Tekil olarak: Çağdaş cebirsel geometride..

^{vi} *En quoi la philosophie peut servir... (Deux régimes de fous ; s 152)*

^{vii} Yüzünü Badiou felsefesine çeviren bir müzisyenin Deleuze'dekinden daha fazla çaba sarf etmesi gerekeceği malumdur. Deleuze'de ise bu çaba, sanatçısı Prud'homme gibi, size çok fazla sonuç vermeden gösteriş yapan bir kavram (köksap, kaçınmak, sınırsızlaştırma, uzay-zaman bloğu, organsız vücut...) alıntılanmak kadar kolaydır. –Her ne kadar bunu Badiou ile alakalı yapmak riskli olsa da – Badiou felsefesine yapılan her atıf düşünce disiplinine bağlanır. Bu çok az müzisyenin katılmak istediği mantıksal bir sonuç rejimidir.

^{viii} Burada müzisyenin kültürlü olup olmamasının bir önemi yoktur. Bunun nedeni filozofun sözlerinin müzisyen dünyasında bir kökeninin olmamasıdır. Kafa karışıklığı yaratan eş anlamlılıkların, kategorilerin ve bu hataların sadece felsefe için uygun olduğu alanlarda dolaştığı gerçeği söz konusudur, kısacası felsefi söylemin uygun düzeyi müzisyene uygun değildir.

^{ix} 70'lerin ikinci yarısı arasındaki zamanda (1976-1979): Kültür Devriminin sonundan ve Portekiz Karanfil Devriminin başarısızlığa uğramasından sonra ve İran Devrimi ile Polonya Dayanışmasının ortaya çıkmasından önce.

^x Bu müzikal entelektüelitenin imkânı fikri, aile eğitimim tarafından sınırlandırılmış dengeleyici alandan beni kurtarmaya katkıda bulunan müzikal icradır (Devlet memurları için teknikten azade bir duygulanım takviyesi olarak müzik icrası.). Bu açılış beni o kadar etkilemişti ki tarihi hala hafızamda, 12 Aralık 1976. Bugün neredeyse 35 yıl öncesi...

^{xi} Bu, doğumunun iki yüzüncü yılı sebebiyle Beethoven'a adanmış L'Arc'ın özel versiyonundaydı. (no. 40, 1970)

^{xii} Ç.N: "Acınası bir rapsodi için taslak" anlamına gelebilecek bu sözü böylece bırakmayı tercih ettim.

^{xiii} Felsefenin koşul kavramına tam olarak verdiği anlamda.

^{xiv} Schönberg-Berg-Webern

^{xv} Kısacası bu felsefeyi koşullandıran müzikal olay şöyle söylenebilir: kendinde bir müzikal temsil olarak "mutlak"ın kendi kendine olumlanması...

^{xvi} Ç.N: *Understanding* kelimesini burada anlama yetisi olarak kullanmayı tercih ettim

^{xvii} Diğer hepsi gibi müzisyen de kendi başına, tutarlı ve genişletilmiş biçimde düşünebilir (Kantçı düşünmenin üç özelliğini geri alır.). Burada felsefenin müzisyeni teşvik edebilmesi bir şey, müzisyenin düşüncesini felsefe vesayeti altına alması başka bir şeydir.

^{xviii} Kişi, farklı felsefeleri onları koşullandıran farklı olay türlerine göre tipselleştirebilir. Böylece Badiou felsefesi için diğerlerinin arasından belirleyici koşullar, şiirsel olay adına, Mallarmé veya Beckett, politik bir olay adına 68 veya Mao ya da görelî bir aşk fikri olayı adına Lacan'dır.

- ^{xix} Dahası, daha sonra Berg tarafından müzikal kompozisyonlarda ayarlanır.
- ^{xx} Messiaen ya da Dutilleux olayını hayal etmekte daha çok sorun yaşıyorum...
- ^{xxi} Ç.N: İkinci Viyana Okulundan çıkan ve 12 nota ile oluşturulmuş atonal diziyi temele alan müzik akımıdır.
- ^{xxii} 1969
- ^{xxiii} 2005
- ^{xxiv} 2006
- ^{xxv} Ç.N: Brezilya'nın başkenti olan, 1956-1960 yılları arasında inşa edilen Brasillia, şehir planlamacıları Lucio Costa ve Oscar Neimeyer tarafından tasarlanmıştır. Daha önce üzerinde yapılaşma bulunmayan bu yere dönemin Brezilya Hükümeti bir başkent yapılmasına karar vermiştir. Badiou, *Logics of World*'de öznenin hakikate yöneldiği yerde ortaya çıkan nokta kavramını ve bununla bağlantılı uzam ve mekan kavramlarını Brasillia şehri üzerinden örneklendirmektedir. Buna göre 1956'dan önceki Brasillia'yı uzam, 1956'dan sonraki Brasillia'yı mekan olarak düşünebiliriz. Bu kavramsal değişikliğin kendisi tamamen politik "olay" üzerinden kurgulanır.
- ^{xxvi} Fr.Ç.N: *Journees Alain Badiou* Konferansı
- ^{xxvii} Wagner Üzerine Beş Ders (Versiyon, 2010)
- ^{xxviii} İngilizce
- ^{xxix} Badiou ironik olarak yazmanın okumaktan daha hızlı olacağını söyler.
- ^{xxx} 1964
- ^{xxxi} Ç.N: Burada *prayer* kelimesini çağrı olarak çevirmeyi tercih ettim.
- ^{xxxii} s. 76
- ^{xxxiii} s. 84
- ^{xxxiv} s. 101
- ^{xxxv} Ç.N: Burada *nomination* olarak kullanılan kelimeyi adlandırma olarak çevirmeyi tercih ettim.
- ^{xxxvi} s. 194
- ^{xxxvii} s. 199
- ^{xxxviii} s. 215
- ^{xxxix} Almagestes (Batlamyus'un Yunanca başlıklı eserinin Araplaştırılması)
- ^{xl} s. 104
- ^{xli} *Parsifal* (L3 ana motif bestesinin yarı ritminde iman hakkında konuşur)- s.96
- ^{xlii} s. 103
- ^{xliii} Toplamlar limitinin integrali = toplamların integrali limiti = integrallerin toplamının limiti [intégrale de la limite des sommes = limite de l'intégrale des sommes = limite de la somme des intégrales] (s. 103)
- ^{xliv} Ç.N: Wagner'in 1882 tarihli operasıdır.
- ^{xlvi} Romanda ve bu şekilde Badiou'nün bütün yazılarından bulunan üçünden ilki...
- ^{xlvi} Bars III.1106-1127: "Höchsten Heiles Wunder!..."
- ^{xlvi} s. 187
- ^{xlvi} s. 96
- ^{xlix} Descartes burada tek istisnadır ve bunun kesin bir nedeni vardır: hatırlanabileceği gibi, felsefesinin müzikal koşullandırması bir eserden değil; müziğin, yeni solfejce yazıyla ortaya çıkan standartlaştırmayla otonom dünyaya dönüşümünden kaynaklanır. Bundan böyle müzik, Pythagoras tarafından tarihsel olarak yerleştirilmiş aritmetik düzenden nispeten bağımsız bir rasyonelliğe göre oluşturulmaktadır.
- ^l Badiou'nun felsefesi kendi matematiğini üretir, ancak diğerlerinden daha fazla değil, "musemes"(Ç.N: daha fazla bölünemeyecek müzikal birim) üretmez...

li 1618 (Descartes o zaman 22 yaşındaydı)

lii Onun yeni destekçisi Beeckman aracılığıyla...

liii Ç.N: Nota dizilerinde, majör ya da minör gamlarda notalar diziyi oluşturan ana notaya uzaklığına göre adlandırılırlar. Do'nun bir sayısı adlandırılacağı Do majör gamında Re iki sayısı adlandırılır. Bu iki sesin oluşturacağı sese büyük ikili adı verilir. Böylece diğer aralıklı seslere üçlü, dördü vs. denebilir. *Interval* olarak adlandırılan bu sistemde bazı aralıklar diğerlerine göre daha uyumlu ses çıkartırlar.

liv Devamındaki "*The World-Music*" kitabının C.III bölümüne bakın.

lv Ç.N: Burada bahsi geçen *monochord* telli bir çalgıdır.

lvi Ç.N: İkilik kelimesi karşılık anlamını doğurabileceği için *duality*'i dualite olarak bırakmayı tercih ettim.

lvii 1649

lviii s. 13

lix s. 74

lx Ders I

lxi Ders II

lxii Baskı

lxiii s.102

lxiv s.114

lxv Ders V

lxvi Yine Ders V

lxvii Büyük sanatı, trajik özneyi, genel insanlığın komünist kendi törenini Hristiyanlığın ötesinde ortaya koyarak yeniden adlandırdım.

lxviii En azından burada müziyenden ziyade felsefenin perspektifinden ya da hala dışsal müziğe bakış açısından benimsemem şartıyla kendimi bu dört yöne veriyorum. Burada geliştirilemeyecek tek nokta (Daha ziyade zorunlu tamamın ters çevrilmesini ilgilendirir...) -Bir müzisyen -ya da tekil bir müzisyen olarak ben- Wagner'de müziğe uygun başka şeyler görür (Burada, sonsuz melodinin, ana motifler ağının, müzik ve şiir arasındaki bağın hatta operaların konusunun bile daha sıkı tartışılması gerekir. Eğer bir operanın konusu az çok sözselleştirilebilir olmak yerine bir müzikal konuya o zaman bu konu hakkında müzik eserleri olarak konuşmak yerel dildeki diğer icraları, özellikle de güftenin analiz çalışmalarını ima eder...). Ancak bu müdahale müziği müziğin öznel içselliğinden değil Badiou'nun felsefesi açısından ele almaktadır.

lxix Ç.N: Daha önce yazarın Descartes felsefesinde bulduğu gizemli sanatsal koşullamayı Wagner üzerinden Badiou'ya uygulayabileceğini söylediğinde yazar bulduğu bu gizemli ipucunu "*thread*" yani iplik kelimesiyle anlatmıştı. Bense orada anlamı daha açık kılın diye aynı kelimeyi "nüve" olarak çevirmiştim. Şimdi yazar burada aynı iplik kelimesini üstüne kırmızı sıfatını ekleyerek kullanmakta. Yazar muhtemelen artık bu gizemin daha açık ve kendini gösterir hale geldiğinin altını çizmek istemekte. Burada gizemin ipucunu sunan bu kırmızı iplik metaforunu böylece çevirmekte fayda görüyorum.

lxx "*The World-Music*" C.IX bölümüne bakın.

lxxi Müzikal yerine ideolojik-felsefi...

lxxii s. 42, 49, 62, 75.

lxxiii s. 41

lxxiv Seminer VIII (*Le transfert*, 1960-1961, *Seuil*), s. 16

lxxv Cassandra'ninkinden anlamlı bir biçimde uzak.

lxxvi s. 152

lxxvii s. 154

lxxviii s. 155

lxxix s. 157

lxxx Ç.N: *Prayer* kelimesini dua yerine çağrı olarak tercüme etmemiz onu dini anlamından kurtarmıştır

lxxxi Bir tekiliğin iki çelişkili yönelim noktasında ayırt edilemezliğe sahip olduğu doğruysa (Burada kendilerini “ezilmiş” buluyorlar) –matematik bize bunun öğretiyor- oksimoron genellikle kırılan bir tekilik belirtisi olarak ortaya çıkar.

lxxxii Ç.N: Kâğıt üzerinde notaları duyulabilir kılmak için her satır başında yapıya uygun bir anahtar nota bulunmalıdır. Örneğin sol anahtarı.

lxxxiii Kendisi Platon’dan önce gelecek bir isim olur.

lxxxiv Burada felsefi “koşul” anlamına göre değil, felsefi çokluğun koşullandırıcı nedeni olarak, felsefeye yönelme olasılığı olarak anlamak gerekir.

Kapanma Estetiği: COVID-19 Pandemisi Boyunca Bir Sanatçı Olarak Deneyimim

SCOTT WOLLSCHLEGER¹, GÜLBEN SALMAN (Translator)²

¹ Contemporary Classical Music Composer, Based in New York City



² PhD Candidate, Ankara University, Department of Philosophy
(Orcid ID: 0000-0002-6673-9719)

Özet

Bir müzisyenin pandemideki deneyimlerini ilk elden dile getiren bu yazı, karantina koşullarında bir sanatçının imgeleminin nasıl kesintiye uğradığını ve çalışma pratiğinin ne yönde değiştiğini göstermektedir. Esas olarak New York Şehri'nde 20 yıldan beri klasik müzik bestecisi olan Wollschleger'in, bir orkestra ve beraber çalışma deneyiminin mümkün olmadığı koşullarda, açık alanlarda veya stüdyoda solo icra edilecek çalışmalar yazmak konusunda karşılaştığı güçlükleri görünür kılmaktadır. Oda akustiği ve beraber performans gerektiren klasik müziğin yeni düzende ne yönde değiştiğini görmek açısından bir bestecinin görüşlerini ve kısıtlılıklarını paylaşması, imgelemin her yeni durumda ifadeyi seferber edecek bir biçim bulmaktaki maharetini bize göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: imgelem, beste, çağdaş klasik müzik.

Lockdown Aesthetics: My experience as an Artist During Covid-19 Pandemic

Abstract

This short essay expresses the experiences of a musician from the first hand in order to show how the imagination of an artist interrupted due to the conditions in pandemic and to which direction the working practices changed. Basically, Scott Wollshlegher, a contemporary classical music composer, resides in New York City for 20 reveals the difficulties he faced with when he forced to create classical music pieces for public spaces and a solo instrument in a studio when there is no possibility for orchestral assistance and rehearsals. It seems important to see how a classical music which requires a room acoustics and performing together as an ensemble changed its direction in line with a composer's experiences about his insights and hinderances, showing us the power of the imagination to create new forms to express itself.

Keywords: Imagination, composition, contemporary classical music.

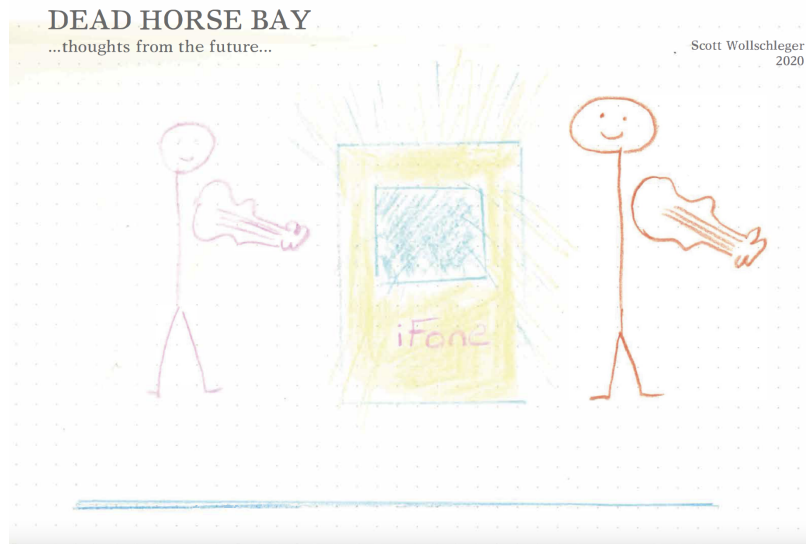
Corresponding Author / Sorumlu Yazar	SCOTT WOLLSCHLEGER COMPOSER
E-mail / E-posta	scott.wollschleger@gmail.com
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	May 20, 2021/ 20 Mayıs 2021
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	May 20, 2021 / 20 Mayıs 2021
To Cite This Article / Kaynak Göster	Wollshlegher, S. (2021). Kapanma Estetiği: COVID-19 Pandemisi Boyunca Bir Sanatçı Olarak Deneyimim ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol.13, 279-287.

Kapanma Estetiği: Covid-19 Pandemisi Boyunca Bir Sanatçı Olarak Deneyimim

Covid-19 pandemisi sırasında bir sanatçı olarak deneyimim belki de en iyi şekilde olayın başındaki çalışmalarım ve kriz boyunca çalışmalarımın nasıl evrildiği üzerine düşünürsem anlaşılabilir. Şubat 2020'nin sonunda, New York Şehri'ndeki kapanmadan birkaç hafta önce, [Dead Horse Bay...thoughts from the future...](#) adında yeni bir bestemin prömiyeri yapılmıştı. Bu parça iki keman ve bir projektörle gösterilecek olan film için yazılmıştı. Gösterilecek olan film Brooklyn'te çoktan unutulmuş Dead Horse Bay [Ölü At Koyu] adındaki yerin görüntülerinden oluşan kendimin ev yapımı bir belgeseliydi. Önceden Barren Adası'nın bir parçası olan Dead Horse Bay, sayısız endüstriyel ölü at bedeni parçalama teçhizatına ev sahipliği yapıyordu. Burası ayrıca, New York Şehri'nin 19. Yüzyılın sonundan 1920'lerin ortasına kadar, adada işçi olarak da çalışan bütün bölge sakinlerinin (çoğunlukla Afrika kökenli Amerikalılar veya İtalya, İrlanda veya Polonya'dan gelen göçmenler), zorbalıkla yerlerinden edilmesi ve evlerinin yerle bir edilmesi sonucunda başlıca katı atık depolama bölgesi olarak konumlanmıştı. Katı Atıkların üst-toprakla örtülmesi sonucunda, burası 1950'lerde New York Şehri tarafından adadan bir yarımadaya çevrildi. Fakat bu zamandan beri kapatılan toprak tabakası açıldı ve tarihleri 1800'lere kadar uzanan atıkların kalıntıları bütün bir sahil şeridi boyunca bulunabilir hale geldi. Her gün yeni bir atık parçası kıyıya sürüklenir oldu. Dead Horse Bay'i ilk ziyaretimde iğrençlik duygusuyla şok olmuşum. Medeniyetin kenarında bir eşiğe gelmiş gibi hissetmişim. Sahil, cam şişeler, tabaklar, ayakkabılar, ocaklar gibi eski evsel atıklar ve zaman zaman da at kemiklerinden oluşan çerçöple doluydu. Sahildeki manzara dehşet vericiydi ama tuhaf bir biçimde de mistikti. Atıkların nasıl doğal manzaranın bir parçası haline geldiğini görmek güzeldi. Sahildeki her şey eşikteydi. Bazı atık parçaları, müziğe dönüştüğünü tahayyül ettiğim bir aura yayıyordu. Bununla beraber benim zihnimde yalnızca tek bir düşünce hakimdi, "bu atıklar aslında gelecekte düşünceleri bana söylüyorlar". İlk performans için, duş perdesi ve köpükten yapılmış büyük ve tümüyle kasten ev yapımı retro-görünümlü bir cep telefonu yaptım. Telefonun ekranı, iki kemanın yanında üçüncü bir karakter gibi oynayacak ve filmi gösterecekti.



Yalnızca atıklarla ilgili olmaktan çok, *Dead Horse Bay...Gelecekte Düşünceler*'in ayrıca dekolonizasyon üzerine de bir düşünme ve teknoloji ile mevcut ilişkimiz konusunda da bir uyarı olmasını amaçladım. Bu çalışmanın Brechtvari bir yolla, bizim cep telefonu gerçekliğimizin absürtlüğünü de göstermesini istedim. Her seferinde bu şeyi açtığımızda, bir şekilde kendimize şunu söylemeliyiz: “Burası başka bir boyutun kapısı, kafamı onu yok edecek bu girdaba sokmak istiyor muyum?”



Basılmış Notanın Kapağı

Kapanmanın ilk aylarında, diğer birçok sanatçı gibi, kendimi sınırlı koşullar altında nasıl çalışacağımı anlama yoksunluğu içinde buldum. Ben müzik yazdığımda aynı zamanda aynı oda

içinde beraber çalan icracıların bedenlerini de göz önüne getiririm. Sıklıkla, benim müziğimin temposunun, bu müziğin icra edildiği odanın alanına eşit olduğunu söylerim. Klasik müzik icracıları odanın çıkardıkları seslerin oda ile nasıl etkileştiğini dinlerler. Dinleyiciler, bir anlamda, odanın müzisyenlerle nasıl “konuştuğunu” dinlerler. Beste yaparken kendimi sesleri dinleyen insanların yanında otururken tahayyül ederim. Yanımdakilerin nasıl sesleri duyduğunu ve odayı hissettiklerini tahayyül etmeye çalışırım. Kapanmanın ilk ayları boyunca, imgelem gücüm ilerlemek için bir yol bulmakla cebelleşti. Müzik yazmak için her girişimim sıklıkla, New York Şehri ilk ölümlü dalgasını yaşama deneyimini yaşadığı için aralıksız ambulans siren sesleri ile kesintiye uğradı. Mayıs’ın sonlarında Georg Floyd’un öldürülmesi etrafında gelişen olaylar da ayrıca son derece üzücüydü. Sirenler daha az duyulur oldu ama ses bu sefer yerini sokaklardaki toplumsal huzursuzluğun sesi ile yer değiştirdi. Polis şiddetini ve ırkçılığı protesto etmek için giderek daha fazla insan sokağı çıktı ve ben de tamamen felce uğramış gibi hissettim ve hiç müzik yazamaz hale geldim. Hissettiğim yalnızca umutsuzluk duygusuydu. Bu süreçte yaptığım tek müziksel etkinlik [Lost Anthems](#) adındaki yeni çalışmamın online prömiyeriydi. Videodaki çekim görüntüleri 2019 sonlarına aitti ve 2019 yılının sonlarında Margate England’da The Turner Contemporary’de çekilmişti. https://www.youtube.com/watch?v=xk8vKAt5S_U&t=337s

Videonun prömiyeri yapıldı ve sonrasında ben ve “seyirciler” arasında Zoom üzerinden bir soru-cevap sohbeti gerçekleşti. Şunu kabul etmeliyim ki, zoom üzerinden seyirciler ile etkileşmek berbat! Tuhaf, Zoom’u seven biri var mı? Fakat, Zoom’un kullanılmasının bizimle kriz geçtikten sonra da kalmaya devam edecek bir özellik olduğunu görebiliyorum, bu yüzden bu yeni gerçekliğe (yavaşça) adapte oluyorum. Yaz biterken sözümona “kapanma estetiği” boyunca kendi yolumu bulmama yön vermeye yardımcı olduğunu hissettiğim, yeni çalışmalar yazmak için birtakım fırsatlara erişim sağladım. [Outside Only Sound](#) isimli ilk çalışmam herhangi bir orkestra provası olamayacak olan ve müzisyenlerin yalnızca açıkavada parkta icra edebilecekleri koşullarda yazıldı. Bu koşullar, her ne kadar geleneksel beste yapma biçimine göre oldukça zorlayıcı olsa da, çalışmamın sosyal ve mekânsal veçhelerini yeniden hayalimde canlandırmama izin verdi. *Outside Only Sound*’u yazarken bir çeşit telaşlı neşe ve aciliyet hissettim. Sanırım neşe seyircilerin fiziksel mekânda akustik bir fenomen olarak müzikle karşılaşacağını bilmemden ileri geldi. Gerçekten de seyirciler çalışmadan hoşlandı ve iki şehir parkında, Prospect Park ve Fort Greene Park’ta (ikisi de Brooklyn’de) çalışma icra edildi. Kayıтта çocukların ve kahkahaların sesini duyabilirsiniz. https://www.youtube.com/watch?v=ecxOalYz_-k&t=1s



Outside Only Sound, The String Orchestra of Brooklyn tarafından Fort Greene Park'ta icra ediliyor.

“Kapanma Estetiği” serimde bir sonraki çalışmam [Seegman's Woe](#) adında perküsyoncu Kevin Sims için yazdığım solo perküsyon çalışmasıydı. Bu çalışmanın performansları 2020 ABD Başkanlık Seçiminden önceki haftasonu çeşitli kamusal alanlarda gerçekleştirildi, yine hepsi açık havada. Memleketi Orta Pennsylvania olan Kevin Sim, çalışmayı State College Pennsylvania'nın aşağıdaki yerlerinde icra etti:

1. Home Depot park yerinin dışındaki otoyol kenarı çim şeritte.
2. Wegman'ın park yerinde (süpermarket).
3. Halka mahsus bir parkta.
4. Sheetz (Benzin İstasyonu).
5. Yıkılmış bir karavan parkında.



Kevin Sims *Seegman's Woe*'yu Home Depot park yerinin dışındaki otoyol kenarı çim şeritte icra ediyor.

Çalışmada “*Seegman’s Woe*” yazan ev yapımı bir afiş kullanıldı. Çalışmada başka herhangi bir kelime yer almadı. Bu çalışmayı yazarken niyetim ideolojik olmayan doğal bir dayanışma duygusu ortaya çıkararak yarı-siyasal bir çalışma hissi yaratmaktı. Woe [keder] kısmı aslında herhangi bir kişinin kederi gibi anlaşılmalı. Pennsylvania’da siyasal gerginlikler çok yüksek perdeden seyrediyordu bu yüzden insanların Kevin’in performansı ile hemen iletişim kurar görünmeleri bizi şaşırttı. Yanından yürüyen insanlar kafalarını “Evet, Bu!” der gibi salladılar. Günün son performansı Pennsylvania, State College’da eski Franklin Manor Karavan Parkı’ndaydı. Barren Island ve Dead Horse Bay gibi Franklin Manor Karavan Parkı’nın sakinleri de zorla yerlerinden edilmişti. <https://www.youtube.com/watch?v=EivVhUGXEhc&t=32s>

Açıkavada kamusal bir alanda ev yapımı bir afiş ile insanların bir müzik çalışması ile etkileşimde bulunmaları fikri benim çalışmalarımı ileriye taşıyan bir özellik olur görünmekte. Dayanışma duygusunu yaratması amaçlanan bir diğer “woe” [keder], solo kontrbas için yazılan Tayden’s Woe ismini taşıyor ve 2021 yazında kontrbas sanatçısı Will Yager tarafından açıkavada icra edilmeye başlanacak.



Will Yager *Tayden’s Woe*’nun provalarını yapıyor.

Covid-19 Pandemisi benim müziksel zaman ve mekan algımı değiştiriyor. Covid-öncesi müzik performanslarım, müziğimde bulunan zorluklar yüzünden büyük ölçüde yüz yüze provaları gerektiriyordu. Böyle zorlayıcı yönlerden birisi müziksel zaman ile ilişkilidir. Ben sıklıkla büyük ölçüde çalışma gerektiren karmaşık ritimler yazıyorum ve icracıların bu müzik zamanının “hissini” içselleştirmeleri gerekiyor. İçselleştirme en iyi oda müziği ortamında gerçekleşiyor. Her çalgıcının kendi kısmını basitçe öğrenip provaya gelmesi istenen sonuçları vermiyor. Tersine bir

grup müzisyen beraber çalmak ve tek bir beden olmak zorunda. Bunu başarmanın mükemmel (eski) yolu aynı fiziksel yerde beraber olmaktı. Bu bir partnerle dans etmeye benzerdir. Beraber yapmak zorunda olduğunuz bir şey.

Outside Only Sound' da her çalgıcının tek bir ağustosböceği olduğu ve bir şefe asla ihtiyaç olmayan bir müzik materyali geliştirdim. Her çalgıcının bir süreölçere göre çalması yerine müzisyenlerin bir arazideki bir grup böcekmiş gibi işlemlerini istedim. Seegman's Woe'de müzik notası yalnızca basit metin yönergeleri düzeniydi. Kevin Sims önceden benim en karmaşık müzik notasyonlarımı icra etmesinde rağmen, *Seegman's Woe* için kendimi geleneksel nota yazmak için toparlayamadım. 2021'in başında Greeley Colorado'daki University of Northern Colorado'da misafir besteciydim. Bütün bir müzik festivali online'dı. Müzik öğrencilerinin pandemi dolayısıyla büyük ölçüde yorgun olduklarını hissettiğim için onlara benzer şekilde yalnızca-metinden oluşan *Song for the End of the World* adında basit bir parça yazdım.

SONG FOR THE END OF THE WORLD

for one or many people

Fill two empty wine bottles with unequal amounts of water.

Blow over the top of either bottle gently to produce a flutelike tone. Generate a tone about every 7 or 8 seconds for 6 minutes.

Let each note softly fade away.

Scott Wollschleger
2021

Song for the End of the World

İki boş şarap şişesini eşit olmayan miktarda su ile doldurun. İki şişeden birine flüt benzeri bir ton yakalamak için nazikçe üfleyin. 6 dakika boyunca 7-8 saniye uzunluğunda her tonu üfleyin. Her notanın yavaşça kaybolmasına izin verin.

John Cage ruhuyla her öğrenci kendini ayrı ayrı kaydetti ve bana üst üste basitçe çekilmiş ses dosyalarını gönderdiler. Buna ek olarak her öğrenciden 40 saniyelik bir Açık hava görünümü de istedim. Tek zorunluluk video çekimlerinin her gün yanından geçtikleri tamamen sıradan bir şeyi kapsamasıydı. Buradaki fikir, alelade mekan üzerine düşünmek ve bu mekanda yalnızca bakmak için durarak bir güzellik yakalamaktı. Sonra bu öğrenci video kliplerini bir cep telefonunda görülebilecek şekilde düzenleyerek tam bir film haline getirdim. [[complete film](#)]

Pandemi dijital içerik yaratma hissini hızlandırdı. Fakat Pandemi döneminde ben [Dark Days](#) adındaki üçüncü albümümü de tamamladım. Albüm 2021'in ilk aylarında tamamlandı ve yalnızca solo piyano müziğinden oluşuyor. Bu kriz müziğimin nasıl hazırlanacağı ve sunulacağına ilişkin beni yeniden-düşünmeye zorladı. Şu açık ki açık havadaki kamusal alanlar müzik çalışmaları için giderek daha fazla "mekan" halini alacak. Benim için kendi müzik kavramlarımı bu türden alanlara yerleştirmeye adapte etmek ve soyut sanat çalışmalarımı nasıl farazi kamusal karşılaşmalarda yapacağım hala bir sorun olarak ortada duruyor.

Gözü Sıyırmak: *Filmin Teni*

AHMET EMİN BÜLBÜL¹



¹Res. Asst. , Kadir Has University, Department of Radio, Television and Cinema
(Orcid ID: 0000-0003-2432-7553)

Özet

Bu yazı, Laura U. Marks'ın *Filmin Teni: Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular* kitabını inceliyor.

Anahtar Kelimeler: haptik görsellik, kültürlerarası sinema, bedenleştirme, bellek, duyular

Tearing the Eye: *The Skin of the Film*

Abstract

This paper examines Laura U. Marks's book entitled *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*.

Keywords: haptic visuality, intercultural cinema, embodiment, memory, senses

Corresponding Author / Sorumlu Yazar	AHMET EMİN BÜLBÜL Kadir Has University, Department of Radio, Television and Cinema
E-mail / E-posta	aeminbulbul@gmail.com
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	April 7, 2021 / 7 Nisan 2021
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	May 17, 2021 / 17 Mayıs 2021
To Cite This Article / Kaynak Göster	Bülbül, A. E. (2021). Gözü Sıyırmak: <i>Filmin Teni</i> . <i>ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters</i> , Sayı 13, 288-294.

Gözü Sıyrmak: *Filmin Teni*

Görsel arşivlerin resmî tarih ve egemen iktidar tarafından biçimlendirildiği, görme duyusunun betimleme ve yorumlamaya yetmediği bir atmosferde, dezavantajlı grupların sinema yoluyla kendini ifade etmesi ne kadar mümkün? Film deneyimine Marksist/psikanalitik bakışla yaklaşarak sinemasal öznelliği inşa edilmiş bir pozisyon olarak konumlandırılan Aygıt Kuramı'nın aksine, seyircinin bedeni ve algısını merkeze alan film-fenomenoloji geleneğine ve özellikle Vivian Sobchack'ın (1992) düşüncelerine yaslanan Laura U. Marks'a göre, gözün hâkimiyetinden sıyrılmak bir yol olabilir. Bu bağlamda *Filmin Teni: Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular* imge ve sesi yeniden düşünmeyi, belleğe dönmeyi öneriyor. Çok-duyusallığı ve hissiyatı önemsiyor.

Marks'ın kelimeleriyle kültürlerarası sinema "iki veya daha fazla kültürel bilgi rejimi arasında ya da çoğunluğun hâlâ Beyazlardan oluştuğu Avro-Amerikan Batı içinde bir azınlık olarak yaşama deneyimini temsil etme çabasında olan deneysel tarzlar"ın meydana getirdiği bir hareket (2020, s. 21). Sömürgeci ve emperyalist görme biçimlerinin neyi bile isteye göstermeyi seçmediğinin, niçin bazı hikâyeler yokmuş gibi davrandığının, kısacası empoze ettiği hegemonik belleğin farkında. Bu nedenle kendini ana akıma uzak, avant-garde ve deneysel filmlere yakın bir yere konumlandırıyor. Ve sessizlikleri, noksan olanı ete kemiğe büründürmeyi, "kültürel karşıt-belleği temsil etme"yi dert ediyor (Marks, 2020, s. 14). Kitap Black Audio Film Collective, Atom Egoyan, Mona Hatoum, Rea Tajiri, Shauna Beharry gibi sanatçı ve aktivistlerin kullandıkları alternatif taktik ve yabancılaştırıcı estetik tercihlere yoğunlaşırken, seyir tecrübesinin de radikal bir şekilde dönüştüğünü gösteriyor. Marks'ın (2020) temel argümanı şu: İmgeler ve şeylerle uğraşan kültürlerarası eserler mimetik, auratik ve bedenleştirilmiş bir film deneyimi tesis ederek, kayıt altına alınamayan koklama, dokunma ve tatma duyularını harekete geçirir ve böylece bireysel ve kültürel belleği uyandırır.

İlk bölüm, yerinden edilmiş veya melezleşmeye zorlanmış sanatçı topluluklarının sinemasal anlamda icra ettiği arkeolojik kazı çalışmalarını inceleyerek, imgeyi belleğin sirayet ettiği, çeşitli kültürel katmanların su yüzüne çıkabileceği ve en nihayetinde sesi duyulmayanın konuşabileceği bir inşa olarak ele alıyor. İmgelere bakmak aslında, Batılı görselliğin bıraktığı enkazın ardındaki oyuklara bakmak demek. Fakat Marks'a göre, bir handicap gibi görünse de

bu bir imkân. Burada kültürlerarası sinemacıların uyguladığı iki kritik taktik önem kazanıyor: ilki özdeşünümsel bir tavırla, imge ile sesi birbirinden ayırmak, aralarındaki uçurumu hissettirmek ve farklı bilgi düzlemlerine ait imgeleri yeni kombinasyonlarla bir araya getirmek. İkincisi ise eksik çeviri yapmak, “İngilizce’ye ya da egemen kültürün diline tam bir tercümeden kaçınmak” (Marks, 2020, s. 68). Başka bir deyişle, kültürlerarası sinemacıların esas maksadı, resmî söylemlerin tesiri altındaki görsel-işitsel mecraların eğilip bükülebilirliğini göstermek, sınırlarını belirginleştirmek ve neticede tarihle kişisel/kolektif bellek arasındaki ihtilafı ortaya çıkarmak. Marks böylesi görüntülere, Walter Benjamin ve Gilles Deleuze’den feyz alarak, *radyoaktif anımsama imgesi* diyor: Bizi “temsil edilemez olanla yüz yüze getiren ve onu bellekle birlikte diyaloga taşımaya girişen, temsili gömülü bulunan bir olayın izlerini bedenleştiren, dizini oldukları unutulmuş tarihi haykıran” imgeler (2020, s. 82-108).

“Şeylerin Belleği” isimli ikinci bölümde ise, meselenin yalnızca imge ve seslerin birlikteliği ya da uyumsuzluğuyla değil, aynı zamanda kadraja alınan, farklı mekânlar/coğrafyalar arasında gelgitli yolculuklar yaşayan nesnelere de ilgili olduğunu anlıyoruz. Çünkü kültürlerarası eserler, “göçmen ve sürgünlerin diasporik hareketlerine odaklan”dığı için, “sermayenin, iktidarın ve arzunun benzer küresel akışı nedeniyle ‘göçen’ şeylerin artlarında bıraktıkları izlerin kazısını [da] yapar” (Marks, 2020, s. 119). Marks *ulusaşırı nesne* olarak adlandırdığı eşyanın tabiatını *aura*, *fosil* ve *fetiş* kavramları ekseninde inceliyor (2020, s. 118-128). *Aura* bir şeyin maziye temas ederek, gayriiradi belleği çağırmasıyla zuhur eden bir his; *fosil*, geçmişin belli bir dönemine tanıklık etmiş bir nesnenin maddi, belirtisel izidir. *Fetiş* ise toplumsal hakikatleri kodlayarak bünyesinde toplar. Şeyler yer değiştirmiş, parçalanmış olsalar bile, üstlerine yüklenen mânâ, temas ettikleri hatıralar, zamanın izleri silinmez. Buradan hareketle kültürlerarası film ve video örneklerinde karşımıza çıkan, dolaşım hâlindeki *ulusaşırı nesne*’ler “tarihsel, kültürel ve ruhani güçlerin belirli bir yoğunlukta bir araya toplandığı [bir] boğum ya da ilmik” vazifesi görürler (Marks, 2020, s. 132). Auraya sahip birer fetiş ve fosil olarak, imaj ve sesin kapasitesini aşarlar.

Peki, etten kemikten seyirci, böylesi imajlar ve nesnelere karşılaştığında ne hisseder? Tensel teması tartışan üçüncü bölüm, bedeninin nitelikleri ve potansiyeli hakkında. İmgeler “duyu belleklerinin izlerini taşır” savıyla ilerliyor (Marks, 2020, s. 182), ardından bizi “filme gözlerle dokunuyormuşçasına görme”ye tekabül eden *haptik görsellik* kavramıyla tanıştırıyor (Marks, 2020, s. 10). Marks, film-fenomenolojinin kilit mevzularından biri olan *bedenleştirilmiş seyircilik*’i merkeze alıyor. Hareketli görüntüyle ne salt entelektüel aklımızı kullanarak, ne de

algımızı dünyadan soyutlayarak ilişkilendiririz. İletişim tek yönlü gerçekleşmez. Yaşanan deneyim bilâkis, benzerliğe dayalı, yani *mimetik*'tir ve dolayısıyla dönüşlüdür; "film ve seyirci arasında karşılıklı geçirgenlik ve müşterek bir yaratım" vardır (Marks, 2020, s. 206-207). Göstergelerin bir anlama kavuşabilmek için topyekûn bedene ihtiyacı vardır. Altını çizmek gerekir ki *mimesis*, göz-merkezci sembolik temsillerden çok, maddeye yakınlaşmayı, fiziksel teması, tenimizle hareket etmeyi talep eden *dokunsal epistemoloji*'lerle iç içedir (Marks, 2020, s. 192-257). Kültürlerarası sinemacılar tam da bu nedenle, görme duyusunun arzulanığı Batılı illüzyonistik perspektifi yerle bir ederler. Mesafeyi daraltarak bizi flu, grenli ve sığ imgelerle, az ya da aşırı pozlanmış görüntülerle, yüzeydeki çizik ve izlerle, yani optikle inatlaşan *haptik görsellik*'le başa bırakırlar. Neticede göz tükendiği için filmin derisine yaklaşmak, dokunma duyusuna, tenin belleğine başvurmak durumunda kalırız.

Eğer algımız, kişisel olanla kolektif olanın kesişiminde ete kemiğe bürünüyorsa ve şayet sinema kültürel yaşamı beden tepeden tırnağa tüm katmanlarıyla aktarıyorsa, yalnızca dokunmanın değil, koklama ve tatmanın da belleğiyle iç içeyiz demektir bu. Kitabın üçüncü bölümün devamı niteliğindeki son kısmı, burun ve dili de hesaba katıyor ve "duyuların toplumsal bilginin kaynakları olduğunu" göstermeye çalışıyor (Marks, 2020, s. 265). Aslında Marks'a göre, kültürlerarası eserlerin yaşattığı bedensel deneyimin çekirdeğindeki unsur, *sinestezya*'dır: Bir duyunun başka bir duyuyu istemsizce çağırması ve bedenimizin karşılaştığı imgeleri "farklı duyu modalitelerine" ayırmadan "sentezlemesi" durumu (2020, s. 299). Bir görüntünün, kokuya dair bir anıyı canlandırması yahut bir ses veya müziğin, geçmişte yaşanmış gastronomik bir tecrübeyi uyandırması gibi. Örneğin Tran Ann Hung imzalı *Yeşil Papayanın Kokusu* (*The Scent of Green Papaya*, 1994), yakın plan kullanımı ve sesler yardımıyla imgelerin *sinestetik* boyutunu ön plana çıkarır ve bizi atmosferi saran kokuların –yağmur sonrası toprak, ev, bitkiler, papaya- belleğine sevk eder (Marks, 2020, s. 299-300). Benzer şekilde, kamerasını sofralara, mutfağa, yemeklere, pişirme ritimleri ve ritüellerine çeviren *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1992), *Black Is... Black Ain't* (Marlon Riggs, 1995) gibi film ve videolar, tat alma duyusunu harekete geçirip "bedenleştirilen kültür"e uzanırlar (Marks, 2020, s. 302-304). O hâlde, görme ve işitmenin koklama ve tatma hissiyle sarmaş dolaş olduğu, farklı duysal tecrübelerin anti-hiyerarşik bir biçimde birbirine karıştığı, *çokduyulu* bir sinemasal deneyimden bahsediyoruz. Filmin teni bizi, "belleğin maddi formlarıyla temasa geçiren bir zar" (Marks, 2020, s. 326).

Marks, duyuşal belleği sinemasal deneyim ve toplumsal/kültürel bilginin merkezine yerleştirerek oldukça derinlikli, radikal ve orijinal bir çıkış noktası yakalıyor. Bilhassa görüntü-şes uyuşmazlığını, eksiltiilmiş çevirileri, alan derinliğiyle oynanmış, görüş açısını daraltan ve böylelikle pelikülün yüzeyinde dolaşmamızı olanaklı kılan sığ imajları işlevselleştirip, resmî tarihi ve egemen ideolojik söylemleri aşındıran kültürlerarası sinemayı öne çıkarması ilham verici. Gelgelelim, kitabın genel çerçevesi içinde hesaplaşılması gereken birkaç mesele asılı kalıyor: Duyusal bellek niçin avant-garde ya da deneysel filmlerde değil, sadece kültürlerarası sinemada uyanır? Ana akım bir filmde gördüğümüz bir yakın plan veya duyduğumuz bir ses, bizi dokunma, koklama ya da tatma duyusuna götüremez mi? Bedenleştirilmiş belleğin deneyiminde, imgenin belirtisel (*indexical*) tabiatının ve olumsuzluğa (*contingency*) açıklığının hiç mi rolü yoktur? Tüm bu soru işaretlerine rağmen Marks, sarsıcı bir biçimde, imgenin hemen yanı başında, salt entelektüel aklıyla değil, aynı zamanda çokduyulu bünyesi ve belleği, yekpare bedeniyle deneyimleyen, kanlı canlı bir sinemasal özne durduğunu gösteriyor. Gözü sıyrmak bir yol: Başka duyuların henüz keşfedilmemiş potansiyelini açığa çıkarmak için.

ORCID ID

AHMET EMİN BÜLBÜL



<https://orcid.org/0000-0003-2432-7553>

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

Dash, J. (Yönetmen). (1992). *Daughters of the Dust* [Film]. USA: Geechee Girls.

Marks, L. U. (2020) *Filmin Teni: Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular* (S. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Doruk.

Hung, T. A. (Yönetmen). (1994). *Yeşil Papayanın Kokusu (The Scent of Green Papaya)* [Film]. Fransa/Vietnam: Les Productions Lazennec.

Riggs, M. (1995). *Black Is... Black Ain't* [Video]. USA: Signifyin' Works.

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.

Posthuman Dijital Özne: Braidotti'nin Eleştirel İnsan Sonrasının Eleştirisi

RABİA SAĞLAM¹



¹Asst. Prof. Dr., Kocaeli University, Department of Public Law, Legal Philosophy and Sociology of Law (Orcid ID: 0000-0002-3774-4332)

Özet

Bu makale Rosi Braidotti'nin ben ve öteki arasındaki içsel bağlantı temelinde insan ve teknolojiyi birbiriyle ilişkilendiren eleştirel posthümanist öznellik tasarısına odaklanıyor. Braidotti posthuman öznelliği, insan-olmayan ötekileri kapsayacak şekilde, içsel anlamıyla farklılaşmış göçebe bir oluş şeklinde tanımlar. Braidotti'nin tekno-bilimsel ilerlemeye dair eleştirel fakat aynı zamanda olumlayıcı perspektifi, insanlığın geleceğinden toplumsal cinsiyet ve ırksal eşitsizliği tasfiye etmek adına, insan ve insan-olmayan öznelerin teknolojiye iliştilmiş bir şekilde yeniden üretilebileceğine işaret eder. Buna karşın, ileri kapitalizmin şimdiki zamanında teknoloji dolayımındaki özneler arasında etik ilişkiler geliştirmenin mümkün olmadığını savunuyorum. Dahası, oluş etiğine dayalı insan sonrası özne inşası ileri kapitalizmdeki verili sosyo-ekonomik eşitlik nedeniyle gerçekleşemez. Braidotti'nin insan sonrası tasarısını Philip Dick'in "Human Is" öyküsüne uyarlayarak, posthuman özne öngörüsünün öyle ya da böyle insani bir kimlik varsayması gerektiğini göstermeye çalışıyorum. Bu düşünceye göre, günümüz tekno-aygıtlara bağlanan ve sanal ağlarla iletişim kuran insan sonrası dijital öznelerin, Dick'in öyküsüne atıfla, "yaşam değeri" yaratmaya ilişkin insani potansiyellerini gitgide yitirdiklerini öne sürüyorum. Ardından ileri kapitalizmde posthuman dijital öznenin ahvalini Deleuze'ün *Denetim Toplulukları Üzerine Postscript*'ine referansla tartışıyorum. Nihayetinde, şirketlerin (piyasa güçlerinin) çıkarını teşvik ederken, insani kimliği ve kişilik haklarını metalaştıran posthuman hukukun bir örneği olarak kişisel verilerin korunmasına ilişkin normları kısaca inceliyorum.

Anahtar Kelimeler: insan sonrası, teknoloji, Rosi Braidotti, Philip Dick, posthuman hukuk

Posthuman Digital Subject: The Critique of Braidotti's Critical Posthuman

Abstract

This article focuses on Rosi Braidotti's critical posthumanist project of subjectivity that relates human and technology on the basis of the internal connection between self and the other. Braidotti defines posthuman subjectivity as a nomadic being, which is internally differentiated, including the non-human others. Braidotti's critical but at same time affirmative perspective on techno-scientific progress points out that human and non-human subjects can be (re)produced in a way that entangled with technology in order to eliminate gender and racial inequality from humanity's future. Conversely, I argue that it is not possible to develop ethical relationships between technology-mediated subjects in the present time of advanced capitalism. And furthermore, the construction of posthuman subject resting on the ethics of becoming cannot be fulfilled because of the given socio-economic inequality in advanced capitalism. By adapting Braidotti's posthuman project to Philip Dick's story of "Human Is", I try to demonstrate that the prediction of posthuman subject must assume a humane identity, in one way or another. In accordance with this idea, I put forward that nowadays posthuman digital subjects, connecting with techno-devices and communicating via virtual networks gradually losing their humanitarian potential to be able to create a -with a reference to Dick's story- "value of life". Then I discuss the status of posthuman digital subject in advanced capitalism through a reference to Deleuze's *Postscript on Societies of Control*. Finally, I briefly examine the norms of personal data protection as an example of posthuman law, in which humanitarian identity and personal rights are commoditised, while the interests of companies (the forces of the market) are promoted.

Keywords: posthuman, technology, Rosi Braidotti, Philip Dick, posthuman law

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

RABİA SAĞLAM

Kocaeli University, Department of Public Law, Legal
Philosophy and Sociology of Law**E-mail / E-posta**

rabia_saglam@yahoo.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

January 25, 2021/ 25 Ocak 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

March 23, 2021 / 23 Mart 2021

To Cite This Article / Kaynak GösterSağlam, R. (2021). Posthuman Dijital Özne: Braidotti'nin
Eleştirel İnsan Sonrasının Eleştirisi. *ViraVerita E-Journal:
Interdisciplinary Encounters, Vol.13*, 295-323.

Posthuman Dijital Özne: Braidotti'nin Eleştirel İnsan Sonrasının Eleştirisi

Giriş

Bu makalede bilim ve teknolojiyle şekillenen öznenin, insan sonrası dönüşümü irdelenecektir. Modern hümanist hukukun özgür, özerk, hak ve kişilik sahibi öznesinin; diğer deyişle bedensel ve zihinsel potansiyelleri varsayılarak kurgulanan insanın doğası, tekno-bilimsel aygıt ve ağlarla ilişkiselliği geliştikçe değişti. Modern hümanist hukuk “insan sonrası insan”la karşı karşıya: Genetik mühendislik, nanoteknoloji, yapay zekâ mühendisliği ile bedeni/zihni (bio) ve yaşam alanı (zoe) radikal bir başkalaşım sürecinde yeniden tasarlanmakta olan yeni bir özne. Posthümanist felsefenin bedeni/zihni tekno-bilimsel aygıt ve ağlara iliştiren insan tasarımı, yeni öznellik biçimlerinden biridir. Bu makale postyapısalcı eleştirel yorum ışığında, hukukun önünde dikilen insan sonrası insan öznesinin ahvalini ele alıyor. Eleştirel yorum bu makalenin iddiasını ortaya koyarken başvurduğu yöntemdir. Eleştirel yorum, kuramların, farklı türden bilgilerin yalın tasvirine başvurmaz; söylenmişin aktarımından ziyade metinlerarası bir yolculukla araştırma nesnesinin dayanaklarını inşa eder. Rosi Braidotti'nin posthuman; insan sonrası insan öznesini açıklama şeması bu makalenin hem postyapısalcı yorumunun hem eleştirisinin çıkış noktasıdır. Braidotti'nin argümanları, günümüz ileri kapitalizminde posthuman öznellik biçimlerinden biri olduğunu ileri sürdüğüm dijital öznenin; tekno-bilimsel aygıt ve ağların dört tarafını çepeçevre sararak dijitalleştirdiği insan öznesinin tarifinde ve eleştirisinde başlıca referans kaynağıdır.

Makalenin amacı, hukuk felsefecilerini alışlageldik tartışma temalarından, kendini her akademik metinle yineleyen ana akım metot ve kavramlardan uzaklaştırarak “gelmekte olan”, -hatta çoktan hukukun kapısına dayanmış- yeni özne oluş biçimlerini eleştirel bir bakışla izah etmektir. Posthuman özne, Deleuze tedrisatından geçmiş Braidotti'nin “oluş sürecindeki” “çok yüzlü” özne figürüne atıfla açıklanacaktır. Makalede, Braidotti'nin eleştirel posthümanist öngörülerini ve tezleri yapıbozumcu okuma stratejisiyle yeniden ele alınacaktır. Buna göre, Braidotti'nin farklı posthuman öznelerin karşılıklı, ilişkiyel ve etik bir yaşam sürmelerine yönelik “proje”sinin, hâlihazırdaki ileri kapitalizm koşullarında gerçekleşmesinin mümkün olmadığı gösterilecektir. Yine de Braidotti'nin cinsiyetçilik, ırkçılık gibi sosyo-ekonomik eşitsizliklerin posthuman öznelerin yaşadığı ileri kapitalizmde ortadan kalkacağına ilişkin kuvvetli inancı, kurmaca bir dünyada yeniden düşünülebilir. Buna göre makalenin, insanın tekno-bilimsel aygıtlara bağlanarak, virtüel ağlarla iletişim kurarak dijitalleştiği günümüz ileri

kapitalizm koşullarında insani ve yaşamsal değerlerini yitirdiği iddiası kurmaca bir metin üzerinden temellendirilecektir.

Kurmaca metin üzerinden makalenin iddiasının temellendirilmesi, ileri kapitalizmin, dijitalleşmenin ve teknolojik aygıtların insanın tinsel yanı üzerindeki yıkıcı etkilerini somutlaştırmayı amaçlamaktadır. Makale bağlamında yitirilen insani ve yaşamsal değerler, insanın sevgi temelinde ötekiyle birlikte yaşayabilmesine ve ötekinin gönlüne hitap eden bir dili konuşabilmesine ilişkin zihinsel/ruhsal potansiyelleri şeklinde tanımlanmıştır. Günümüz teknoloji dolayımındaki insan sonrası insanın (dijital öznelerin) ötekiyle birlikte yaşama değer katma potansiyelinin sönümlendiği ve ötekine yönelik değer yaratma becerisinin köreldiği argümanı, Max Scheler'in değer felsefesine başvurularak kısaca açıklanacaktır.

Bu makale ve yazarı, Braidotti'nin posthümanist yaşam modeline eleştirel mesafesini, romantik ya da nostaljik teknoloji karşıtlığını müdafaa ederek değil, en geniş anlamıyla bilim ve tekniğin insan-(lık)-ı başkalaştırmasının toplumsal ve ekonomik eşitsizliği perdelediği gerçeğini göz önünde bulundurarak koruyacaktır. Posthuman hukukun mahkûm edeceği fail yahut hak bahşedeceği birey, on dokuzuncu yüzyılın idealist, yirminci yüzyılın muhalif öznesi olamayacak kadar sibernetik dünyaya nüfuz etmiş; dijitalleşmiş bir insandır. İnsanın, insanlığına ilişkin değerleri, kitlesel bir dijitalleşmeyi teşvik eden tekno-kapitalizmin sanal doğasında (virtual nurture) erozyona uğramaktadır. İnsan, tek kişilik tekno-aygıtlarla iletişim kurarak, çevrimiçi kalarak denetim toplumlarına monte olabilen işbirlikçi 'ürün-özne' haline geldi. Makalenin temel varsayımı tekno-bilimsel "ilerlemenin" toplumsal cinsiyet, refah ve mülk eşitsizliklerini doğallaştırdığıdır. Ancak bu temel varsayım, başka bir makalemde (Sağlam, 2020) ayrıntılı bir şekilde tartışıldığından, burada kısaca ele alınacaktır.

Makalenin ilk bölümünde, Braidotti'nin eleştirel insan sonrası argümanları eşliğinde posthuman kavramı irdelenecektir. Makale, posthuman ya da posthümanizm üzerine yazılmış geniş felsefi literatürü betimlemek yerine, Braidotti'nin "eleştirelliği" ekseninde insan sonrası öznellik "proje"sini tartışacaktır. Braidotti'nin eleştirelliğinin temelsizliği ifşa edildikten sonra, makalenin iddiası –posthuman öznelerin insani değerlerini yitirdikleri- kurmaca metin üzerinden somutlaştırılacaktır. Braidotti'nin farklı insan sonrası öznellik biçimlerinin karşılıklı etik bir yaşamı sürdürebileceklerine ilişkin öngörüsünün şimdiki zamanda bir karşılığı yoktur. Ancak Braidotti'nin posthuman öznellik çeşitliliğinin yadırganmayıp tanındığı, teknolojik gelişmeyi olumlayan tasarısının kurmaca bir dünyada gerçekleşebileceğini söyleyebiliriz. Makalede kurmaca posthuman öznellik tasarısını Philip Dick'in "Human Is" öyküsünü

inceleyerek temellendireceğim. Ayrıca Dick'in kurmaca metni, posthuman öznellik biçiminin ne anlama geldiğini, insanın dijitalleşerek ve dijitalleştirilerek neleri yitirdiği ve edindiğinin somutlaştırılması açısından da kayda değerdir. Makalenin ikinci bölümünde dijitalleşmenin – tekno-bilimsel aygıtların insanın bedenini/zihnini işgal etmesi- insanlar arasındaki eşitsizliği ve adaletsizliği derinleştirerek görünmez kıldığı iddiasını, Deleuze'ün denetim toplumlarına ilişkin Postscript'ine başvurarak bir örnek üzerinden göstereceğim. Ardından hâlihazırda hukukun önünde bekleyen posthuman dijital öznenin ahvalini kişisel verilerin korunmasına ilişkin pozitif hukuk normları ekseninde kısaca tartışacağım.

Human, Posthuman: İnsan, İnsan Sonrası

Posthuman Özne: Makine-Oluş

Oxford sözlüğüne göre, 1970'lerde dolaşıma sokulan posthümanizm, insanın teknolojik araçlar ya da evrim süreciyle dönüştürülebilmesine, sınırlarının aşılmasına veya tasfiye edilebilmesine ilişkin düşünce; bu düşüncenin sanatsal, bilimsel ve felsefi pratiğe yansımalarıdır.ⁱ Posthümanizmi, insanın biyolojik canlılığının göstergesi bedeninin sınırlarının tekno-bilimsel araç, veri ve bilgiyle genişlemesi, ortaya çıkan yeni insan tipinin felsefi, siyasal, kültürel ve hukuki açıdan çeşitli yönleriyle irdelenmesi şeklinde tanımlayabiliriz. İnsan sonrası felsefi ve kültürel tartışmalar (Miah, 2007, s. 5 vd.) genel olarak, adına insan dediğimiz bedensel bütünlüğü nasıl tanımladığımızı sorunsallaştırmakla işe başlar, tekno-bilimsel “ilerleme”nin bildiğimiz insanı nasıl dönüştürdüğünü temalaştırarak devam eder. İnsan her şeyden önce bilinci ya da zihinsel yetileri bedeninde cisimleşmiş bir canlıdır. Biyolojik evrim açısından bakıldığında, insan bedeni teknolojik yeniliklerle geri dönüşsüz, sonu gelmeyen bir “ilerleme” kaydetmiştir. İnsanı insan kılan vücut bulma halinin tekno-bilimsel aygıtlarla dönüşme sürecini ele alan farklı posthuman yaklaşımlarını iki başlık altında toplayabiliriz: İnsanın tekno-bilimsel dönüşümünü endişe verici bulanlar ve umutla bağrına basanlar. Hayles'a göre insanın bu dönüşümü, teknolojiye düşman kesilen kıyamet habercilerinin düşündüğünün aksine, insanlığın sonunu hazırlamak anlamına gelmez. Posthuman, insanın değişmez kökenini varlık/yokluk, ilişkisellik/tesadüflük kavram kategorileriyle açıklayan kültürel şemaların virtüel teknolojiler ve yapay makinelerle içeriden dönüşmesidir (Hayles, 1999, s. 285). Akıllı makinelerin insan bedeniyle simbiyotik kardeşliğini vurgulayan iyimser posthuman düşüncesi,

insanı “bireysel tercih ve failliği aracılığıyla iradesini ortaya koyan otonom varlık” varsayımı temelinde kurgulayan Avrupa felsefesinin nihayete erdiği görüşündedir. Sözelimi Haraway’ın posthuman siborg öznesine ve siyasetine biçtiği yapıcı rol, insan merkezli her türlü tahakküm ilişkilerini sekteye uğratacak güçtedir: “Siborg siyaseti, (...) Hayvan ile makinenin gayrı-meşru birleşmelerini sevinçle karşılayarak, gürültüde ısrar edip kirliliği savunur. Bunlar dili ve toplumsal cinsiyeti doğurduğu tasavvur edilen (...) ‘Batı’ kimliğinin, doğa ile kültürün, (...) köle ile efendinin, beden ile zihnin yapısını ve üretim tarzlarını yıkarak Erkek’i ve Kadın’ı ciddi bir sorunsal haline getiren eşleşmelerdir” (Haraway, 2006, s. 62).

Büyük varlık zincirinin üyesi insan türünün değişimini -siborg, android, sibernetik, robotik- “farklı” türlere sığrama temelinde gerekçelendiren transhuman anlayışına da kısaca değinelim. Biyoteknoloji, nanoteknoloji, rejeneratif tıp -insan veya hayvan doku, hücre ve organlarının yeniden oluşturulması- mind uploading (zihnin ya da beynin taranıp bilgisayara yüklenmesi) gibi mevcut ve fütüristik çalışma alanları transhuman düşüncesinin muhtevasını oluşturur (Ferrando, 2013, s. 27). LaGrandeur’a göre transhuman, insan türünün ahlaken ve fiziksel açıdan gelişmesi, hatta ölümsüzleşmesi anlamına gelir (akt. Wennemann, 2016, s. 21). Bu anlamıyla transhuman, posthuman öznellik formlarından biridir.

İnsan sonrası öznellik formlarını –dijital/trans-, makalenin iddiası bağlamında Deleuze terminolojisine referansla “makine-oluş”la tanımlayabiliriz. Makine-oluş, insanın ne olduğu üzerine felsefi argümanlar üretmek yerine bedenle ne yapılabilir sorusuna yanıt arar (Corda, 2017, s. 86). İnsanı, beden ve zihin ayırımına dayanarak açıklayan Kartezyen düşünce sisteminin raf ömrü dolmuştur artık. İnsan sonrası insan, bedeninden mütevellit bir makine-oluştur. Deleuze’ün Nietzsche ve Spinoza okumasına göre insan bedeni, kendi tekilliğinde kendini düzenleyebilen, yaratıcı bir şekilde kendini aktive edebilen bir özne oluş akışıdır (2017, s. 87). Gelişme sürecindeki beden, olmakta olan öznellik anlamına gelir. İnsan merkezci yeknesak, tamamlanmış birey kurgusunu kökünden söken bu yeni posthuman öznellikte beden/zihin, başından beri gelişmekte olan süreçle düzenlenmektedir. Buna göre makine-oluş, insanın bedensel (dolayısıyla zihinsel) yetilerinin dışsallaşması ve düşünen makinelerin insan kimliğine eklenmesidir (Zizek, 2013, s. 49). Makine-oluş sürecini olumlayan Zizek, yetilerin makinelere aktarıldığı ölçüde, insanın özgürleşeceğine ve öznelliğine temiz bir sayfa açabileceğine inanır. İnsan öznelliğinin geleceği, siber-insandır: İnsanın nöron sisteminin doğrudan bir bilgisayar ağına bağlanması (2013, s. 50). İnsan sonrası özne, dışsal nesnelere

kendi ayırt edici vasıflarını aktardığı, diğer deyişle özne-insanlığının içini boşalttığı, ardından bu “dışsal mekanik” araçların veri akışına bedenini teslim ettiği ölçüde özgürleşir.

Braidotti de insanın makine-oluşunu yüceltir. Braidotti’ye göre makine-oluş, cinsiyetçi, ırkçı köken söylemine dört elle sarılan insan merkezci hümanist felsefenin insan kurgusunun yapısını bozup yeniden temellendirecek bir bakış açısıdır. Fakat Braidotti, ana akım posthümanist düşünürleri, tekno-kapitalizmin doğayı-evreni tahrip eden sonuçlarına aldırış etmemekle itham ederek eleştirel mesafesini korur. Braidotti’nin eleştirel mesafesinin suya sabuna dokunmayan muhtevasını bir sonraki başlıkta yapıbozumcu okuma stratejisiyle irdeleneceğim. Şimdi kısaca Braidotti’nin insan sonrası özne tasarımına değinelim.

Braidotti, hümanist felsefenin insan anlayışını modern Avrupa’nın düşünsel mirasının temeline yerleştirir. Felsefi hümanizmin öznellik kurgusunu aynılık ve farklılık karşıtlığında eleştiren postyapısalcı kuramcıların, -Foucault-Deleuze-Derrida- görüşlerini bir yönüyle sürdüren Braidotti, (1) posthümanizm eleştirisinin nasıl bir öznellik kurgusuna –klasik insan merkezci hümanizm- yöneldiğini, (2) posthuman öznenin farklılığının anlamını ve sınırlarını belirginleştirerek tartışır. Hümanist felsefe insan öznelliğini, “–den farklı olmak” üzerine inşa etmiştir. Buradaki farklılık, negatif yargıları dışlayan ‘nötr’ bir kategori değildir. Tam aksine, “-den farklı olmak” öznelliğin belirli vasıflarını taşımamak, hiyerarşik olarak aşağıda olmak; “ötekilik” demektir. Öznellik “bilinçlilik”, “evrensel rasyonalite” ve “kendini düzenleyen etik davranış”a eşittir ve “farklılığı bunlarla örtüşecek şekilde tanımlayan” insan merkezci düşünceye göre ötekilik, “öznenin yansıtıcı muadili olarak olumsuz terimlerle tanımlanır” (Braidotti, 2017, s. 105). Evrensel hümanizmin kültürel yapısı ben ve öteki arasındaki karşıtlığı besleyip büyütür. Farklılık, hiyerarşik ben ve öteki ikiliğinde küçümseyici bir anlamda kullanılır. Braidotti insan merkezci hümanist öznellik kurgusunun bin bir yüzünü ifşa eder: Böylelikle bazı canlı varlıklar cinsiyetlendirilir, ırksal seçeresi tutulur, tür-dışı sayılır ve nihayet doğa-dışı addedilerek gözden çıkarılabilir bedenler haline getirilir (s.105).

Braidotti’ye göre, insan merkezci hümanist insan imgesi; Antik dünyada kendisine dil bahşedilmiş rasyonel hayvanın, İtalyan Rönesans’ında Leonardo da Vinci’nin Vitruvius Adam’ı (Vitruvian Man) ile ideal formunu kazanır. Vitruvius Adam’ın erkek bedeni, insanın kendini düzenleyebilen, biyolojik, söylemsel ve ahlaki kapasitesini imgeleştirir. Braidotti, erkek bedene tüm insan potansiyellerini sıkıştıran bu ‘insan’ figürünün, Hegel’den Husserl’e, Avrupa faşizminden evrensel kültürüne tek tip insan kurgusunun soy zincirini koruduğunu ve dayattığını ileri sürer. İnsan olmak erkekliğe ve Avrupa medeniyetine özgü iken ötekilik, “akıl-

dışılık, ahlak-dışılık, kadınlık ve batılı olmama ile tanımlanır” (Braidotti, 2018, s. 25 vd.) Hümanizmin insan anlayışına göre, “hepimiz insanızdır ancak kimileri diğerlerine göre daha ölümlüdür” (Braidotti, 2013, s. 2).

Braidotti, insan merkeziliği erkek insanla tanımlayan Avrupa hümanist düşüncesinin anti-hümanist bir damara kan pompaladığını ifade ettikten sonra eleştirel insan sonrası perspektifini “Spinozacı Deleuze”ün argümanlarına yaslanarak açıklar. Braidotti’ye göre (2019a, s. 66) doğa-kültür sürekliliğinde insan, makine-oluşunun yanı sıra hayvan-oluşunu da “şimdide” eş zamanlı yaşamaktadır. Hümanist felsefenin ölümlü insanın doğayı karşısına alıp ‘kültür’e sığınarak diğer canlılardan kendini özenle ayırma yöntemi, geçerliliğini kaybetmiştir. Diğer deyişle, insan sonrası süreçte tür anlamıyla antropos’a (anthropos) has öznellik ayrıcalığı sona ermiştir.ⁱⁱ Antropos’u diğer türler karşısında göklere çıkaran, doğal kişilik ve haklarla donatan hümanist anlayışın yerini çoklu yaşam formları alır. Çoklu yaşam formlarında insan, beden sınırlı doğasına hapsedilmez. Beden bilgiye dönüşür. Teknoloji tam burada devreye girer; androidler, siborglar, robotlar insan sonrası insanın, -tıpkı havyanlar, bitkiler gibi- aynı doğayı paylaştığı farklı türlerdir. Herkesin (insan) her şeyle (makine) bağlantı kurduğu çoklu-türlerden mütevellit bir doğada, teknolojinin ve bilimin çığır açan nimetleri insanlığın bağrına basılır. Braidotti’ye göre, bu tür bir doğa yeni-Spinozacı materyalist kozmos tasarısıdır. “Türlerin ötesindeki” posthuman özneler, virtüel-gerçek bu ikinci doğada etik bir yaşamı sürdürülebilir.

İkinci doğa, hümanist insanlığın, kanlı bıçaklı olduğu “ötekiler”le ve oluş sürecindeki yeni “başkaları”yla iç içe yaşayabileceği alternatif bir yaşam modelidir. Braidotti’nin ifadesiyle posthuman özneler, “ahlaki rasyonellik”, doğuştan getirilen ya da toplumsallıkla edinilen evrensel ahlaki değerlere “yabancılaşmış”, “çoklu-başkalarıyla açık uçlu, birbiriyle ilişkili, çoklu-cinsiyetli, türler-ötesi bir oluş akışıdır” (2018, s. 110). Öyle ya, insan merkezci hümanist felsefe, beyaz-erkek-sağlıklı bedenleri insan türüne aidiyetin; özneliğin evrensel asli bileşeni kabul etmişti. İkinci doğa, teknoloji dolayımında yeniden biçimlenmiş insanımsı, insan-dışı, yarı-insan, yarı-otomatik organizma benzeri canlı/cansız türlerin çoklu yaşam biçimlerinin alanıdır. Alternatif yaşam modelinde, posthuman özneler “benliğin”, “türün”, “ölümün” ve “kuramın” ötesinde “göçebe” bireylerdir. Braidotti’nin posthuman öznesi, “insan-olmayan faileri içeren bir montaj”dır (2018, s. 102). Teşbihte hata olmaz diyerek farklı posthuman öznelerin birlikte yaşam modelinin ne anlama geldiğini bir örnekle açıklayalım. On yedinci yüzyılda Edirne’ye bağlı Maraş köyü ahalisi, Bıyıklı Ali’nin hortladığını düşünüp hal çaresi için

kadıya başvurur. Köylü, kadıya hayvanlarının öldüğünü, gece garip sesler duyduklarını söyleyip, suçu mezarında rahat uyuyamayıp köye musallat olan Bıyıklı Ali'ye atar. Müslümanların mezarından çıkarılıp yakılması caiz olmadığından Edirne Kadısı bir üst merciye başvurur. Nihayetinde bilirkişi ve tanıklar huzurunda mezar açılır, Bıyıklı Ali'nin cansız bedeni (hortlak) köye korku salmasın diye yakılır (Numanoğlu, 2018, s. 8; Kırgı, 2018). Braidotti'nin tasarısında hortlak Bıyıklı Ali, tıpkı siborg gibi, bir posthuman özne kabul edilebilir; insan sonrası insan, başka ötekilerle (insan-dışı yaşam formları) aynı çatı altında bir arada yaşayabilir.

İnsan merkezci hümanist felsefenin aşığladığı, çoğu zaman ölüsünü ya da dirisini yaktığı bu başka ötekilerle insanlar, içli dışlı bir ilişkisellik kurabilir. Özetleyelim: Braidotti'nin insan sonrası düşüncesi, insanın bu yeni başkalarıyla; teknolojik aygıtlara ve ağlara monte edilmiş doğal/yapay, canlı/cansız organizmalar ya da makinelerle karşılıklı, yakın ilişkisini olumlar.

Eleştirel İnsan Sonrası: Braidotti'nin Temelsiz Eleştirisi

Braidotti'nin eleştirel insan sonrası tasarısı, hayvanların, makinelerin ve teknoloji dolayımındaki insanın birlikte etik bir yaşam sürdürmelerine dayanır:

Bir zamanlar insan merkezci ve hümanist erkek insanın "ötekileri" olarak bilinen bu cisimleşmiş insan-olmayan özne konumlarıyla, insan merkezcilik sonrası transversal bir yapısal bağlantının kabulü hepimizin işine yarayacaktır. Projenin etik kısmı, bu tekno-başkalarıyla yeni bir toplumsal ağ ve bağlantı biçimleri yaratmaya daırdır. Teknoloji dolayımındaki organizmalarla doğa-kültür sürekliliği içinde ne tür bağlar kurulabilir ve bu bağlar nasıl sürdürülebilir? Akrabalık ve etik hesap verilebilirlik, sadece insan-biçimli olmayan organik başkaları için değil, aynı zamanda teknolojinin dolayımında gezegenimizi paylaştığımız patenti alınmış yeni yaratıklar için de yeniden tanımlanmalıdır (2018, s. 126).

Braidotti'nin çoklu-öznelerin ikinci doğada etik yaşamı mümkün kılacaklarına ilişkin "proje"si, insan merkezci hümanist felsefenin tekno-kapitalizmle ele ele verip bireyi tüketime sevk eden, ırkçılığı, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini tertip ederek doğallaştıran siyasetinin, kültürünün bir eleştirisidir: "Teknolojik başarılar ve bunların sağladığı zenginlik karşısında duyulan gurur, ileri teknolojilerimizin yarattığı muazzam çelişkiler ve toplumsal ve ahlaki eşitsizlik biçimlerini görmemize mâni olmamalıdır. Bilimsel tarafsızlık veya küreselleşme

sayesinde tekrar alelacele inşa edilen pan-insani bağ hissi uğruna bunlara değinmemek sorgulanmalıdır” (2018, s. 58).

Braidotti'nin insan sonrası eleştirisinin temelsizliğini tek başlık altında irdeliyorum: Braidotti'nin posthuman oluş sürecine perspektivist bakışı, hararetli eleştirel söylemine karşın, erkek egemen insan merkezci hümanist kodları farklı bir tonda yineler. Eleştirim, Braidotti'nin Mart 2019 yılında Harvard Üniversitesi Tasarım Enstitüsü öğrencilerine sunduğu “İnsan Sonrası Bilgi” başlıklı bildiri metni ekseninde temellendiriyorum. Braidotti'nin dijital ortamda erişime açık konuşma metni, genel düşünce çerçevesinin aktüel, derli toplu ve görsel özetini sunması nedeniyle önemlidir. Eleştirim amacı, Braidotti'nin eleştiri nesnesiyle dönüp dolaşıp aynı masaya oturmakta sakınca görmeyen söyleminin tepkiselliğini; eleştireliliğinin temelsizliğini göstermektir.

Braidotti, adı geçen konuşmasına, posthümanist kuramlara eleştirel mesafesinin genel hatlarını çizerek başlar. Posthuman sürecini hayra ve şerre yoranları, süreci çeşitli sözcüklerle tanımlama girişimlerini müstehzi bir üslupla eleştirir. Ardından “biz” zamirini kullanarak hem posthuman sürecinin hem posthümanist kuramların karşısında nasıl bir eleştirel yol takip edeceğini sorunsallaştırır. “Biz” zamirinin evrenselliğe ya da rölativizme işaret etmediğini vurgular. “Biz”, Deleuze'ün yöntemiyle, “çoklu temellendirilmiş perspektiflere” işaret eder. Braidotti, “biz”in bir ve aynı şey olmadığını söyledikten hemen sonra, “çoklu temellendirilmiş perspektifini” “insan sonrası ilişkisellikte (convergence) birlikteyiz” argümanıya açıklar. İnsan, insan sonrası sürecin kuramsal, sosyal, siyasal, tekno-bilimsel, ekolojik etkilerinin faili, iştirakçisi, fayda sağlayanı ve tarafıdır. Braidotti insan sonrası ilişkiselliğin eş zamanlı etkilerine tanıklığımızı üç fotoğrafla anlatır. İlk fotoğrafta, bir robot gösterilir. Robotun “bizim” yararımıza pek çok işi üstlenmesi (hizmet, temizlik, bakım vb.) posthuman ilişkiselliğin iyicil boyutudur. İkincisi, Jennifer Gabrys'in “dijital atık” adlı, teknolojik atıkları başının üstünde taşıyan siyah bir çocuğu tema eden fotoğrafıdır. Braidotti, bu iki görsel imgeden yola çıkarak eleştireliliğini billurlaştırır ve dijital kapitalizmin devlerine Harvard Üniversitesinin kürsüsünden ateş püskürür: Küresel, kâr odaklı şirketler –Apple- bilgisayarlarını, uzak diyarlardaki bu sefil insanlara karın tokluğuna toksik maddelerle yaptırmakta ve söktürmektedir. Üçüncü fotoğraf ikincisinin devamıdır: Bir nehirde birikmiş atıkları gösteren “plastik çorba” adlı fotoğraf. Üç imge insan doğasının tükendiğinin, bir sona yaklaştığının kanıtıdır. Liberal değerleri ülkü edinmiş Fukuyama ve Habermas da *antroposen*'in izinden giderek insan doğasının ne'liğini, posthuman sürecinin etkilerini görselleştiren bu tür olgularla birlikte tartışır. Oysa Braidotti,

bilişsel (cognitive) kapitalizm döneminde posthumanı, iklim değişikliği, çevre felaketleri, insan soyunun tükenişi gibi kötücül senaryolarla birlikte telakki etmenin etkili bir perspektif sunmadığını iddia eder. Nihayetinde “bizim” insan sonrasıyla yakınsallığımız da dikkate alınmalıdır. Braidotti’nin posthuman perspektivizmine göre, bilişsel kapitalizmle ya da insan sonrasıyla ilişkimiz, “bilimsel devrimin” ve “inanılmaz bir inkişaf döneminin” de göstergesidir.ⁱⁱⁱ

Braidotti’nin Spinoza-Deleuze çizgisindeki “gerçekçi”, “içkin”, “monist”, “yeni-materyalist” eleştirel insan sonrası yaklaşımı, tekno-bilimsel ağı düzenleyen ve denetleyen küresel şirketlerin etkisini göz önünde bulundurur, hatta ileri kapitalizmi tam da bu nedenle geçmiş yüzyıla kıyasla çok daha iğrenç bulur. Braidotti, tekno-kapitalizmin ekolojik dengeyi bozduğunu, küresel iklim değişikliğine ve çevre felaketlerine yol açtığını sürekli vurgular, müstehzi eleştiri oklarını teknolojik aygıtların üretilmesi, kullanılması ve denetlenmesinde söz sahibi egemen devletlere ve şirketlere yöneltmekte sakınca görmez. Fakat ileri kapitalizmi eleştirmek adına on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın Marksist-Leninist söz dağarcığına sığınan argümanları da “gerçekçiliğe” ve “sağduyuya” davet eder: Eleştirelilik insan sonrasıyla karşılıklı ilişkiselliğimizi; oluş sürecindeki öznelliğimizi de hesaba katmalıdır. Braidotti’ye göre oluş sürecindeki öznelliğimiz şu anlama gelir: Bilim insanları, akademisyenler, dünyanın en iyi üniversitesindeki (Harvard) öğrenciler, ileri kapitalizmin ürettiği tekno-aygıtların “keyfini sürmeli”dir.

“Olağanüstü bilimsel teknolojik aygıtlar”la yakınsallığımızın insanlığın insanlık-dışı ayıplarına son vereceğine inanan Braidotti, insan sonrası projesini bu inanç üzerine temellendirir. Nihayetinde Leonardo da Vinci’nin erkek insan figürünü Avrupa felsefesinin, kültürünün ve eleştirisinin biricik evrensel insanlık örneği ilan etmiş hümanist özne kurgusu, Braidotti’nin feminist benliğine hitap etmez. Sözelimi Braidotti’ye göre insan sonrası kadın-oluş, fallus merkezci siyasi ve hukuki karar alma mekanizmasında “ötekiler”i (kendi dışındaki tüm canlıları) “-den değersiz olma” kategorisiyle tanımlayan tarihsel geçmişten kurtuluş reçetesidir. Braidotti insan sonrası kadın-oluşu, “kendi evinde” konumlandırarak tanımlar: “Bu haliyle, bir dişi kurdum ben, her yönde hücreleri çoğaltan bir besiciyim; bir kuluçka makinesiyim, yaşamsal ve ölümcül virüslerin taşıyıcısıyım; geleceğin üreticisi doğa anayım” (2018, s. 100). Braidotti’nin oluş sürecinde farklılaşmaya devam eden insan sonrası kadın özneyi, beden’in ‘doğal’ dişilik işlevini sahiplenerek “kuluçka makinesi”yle özdeşleştirmesi ileri kapitalizm eleştirisinin içini boşaltır. Ama nasıl?

Erkek insanı sahiplenmiş hümanist felsefi mirası eleştiren Braidotti, çoklu-oluş sürecinin hiyerarşik ilişkileri altüst edeceğini öne sürer. “Mesafelenme stratejisi” adını verdiği “içkin eleştiri”si, “aşına olunan düşünme ve temsil biçimlerinin” “yaratıcı alternatifler” (2018, s. 109) lehine silinmesini öngörür. “Yaratıcı alternatiflerin” (tekno-bilimsel aygıtların) özneyi radikal bir biçimde yeniden konumlandıracağına inanan Braidotti’nin “mesafelenme stratejisi”, hâlihazırda içinde bulunduğumuz ileri kapitalizm çağında, insanın gelişimini ve dönüşümünü verili bir gerçek kabul eder. Bu nedenle eleştiri, temellendirilmiş bir temele dayanmaz; radikal değil reaksiyonerdir. Reaksiyoner eleştiri, verili gerçekliği kabul etme, verili gerçekliğe ateş püskürme edimleri arasında şekillenir. Braidotti verili gerçekliği, arkasındaki iktidar odaklarına ve ürettiği yıkıcı sonuçlara ateş püskürmesine rağmen, normatif açıdan ‘nötr’ addeder. Braidotti, kültürü doğanın devamı kabul ettiğinde verili teknolojik “ilerleme”yi tüm sonuçlarıyla –ki bu sonuçlara eleştirel mesafesine rağmen- olumlar. Şöyle diyelim: Braidotti, kuluçka makinesine indirgenen dişil bedenün sürdürülebilir bir doğada daha dayanıklı yeni türler üretmek amacıyla genetik yapısının değiştirilmesine itiraz etmez. Daha doğrusu, insana müdahale etmenin yapaylığı ya da doğallığına ilişkin ikilik, dişil bedenün (nature) kuluçka makinesi (artificial/nurture) kabul edilmesiyle ortadan kalkar. Tasvir edilen ileri kapitalizmde, verili durum –teknoloji dolayımındaki insan öznesi- yerilmez. Bilakis Braidotti, “teknolojinin normatif olarak nötr” olduğunu sıklıkla vurgular (2018, s. 60). Kuluçka makinesi, tıpkı fotoğrafta gösterilen robot gibi, Braidotti açısından “insan sonrasının yaratıcı potansiyelinin” göstergesidir. Dolayısıyla Braidotti, insan sonrasındaki kadın-oluş biçimi olarak kuluçka makinesine teknolojik aygıtların maliki ya da zilyedi iktidar ağının her türlü müdahalesinin önünü açar. Braidotti’nin konuşma metnine dönerek eleştirel insan sonrasının eleştirisine devam edelim.

Braidotti’nin eleştirisi ileri kapitalizm sürecine ve sonuçlarına yöneliktir: (1) Bilişsel-biogenetik kapitalizm ile medya ve bilgi teknolojileri yaşayan her şey üzerinde hak sahipliği iddiasındadır. (2) Günümüz sermayesi, yaşayan maddenin iç dinamiklerini, kendi kendini organize etme kapasitesini kâr kapısı haline getirmiştir. (3) Öyle ki bu yeni tür denetim toplumlarında, tekno-bilimsel iktidar ağı hem yaşam (bio) hem ölüm (necro) meleğidir. Braidotti eleştirel argümanlarını sıraladıktan sonra içinde yaşadığımız ileri kapitalizm koşullarını farklı bir perspektifle değerlendirmek gerektiğini belirtir. Özel ve kamusal silah endüstrisinin yaşamları sermayeleştirdiği, ölümlerin insansız hava araçlarıyla (drone) failsiz ve cezasız kılındığı bir sistemde, Braidotti’nin önerdiği farklı perspektif, “olağanüstü” tekno-

aygıtları dolaşıma sokan, denetleyen iktidar ağıyla uzlaşmaya açıktır. Nitekim Braidotti, drone fotoğraflarını öğrencilere gösterirken Hollanda Askeri Akademisiyle birlikte çalıştığından bahseder. Braidotti'ye göre Hollanda Askeri Akademisinde çalışanlar drone'ların varlığından ziyadesiyle endişe duymaktadır. İlk olarak drone'lar askerlerin işini ellerinden almaktadır, ikincisi askerler insandır; öldürme fiilinin icrasında belirli davranış normlarına tabidirler, oysa drone'ların bir davranış kodu yoktur. Braidotti savaş makinelerinin doğal/politik iktidarın elinde yaşamı ve ölümü metalaştırdığını argümanlaştırıp sistemin aktörü bir ülkenin askerlerinin endişesini dile getirdiği anda eleştirel söylemini temelsizleştirir. "Olağanüstü" silah üreten (drone), ürettiği silahı başka ülkelere satan Çin ve ABD'den söz eden Braidotti, zenginliğine zenginlik katan Avrupa Birliği ülkelerinin ABD ve İsrail'den silahlı "MALE drone" ithal ettiğine hiç değinmez. Dahası, Avrupa Birliği ülkeleri (Almanya, Fransa, İtalya) 2013 yılından itibaren Avrupa'nın "stratejik özerkliği", "askeri uçak endüstrisini" koruma amacıyla "eurodrone" üretme kararı almıştır. 2025 yılına kadar eurodrone'ların istihbarat, gözetleme, hedef tespiti ve keşif görevlerini dünyanın her yerinde yürütebilmesi, ayrıca silah taşıyabilmesi öngörülmektedir (Postma, 2019, s. 15). NATO ve Avrupa Birliği üyesi Hollanda'nın 'insancıl' endişesini dile getiren Braidotti'nin püskürdüğü eleştirel ateş saman alevi gibi söner.

Braidotti'nin, Askeri Akademinin endişesini dile getirmesinin eleştirel düşüncesiyle tutarsızlığını göstermeye çalışmıyorum; posthuman özne perspektifinin eleştirdiği Vitruvius Adam'ı farklı bir üslupla yinelediğini iddia ediyorum. Fütursuzca insan öldüren savaş makinesinin varlığını askerlerin 'işimizi kaybedebiliriz', 'makinelerin öldürmeye ilişkin davranış kodları insanlar gibi değil' endişesini "insan sonrası bilgi" konuşmasında diline dolayan eleştirel söylem, tam da kaçındığı hümanist erkek insan modelini yeni bir yazım kılavuzluğu eşliğinde tekrar etmektedir. Öyle ya, savaş makinesi –drone- militarizmi meslek edinmiş askerlerin işini ellerinden alacaktır, öldürmeyi antropos'un ve human'ın birincil vazifesi gören klasik erkek insan figürünün yeryüzündeki varlık nedenini ortadan kaldıracaktır. Öldürmenin insancıl kodlara tabi olması gerektiğine yönelik endişe, insan merkezci hümanist söylemin mirasıdır. Silahlı drone'ların "MALE" adıyla "erkek insan" figürünün tüm çağrışımlarını bünyesinde toplaması bile bu cinsiyetçi mirasın –insan merkezci hümanist söylemin- sürekliliğine işaret eder. Nitekim artık erkek insanın, kendi türünü ve diğer canlıları öldürme iktidarı "MALE drone"ların, savaş makinelerinin eline geçmiştir.

Özetleyelim: Braidotti'nin drone'ların varlığını sorunsallaştırmayıp insancılığını ve insanın emek gücünü elinden almasını sorgulayan eleştirel tutumu Avrupalı, beyaz, erkek insanın insancıl 'endişe'sini posthuman öznenin 'eleştiri'si haline getirmektedir. Braidotti'nin eleştireliliğini ateş püskürme metaforuyla imgeleştirmekle hem reaksiyonerliğini hem eleştirdiği insan merkezci hümanist erkek öznenin imtiyazlı mirasını yinelediğini göstermeye çalıştım. Bundan sonraki başlıkta kurmaca bir metin üzerinden posthuman özne tasarısını irdeleyeceğim. Böylelikle Braidotti'nin keyfini sürmemiz gerektiğini salık veren tekno-bilimsel "yaratıcı alternatiflerin" oluş sürecindeki insan öznesine neler vaat ettiğini, çoklu-özne oluşların bir arada yaşamasının mümkün olup olmadığını yeniden değerlendirebiliriz: Braidotti'nin posthuman özneleri, insanlıklarını yitirmedikleri ölçüde etik bir yaşam sürebilir.

Posthuman İnsan Öznesi: İnsan Olmak ya da Olmamak

Braidotti'nin posthuman özne tasarısının örneğini Dick'in "Human Is" öyküsünü inceleyerek göstereceğim. Dick'in kurmaca metni Braidotti'nin öngörülerini ve tezlerini somutlaştırır. Dick'in öyküsünü üç argüman eşliğinde ele alıyorum: (1) Bedeni insan-olmayan öteki tarafından işgal edilmiş Lester, Braidotti'nin tasarladığı bir posthuman öznedir, (2) posthuman Lester'ın ileri kapitalizmin şimdiki zamanında bir karşılığı yoktur, (3) zira makine-oluş sürecindeki posthuman insan, insani değer yaratma potansiyellerini yitirmiştir.

Dick'in "Human Is" öyküsü ilk defa 1955 yılında *Startling* dergisinde yayımlanır. Öykü Jill'in gözyaşlarıyla açılır. Zira Jill'in, erkek kardeşinin oğlu Gus'ı bir süreliğine evde misafir etme arzusu beş yıldır evli olduğu kocası Lester tarafından hoş karşılanmaz. Jill bedbaht ve hınç doludur. Lester bilim insanıdır ve ordu için yeni bir zehir üzerinde çalışmaktadır. İki üç haftalığına Rexor IV gezegeninde bilimsel araştırma yürütmekle görevlendirilir. Jill, kocası seyahatten döner dönmez boşanmak ister. Jill'e göre kocası sabahtan akşama kadar iş düşünen, hırslı, insafsız, soğuk nevaledir; "insanlıktan çıkmıştır" (inhuman) (Dick, 1955, s. 69).

Ne var ki işkolik, görev aşığı Lester'ın Rexor IV'ten Terra gezegenine dönüşü muhteşem olur. İnsanlık-dışılığı insanlığa, hoyrat erkekliği gönül adamlığına dönüşmüştür. "Acımasız" (cruel) ve "nemrut" (ruthless) Lester'dan eser kalmadığını gören Jill, beş yıldır alışık olduğu ruhun ve dilin farklılığına inanamaz önce. Hiç duymadığı kelimeler, metaforlar, deyimler dökülür ağzından Lester'ın (s. 70). Bilimsel/rasyonel, evet/hayır mantığıyla iş gören, her nesneyi doğru adıyla sınıflandıran erkek insan buharlaşmıştır. Bedeni ileri kapitalizmin hüküm

sürdüğü Terra'nın doğasında 'aynı' kalmış, fakat ruhu ve dili yüzyıllar öncesinin eski Terra'sının insanlığına geri dönmüştür: Geçtiirdiği öğünlerini şimdi tadına vara vara yer, güler, şakalaşır, mütemadi bir nezaket çöker haline tavrına. Vakti zamanında romantizmi akıldışı bulan Lester enikonu romantik bir erkek olmuştur. Öyle ki yeğen Gus'ı evde misafir etmeyi bile canı gönülden ister (s. 71). Peki, ama Lester'a Rexor IV gezegeninde ne olmuştur? Jill'e göre insanlıktan nasibini almamış tekno-bilim insanı Lester, yaşam sevinciyle dolup taşan bir insan haline nasıl gelmiştir?

Rexor gezegeninde hayat yok olmaya yüz tutmuştur. İnsan-olmayan kadim ırk Rexoryalılar elden ayaktan düşmüş, bedenleri çelimsizleşmiştir. Pek çoğu başka gezegenlere göç etmeye teşebbüs ederken ölmüştür. Nihayetinde bir çözüm bulur Rexoryalılar: Zayıf bedenlerini kuvvetli bedenlere zerk edebilecekleri, sağlıklı bedenlerin psişik hususiyetlerini pasifize ederek kendileri kalmaya devam edebilecekleri bir sistem. Girdikleri bedenin psişik (zihinsel/ruhani) içeriklerini kaldırıp –bir tür askıya alma- anında kendi ikame içeriklerini enjekte ederler (s. 72). Başka bir deyişle, işgal ettikleri bedendeki kayıtlı bilgiyi başka bir yere saklayıp, kendi ruhlarını organizmaya yerleştirebilecekleri bir 'hayatta kalma' teknolojisi icat etmişlerdir. Böylelikle Rexoryalılar başkasının bedeninde yaşamlarını sürdürebilirler. Eski Terralı insanlara dair her türlü kitabı okuyarak, onların dilini öğrenerek yeni bedenlerine adapte olurlar. Fakat insanlara dair okudukları kitaplar, konuştuıkları dil, eski yüzyılın Terralılarına aittir (s. 73). Dolayısıyla insan-olmayan Rexoryalı öteki, insan kimliğinin insani (psişik) kodunu Lester'ın bedenine kaydetmiştir. Bir bakıma Jill'in insanlıktan çıkmış (inhuman) kocasına, bedenini işgal ederek insanlık bahşeder Rexoryalı öteki. Tekno-bilimsel ilerlemeyi rehber edinmiş Lester, Rexoryalı öteki ile insanileşir. Lester'ın insanlıktan nasibini almamış bedeni, Rexoryalı bedensiz bir ruhun alternatif yaşam alanı; ikinci doğası olur.

Braidotti posthuman öznenin bedeninin yahut bedenleşmesinin biyolojik ya da sosyolojik bir kategori olmadığını altını çizer. Öznenin bedeni fiziksel, sembolik ve sosyolojik olanın kesişme noktasıdır. Beden, insan öznelliğini temellendiren, yapılandıran sınıf, ırk, etnisite, toplumsal cinsiyet, yaş, engellilik, cinsiyet gibi kimlik değişkenlerini aşma kapasitesinin de başladığı yerdir (2017, s. 38). Braidotti'nin insan sonrası öznesi, insan ve insan-olmayan faillele karşılıklı ilişkiler kuran, maddi bakımdan iliştilirilmiş, çok yüzlü, göçebe bir kendiliktir (2018, s. 221). Braidotti'nin tasarladığı doğada posthuman insan özneleri, bedenlerinin sınırlarını aştıklarında insanileşecektir; en azından toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve ırkçılık posthuman öznelerin ajandalarından silinecektir (2018, s. 120). Bu anlamda beden sınırlarını

aşarak Rexoryalı ötekiyle yakınsal bir ilişki kuran Lester Herrick, Braidotti'nin tasarladığı çoklu-oluş örneği bir posthuman öznedir. O halde Lester'in, bedeninde cisimleşmiş öteki ile yekvücut oluşuna posthuman öznellik biçimi diyebiliriz.

Lester'in çoklu-oluşunu –Rexoryalı öteki tarafından ele geçirilen bedenini- Terralı yetkililer onaylamaz. Lester Herrick insan değil 'şey'dir ve Rexoryalı zihni/ruhu vibro-ışınla (vibro-ray) imha edilmelidir (s. 73). Fakat Terra gezegeninde uygulanan bir hukuk vardır. 'Şey' Terralı bir insanın bedenindedir ve Lester'in zihninin/ruhunun yok edilmesine hukuk karar vermelidir. Öyleyse mahkemede Lester'in bedenine musallat, zihnine ikame 'şey'in casus olduğu kanıtlanmalıdır.^{iv} Ancak başka 'şey'in tek tanığı Jill, kocasının insanlığında ısrar eder (s. 74). Lester'in değiştiği; Braidotti'nin deyişiyle, başka bir ötekiyle bedeninin karşılıklı bir ilişkisellik kurduğu suçlamasını reddeder. Jill, yeni posthuman Lester Herrick'le; eski Terralı insanların diline ve ruhuna sahip Rexoryalı ötekiyle birlikte yaşamak istemektedir. Zira Rexoryalı öteki, Jill'in arayıp da bulamadığı bir 'insanlığı' Lester'a yüklemiştir.

Dick'ten yaklaşık kırk yıl önce Max Scheler, teknolojinin insanın tinsel yanı üzerindeki yıkıcı etkilerine dikkat çekmişti. Scheler'e göre, hayatı geliştirip zenginleştiren teknolojik araçlara canlı organizma değeri veren insan, insanlık değerlerini altüst etmiştir. Tekno-bilimsel dünya görüşü insanın ve hayatın gelişmesine hizmet etmeyi bırakıp, "sonsuz ilerleyiş" bütün yaşamsal faaliyetin asıl 'amacı' haline getirmiştir (Scheler, 2015, s. 222). İnsanın insanlıktan çıkmasının nedeni "mekanik medeniyet" in araçlarının kutsallaştırılmasıdır (s. 225). İnsan, yaşamın ta kendisinin emrine amade olması gereken tekniğin kulu kölesi olmuştur. Biyolojik evrim, mekanik evrimle yolundan şaşmıştır. Hayata içkin pek çok değer, Scheler'in ifadesiyle "yaşam değeri", makineleşmiştir:

Modern medeniyetin gelişmesiyle doğa (hükmetmek için insanın bir makineye indirildiği doğa) ve nesnelere, insanın efendisi ve tanrısı haline gelmiş ve makine hayata hükmetmeye başlamıştır. Nesnelere, her geçen gün sağlık, zekâ, ölçü ve güzellik bakımından gelişme gösteriyor- onları yaratan insan ise giderek kendi makinesinde bir çark haline geliyor (2015, s. 224).

Scheler'e göre insan, ticaretin, faydacı ahlakın, sanayi kapitalizminin ifadesi mekanik medeniyete ait "hesapçı zihin" "her yönde engelsiz iletişim kurma" arzusu, "güvenlik", "her şartın hesap edilebilirliği" gibi ahlaki değerleri baş tacı etmiştir. Dahası Scheler, Nietzsche'ye atıfla, *ressentiment* fenomeninin göstergesi modern hümaniteryanizmin ya da evrensel insanlık sevgisinin bu tür değerleri beslediğini ileri sürer. Scheler'e göre soyut insanlık

sevgisinin altında bastırılmış bir nefret duygusu yatar. İnsanlık sevgisi insan doğasının en aşağı, hayvani özelliklerine yönelmiştir (s. 146). Oysa somut ve dolaysız sevgi değerini temel alan bir yaşamda insan, pozitif değeri kendiliğinden ve doğrudan olumlar; hayatın kendisi tıpkı insan gibi orijinal bir fenomendir (s. 144, 205). İnsan, cansız dünyanın canlı efendisi ve yaratılıştan sahibidir. Buna karşın modern hümanizm ve mekanik medeniyet insanın kendi değerini, cansız dünyaya uyarlamasıyla elde edeceği kazançlara ve faydalı olma kapasitesine bağlar (s. 202-203). Bu tür değerleri takip eden insanın, değer yanılmasıyla gözü kör gönlü kor olmuştur. Ne insanın ne yaşamın kendiliğinden bir değeri vardır artık.

Lester, Rexoryalı öteki ile ilişkiselliğinden önce bir değer yanılması içindedir; tekno-bilimsel dünya görüşünün, mekanik aklın bir dişlisi gibi düşünüp davranır. Yaşamın kendiliğinden bir değeri yoktur Lester için; canlı/cansız nesnelere tekniğin ve bilimin faydalı araçlarıdır yalnızca. Karısı Jill'le iletişiminde bile Lester, insani değil mekanik bir dil kullanır. Değer yanılması Jill'le ilişkisinin her alanına sirayet eder. Öyle ki Jill'in "gudubet adam" (hideous) serzenişine, "değer yargısı, hiçbir olgusal karşılığı yok (...) sadece bir fikir, duygu ifadesinden başka bir şey değil" şeklinde karşılık verir (s. 67). Lester'ın pozitif bir değeri - koşulsuz sevmeye, kendini ötekine adanmaya, öteki için kendi konforundan vazgeçebilme-gerçekleştirmeye ilişkin zihinsel/ruhsal potansiyelleri sönmüştür.^v Tekniğin ve bilimin, Scheler'in ifadesiyle "kansız, duygusuz, aşksız ve nefretsiz" bir yığına çevirdiği, insani değerlerini yitirmiş Lester'ın insanlığını, Rexoryalı başka bir öteki geri getirir. Lester değer yaratan insanlığını, başka bir ötekine bedeninde yer açtığına kazanır. O halde insanın insani vasfı ya da ileri kapitalizmde insanın yitirdiği insanlık nedir sorusunun yanıtı, bedenin gönüllere hitap eden bir dilin ve yaşam değerinin taşıyıcısı olmasıdır.

Posthuman Lester, yaşama değer kattığı; insani potansiyellerini Jill'le ilişkisine yansıtılabildiği ölçüde etik bir yaşamı mümkün kılar. Posthuman Lester'ın yaşama kattığı insani değer Jill'i yeniden hayata bağlar. Dolayısıyla Braidotti'nin bedenin sınırlılıklarını aşan çoklu-oluş sürecindeki insan sonrası insan projesi, yaşam değerini gerçekleştirmeye dönük posthuman Lester özneleri varsayar. Ne ki insani kimlik kazanan posthuman Lester'ın "bizim" gerçekliğimizde; içinden geçtiğimiz zamanda bir karşılığı yoktur. Ötekine yönelik insani değerle dolup taşan kurmaca metindeki posthuman Lester'ın ileri kapitalizmin gerçek dünyasında bir karşılığı olsaydı, Braidotti'nin iyimser alternatif yaşam modeli etik açıdan olumlanabilirdi. Ancak tekno-bilimsel "ilerleme", posthuman özneleri mekanik düşünme ve eyleme süreçlerinden kurtaran insani değerler sunmaktan çok uzaktır. Teknolojik aygıt ve sanal

iletişim ağları insan sonrası insan öznesini insanileştirmez, aksine insanlığını askıya alır. Akıllı telefonlar, algoritmik hesaplarla oluşturulmuş sanal ağlar insanın bedenini işgal edip, tinsel yanını; insanlığını iskartaya çıkarmaktadır. İleri kapitalizmin “biz”i belirlediği verili gerçeklik, Braidotti’nin projesinin aksine, “insanlıktan çıkmış” –tekno-bilim insanı Lester gibi- öznelerin tesis ettiği bir yaşam modelidir.

Makalenin iddiasını hatırlatıp birinci bölümü sonuca bağlayalım: Mevcut ileri kapitalizm koşullarında bilim ve teknolojinin herkes için hazır ve nazır edilmesi, ulaşılabilir kılınması yeni bir tür insan öznesi yaratmıştır. Bedeni teknolojik aygıtlarla, bilimsel verilerle bütünleştirilerek üretilen bu yeni tür insan öznesi, insanlığın geçmiş yüz karası suçlarını –cinsiyet eşitsizliği, ırkçılık vb.- gelecekte tekerrür ettirmeyecek ahlaki bir donanımdan yoksundur. Zira posthuman insan öznesi, teknolojiye temas ettikçe yaşamsal değerler şirazesini kayar. Öyleyse Braidotti’nin öznelerin farklılıklarının tanındığı barışçıl posthuman durumu, şimdiki zaman kipindeki bir gerçeklikte etik açıdan inşa edilemez. Bundan sonraki bölümde, makalenin tekno-kapitalizmin toplumsal ve ekonomik eşitsizlikleri görünmez kıldığı iddiasını dijitalleşen özne temelinde kısaca açıklayıp, hukukun dijital özneye ilişkisini tartışacağım.

Dijital Özne ve Posthuman Hukuk

Dijital Özne, Dijitalleşen İnsan ‘Doğası’: Denetim Toplumu

Braidotti’ye göre, “insan sonrası şimdiki, hem olmayı bıraktığımız şeyin kaydı (aktüel edimsel) hem oluş sürecinde bulunduğumuz şeyin tohumu (virtüel) olarak düşünmemiz” gerekir. Oluş sürecinde insanın şimdiki “karmaşıktır.” Braidotti, oluş sürecindeki insanın şimdiki “geçmişteki gelecek” şeklinde tanımlar. “Geçmişteki gelecek”, daima oluş sürecindeki göçebe özne olarak insanın, şimdikiye dair kafa yorduğunda bir yandan mevcut koşullarla “yüzleşmesi”, diğer yandan bu koşulları “aşması” anlamına gelir (2019b, s. 57). ‘Bizim insan sonrasıyla ilişkiselliğimiz’ derken Braidotti, tam da posthuman insan öznesinin hem geçmişteki insanlığına dair vasıfların hem gelecekteki makine-oluşuna ait unsurların şimdiki buluştuğunu ifade eder. Bu başlık altında posthuman dijital özneyi, bedeni (maddi varlığı) ve zihni (manevi varlığı) makineleşen; teknik aygıtlarla iletişim, sanal ağlarla bağlantı kuran yeni bir insan-oluş şeklinde tanımlıyorum. Braidotti’nin ifadesiyle, “bizim” hem yüzleştiğimiz hem aşmamız gereken mevcut koşullar ya da şimdiki zamanımız, denetim toplumlarıdır: İnsanın

maddi/manevi varlığının ürünleştigi dijitalleşme sürecidir. İnsan sonrasının şimdisinde tecrübe ettiğimiz, insanın dijitalliği (bio) ve dijitalleşen doğasıdır (zoe). Hukukun hâlihazırda önünde bekleyen özne, posthuman dijital öznedir.

Hukuk, insanı, akıllı telefon, sosyal medya ya da çevrimiçi arama motorları gibi insan-olmayan diğer 'şey'lerle dijital bağlantısı vasıtasıyla kimliklendirdiğinde özneyi bedensel bütünlüğünden ayırarak mülkiyet konusu bir veri haline getirir (Käll, 2017, s. 1156 vd.). Dijital özneyi, hukuk önünde hak ve kişilik sahibi insanın, insanlığına atfedilen değerleri yitirmesi, bir ürün ya da veri haline gelmesi anlamında kullanıyorum. Öznenin çevrimiçi pazarda bir 'ürün' haline gelmesi ile insani kimliğinin dijitalleşmesi içinden geçtiğimiz ileri kapitalizm koşullarında vuku bulur. Bir sonraki başlıkta ileri kapitalizm koşullarında posthuman hukukun insanın kişilik statüsünü nasıl metalaştırdığına değineceğim. Fakat öncelikle Deleuze'ün argümanlarına dayanarak ileri kapitalizmde öznenin ürünleşme sürecini açıklayalım.

Deleuze'ün 1990 yılında yazdığı, 1992 yılında İngilizce yayımlanan denetim toplumlarına ilişkin Postscript'ti, bir bakıma dijital teknolojinin tarihini, mantığını ve izlencesini resmeder. Deleuze, Foucault'nun on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl disiplin toplumlarına özgü bazı saptamalarının yirminci yüzyılda değiştiğini ileri sürer. Disiplin toplumları, kendine has yasalarla işleyen, okul, aile, hapisane, hastane, fabrika gibi kapalı alanlarda tek kişilik yaşamlara odaklanır. Egemenlik toplumlarında üretimi vergilendirmek, ölüm üzerine hüküm vermek asılken, disiplin toplumlarında üretimi organize etmek, yaşamı yönetmek birincil amaçtır. Deleuze'e göre, disiplin toplumlarında adı geçen kapalı kurumlar genel bir kriz içindedir ve reform söylemi kriz yönetiminin devası olamaz. Geleceğimiz, kapalı sistemde yürütülen modası geçmiş disipline etme standartlarından ziyade, "ultra-hızlı yüzgezer denetim biçimleri"ne ev sahipliği yapmaktadır. Tam da bu nedenle denetim toplumlarının dili sayısal, mantığı geometriktir; farklı denetim mekanizmaları bağlı değişkenlerle iş görür. Sözelimi disipline edici eğitim kurumlarında bireyler genel kalıplarla yoğrulur, oysa denetim mekanizmasında bireyler bölünmüştür; zamansal ve çevresel koşullara uyum göstererek şekil değiştirirler. Denetim toplumlarında bireyler, kitleler, numuneler, veriler, piyasalar, bankalar haline gelmiştir ve bilgiye erişimin şifrelerle kabul veya reddedildiği bir şebeke içinde mütemadiyen sörf yapmaktadırlar (Deleuze, 1992, s. 3-7).

Deleuze, denetim toplumunda geçmiş yüzyılın sanayi kapitalizminin de mutasyona uğradığını vurgular. Üretime dönük kapitalizm, üretimi Üçüncü Dünya ülkelerine bırakmıştır artık. Hizmet satmaya dönük bir ürün kapitalizmidir bu; satılmak ve pazarlanmak istenen

ürünün küresel serbest dolaşımı. Deleuze, kapitalizmin dağılımılaşına rağmen disiplin toplumlarından kalma bir toplumsal gerçeği koruyup sürdürdüğünü ifade eder: Denetim toplumlarında kapitalizm, insanlığın, borçlanmak için çok yoksul, cezaevine kapatılmak için çok kalabalık dörtte üçünün sefaletini değışmez veri olarak tutar. Deleuze, dört bir yana dağılmış kapitalizmin insanlığın sefaletinden yanalığını deşifre ettikten sonra eleştirisine direniş mecrası açar: “Korkuya ya da umuda gerek yok, yeni silahlar arayalım yeter” (1992, s. 4).

Deleuze’ün tasvir ettiğı denetim toplumları dijital öznelerin yaşam alanıdır aslında. İnsanın tekno-bilimsel aygıtlarla her türlü bağlantısı ve iletişimi dijital öznenin kimliğinin bileşenidir. Dijital özne denetim toplumunda, Deleuze’ün ifadesiyle, “kodlanmış bir figürdür”; teknolojik aygıtlarla ve sanal ağlarla pazarlanabilen bir ürün. İleri kapitalizm, bölünmüş özneyi tek bir çatı altında –dijitalleşen doğa-, hem sayısal bir veri hem yeni koşullara uyum gösteren bir tüketici haline getirmiştir. Diğer deyişle bireyler, dijital dünyada herhangi bir malın ya da hizmetin “alıcısı” oldukları anda, kapitalist denetim toplumu alıcıyı, pazarlanacak ya da satılacak yeni ürünün parçası kılar. Dolayısıyla özne tekno-aygıtlarla doğrudan ya da dolaylı bir ilişkisellik kurduğunda maddi/manevi varlığını düzenleyerek şekillendiren iktidarın denetimine açar. Teknolojik aygıtlara bağlanma, -bilgisayar, cep telefonu, internet ağı-, ulusal ve küresel sermayenin insanları şekillendirerek veri haline getirdiğı bir pazarlama motifidir. Braidotti’nin inandığının aksine bu tekno-kapitalizm, eşitsizliği (cinsiyet, ırk vb.) ortadan kaldırmak şöyle dursun, dijital özneler arasındaki gerçek eşitsizliği perdeleyerek görünmez kılmaktadır. Zira tekno-aygıtlara ve sosyal ağlara herkesin her yerde ulaşabildiğı denetim toplumlarında görünüşte alan da veren de memnundur. Tekno-bilimsel aygıtları edinebilirlik, sanal ağlara erişebilirlik, insanın borçlu, insanlığın sefil yaşamını örtbas eder. İleri kapitalizminin dijital özneleri borçlandırarak verili eşitsizliği ve adaletsizliği nasıl sürdürdüğünü örnekle açıklayalım.

Carthy O’Neil, *Matematiksel İmha Silahları* adlı kitabında, kapitalizm kavramını kullanmadan, teknolojik aygıtlarla etkileşime giren insanların –dijital öznelerin-, bu aygıtları üreten, kodlaştıran, pazarlayan, yayan, kullanan, dağıtan devlet ve özel şirketler arasındaki örgütlü iş birliğini deşifre eder. Amerika Birleşik Devletleri’nde Phoenix Üniversitesinin çevrimiçi reklamları kullanarak yoksul, siyah, kırılğan üniversite öğrenci adaylarını potansiyel müşteriye dönüştürmesi, ileri kapitalizmin borçlandırma taktiğı, sefaleti kalıcılaştırma yöntemidir. Adı geçen üniversitenin öğrenci/müşteri kazanma stratejisi gayet basittir: Yoksul, geçmişinde duygusal travma vakası olan, fiziksel/manevi tacize uğramış, uyuşturucu/alkol tedavisi görmüş, gelecekte umudunu kesmiş, yoksul mahallelerde yaşayan gençlerin

çaresizliklerini suistimal etmek. Öğrenci adaylarının internetteki sörflerinden, resmi kurumlardan, sosyal medya hesaplarından, telefon görüşmelerinden edindikleri verileri -sağlık bilgileri, yaşadıkları yerler, potansiyelleri, arzuları, düşleri, niyetleri, kaygıları- bilgisayar programlarına yükleyip modeller, örüntüler oluşturulur. Ardından adayın tercihi hitap eden bir dil ve içerik yaratılarak çevrimiçi reklamlarla Phoenix Üniversitesi göze sokulur. “Üniversite Google reklamlarına 50 milyon dolardan fazla para harcayarak, 2004-2014 yılları arasında ABD’deki üniversite öğrencilerinin yüzde 11’ini” ayartmayı başarır. “Diploma imalathanesine dönüşen üniversitenin sloganı, yoksul insanları üst pozisyonlara çıkarmaktır. Manipülasyona aldanıp Phoenix Üniversitesini ‘tercih’ eden öğrenciler devletten aldıkları krediler nedeniyle borçlanarak mezun olur. Pek tabii diplomaları borçlarını ödeyebilecek bir iş imkânı sunmaz” (O’Neil, 2020, s. 82). Müşteri öğrencilerin borçlarına; hiç bitmeyen sefaletlerine karşın Phoenix Üniversitesinin ana şirketi Apollo Eğitim Grubu’nun CEO’su G. W. Cappelli 2011 yılında 25,1 milyar dolar kazanmıştır (2020, s. 93).

Bilgisayar programları (sosyal medya, e-ticaret vb.) –teknolojik aygıtlar- algoritma hesabına dayanarak “insanlığın dörtte üçünü” sefilliğe mahkûm etme hizmetini ürünleştirir. Tekno-bilimsel “ilerleme”, mevcut insan sonrası insanın –dijital öznelerin- kişisel verilerine birkaç saniyede erişebilmekte, bu verileri petabaytlara yükleyebilmekte, ardından değer, arzu, tercih profili çıkararak bireyleri pazarlanan ürünün pazarlayıcısı, dolayısıyla parçası haline getirmektedir. Başka bir ifadeyle söylersek, özne dijitalleştikçe ürünleşmekte, ürün haline geldikçe denetlenmekte, denetlendikçe kalıcı bir eşitsizliğin hüküm sürdüğü ikinci bir doğa; dijitalleşen bir *zoe* yaratmaktadır. Şirketlerin ve devletlerin kâr elde etmeye dönük kanaatlerini koda çevirdikleri dijitalleşmiş yaşam alanında –insan sonrası’nın şimdisinde- Braidotti’nin sürdürülebilir etik yaşam tasarısının somutlaşması mümkün değildir. Zira toplumsal ve ekonomik eşitsizliğin sürdüğü ileri kapitalizmde, teknoloji dolayımındaki farklı posthuman özneler arasında etik ilişkiler değil, hiyerarşik, bölünmüş ve manipülatif güç ilişkileri hüküm sürer. Peki, hâlihazırdaki ileri kapitalizmde hukukun işlevi nedir? Soruyu şöyle soralım: Hukuk, karşısına dikilen dijital öznelere nasıl seslenmektedir?

Posthuman Hukuk: Kişilik Hakkının Metalaşması

Hukukun dijitalleşen öznelerle hitabı, kişisel verilerin korunmasına yönelik yasal düzenlemelerle başlar, unutulma hakkı gibi yeni hak kategorilerinin tanınmasıyla devam eder. Hukuk, çevrimiçi ağlarla bağlantı kurarak sanal platformlarda cisimleşen insanın maddi/manevi varlığını güvence altına alabilmek için gerçek kişiyi, 'dijital kişilik' formunda yeniden tasarlar. Kişisel Verilerin Korunması Kanununda, gerçek kişi insandır. Hukuken korunmaya değer görülen, insanın münferit kimlik ya da kişilik vasıflarıdır. Bu başlıkta kısaca, dijital platformlarda hukukun insan öznesinin maddi/manevi varlığını korumak adına, bir 'dijital kişilik' varsayması, varsayılan bu dijital kişilik üzerinden insanın kişilik hakkının metalaşması tema edilecektir. Böylelikle posthuman hukukun, (1) kişisel verilerin korunması hakkıyla dijital özne –dijital kişilik- inşa ettiği (2) kişilik hakkını ekonomik bir değere indirmediği ve nihayetinde (3) yukarıda açıklandığı gibi, insanı ürünleştirdiği gösterilecektir.

2010 yılında özel hayatın gizliliği ve korunmasını düzenleyen Anayasa m. 20/3'e, "herkes kendisiyle ilgili kişisel verilerin korunmasını isteyebilir. Bu hak; kişinin kendisiyle ilgili kişisel veriler hakkında bilgilendirilme, bu verilere erişme, bunların düzeltilmesini veya silinmesini talep etme ve amaçları doğrultusunda kullanılıp kullanılmadığını öğrenmeyi de kapsar. Kişisel veriler, ancak kanunda öngörülen hallerde veya kişinin açık rızasıyla işlenebilir. Kişisel verilerin korunmasına ilişkin esas ve usuller kanunla düzenlenir" hükmü eklenir. 2016 yılında yürürlüğe giren 6698 sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu m. 3/d fıkrasında kişisel veri, "kimliği belirli veya belirlenebilir gerçek kişiye ilişkin her türlü bilgi" şeklinde tanımlanır. Adı geçen Kanun ile Anayasal düzenlemede, gerçek kişi (natural person), kişisel veri (personal data) ve veri sahibi (data subject) kavramları 2018 yılında Avrupa Birliğinde yürürlüğe giren General Data Protection Regulation (GDPR-Genel Veri Koruma Tüzüğü) ile paralel bir şekilde tanımlanır. GDPR m. 4/1'e göre 'kişisel veri', tanımlanmış veya tanımlanabilir bir gerçek kişiye ilişkin her türlü bilgidir ('veri sahibi'); tanımlanmış bir gerçek kişi özellikle bir isim, kimlik numarası, konum verileri, çevrim içi tanımlayıcı ya da söz konusu gerçek kişinin fiziksel, fizyolojik, genetik, ruhsal, ekonomik, kültürel veya toplumsal kimliğine özgü bir ya da daha fazla sayıda faktöre atıfta bulunularak doğrudan veya dolaylı olarak tanımlanabilen bir kişidir."^{vi}

Öncelikle yukarıdaki pozitif hukuk normlarının 'gerçek kişi' (persona) kavramına yüklediği anlama değinelim. Hukukun hak bahşedip ödev yüklediği *persona*, insanın maddi ve

manevi varlığıdır. İnsanın zaman ve mekân içinde yer tutan bedeni (maddi) ile soyut (manevi) aidiyetleri gerçek kişinin karşılığıdır. Hukuk kişisel veri ile gerçek kişi ilişkisini, insana ait belirli kimlik kategorileri ya da kişilik vasıflarıyla anlamlandırır. Medeni Kanun m. 8'e göre tam ve sağ doğumla başlayan haklara sahip olma ehliyeti, insanın hukuki kişilik kazanma anına tekabül eder. Hukuki kişilik statüsü, insanın bedensel bütünlüğünü, bedensel parçaları üzerindeki haklarını ve değer yaratma potansiyelini (manevi varlığını) korumayı vaat eder (Işıқтаç, 2014, s. 52-57; Koloş, 2014, s. 121-129). Hukuk hak ehliyetine sahip insanın 'doğal' bir kişiliği, korunmaya değer maddi ve manevi varlığı olduğunu kayıt altına alır. Gerçek kişi, Medeni Kanun m. 9'a göre, fiilen hak sahibi olma ve borç altına girme ehliyeti kazandığında hukuki bir 'özne' haline gelir; eyleyen ve bilen kişi olur.

Hukuki özne, kişilik hakkını insan olması sıfatıyla doğuştan kazanır. Medeni Kanun m. 23'e göre, "kimse, hak ve fiil ehliyetlerinden kısmen de olsa vazgeçemez." Hukukun, insanın kişilik hakkının vazgeçilmezliğini normatif bir ilke kabul etmesinin arkasında, insan merkezci hümanist felsefenin *homo universalis* ideali -ya da ideolojisi- vardır; insan onurunun dokunulmazlığı ve üstünlüğü. İnsan merkezci hümanist felsefenin hukuki izdüşümü, kişilik hakkını, bir tür evrensel "ahlakilik" temelinde anlamlandırır. Bu nedenle modern hümanist hukuk, "onur", "özgürlük" ve "eşitlik" şeklinde tanımlanan ahlaki iyinin ve eylemin taşıyıcısı insana imtiyazlı bir konum ve koruma bahşetmiştir (Douzinas, 2017, s. 10 vd.). O halde kişisel verilerin korunması hakkı, gerçek kişinin (insanın) maddi/manevi varlığının (kişilik hakkının) 'insani' bir değeri temsil ettiği düşüncesine dayanır. Ne var ki öznelerin dijitalleştiği ileri kapitalizm koşullarında posthuman hukuk, kişisel verilerin korunmasının arkasında yatan bu düşünceyi -ya da ideolojiyi- terk eder ve insanın kişilik hakkını metalaştırır. Açıklayalım.

Kişisel verilerin korunmasına ilişkin hukuki normlar, gerçek kişi (doğal insan) ile belirli ya da belirlenebilir kişi (dijital insan) arasında bir ayrım tesis etmektedir aslında. Nitekim dijital ortamda paylaşılan bir verinin belirli ya da belirlenebilir gerçek kişiye isnat edilmesi ile gerçek kişiye (insana) kişisel bir verinin isnat edilmesi arasında belirgin bir fark vardır. İlkinde dijital bir platform, veri ile gerçek kişi arasına girer. Hukuk, dijital alandaki veriye dayanarak, belirli ya da belirlenebilir bir gerçek kişi; "dijital bir kişilik" tasarlar. Diğer deyişle, veri ile gerçek kişi arasında illiyet bağı kurma süreci "dijital kişilik" tasarısına dayanır. İkinci durumda hukuk, gerçek kişiye (insana) ait bir veriyi zaten ve çoktan kişilik hakkı bağlamında tanımıştır. Sözelimi insanın özel adı üzerindeki hakkı bir kişilik hakkıdır. İnsanın bedensel/zihinsel - maddi/manevi- varlığını kimliklendiren kişisel bir veridir. Hukuk, insanın adı üzerindeki hakkını

önceden tanıyarak tescil eder. Oysa bu veri kişinin rızası hilafına dijital bir ortamda görüldüğünde, hukuk, özel ad (veri) ile gerçek kişi arasında yeniden bir illiyet bağı kurmalıdır. Bir bakıma hukuk, illiyet bağı kurma aşamasında, insanın tanıdığı ve tescil ettiği kişilik hakkını koruyabilmek için, belirli ya da belirlenebilir bir “dijital kişi” varsayar. Tam da burada posthuman hukukun, insanın kişilik hakkına bir meta değeri biçtiğini, insanı ürünleştirdiğini ileri sürebiliriz. Dijital platformdaki veri ile gerçek kişi arasında kurulan her illiyet bağı, insanın kişilik unsurlarını eşya niteliğinde değerlendirir. Başka deyişle, insanın kişilik hakkı mübadele edilebilir bir “şey”dir artık. Hukuk kişilik hakkını korunduğunu iddia ederken, insanın kişilik/kimlik unsurlarını, doğuştan kazanılan bir yetkiye göre değil piyasa değerine göre ölçüp tartar. Örnekle devam edelim.

2014 yılında *Google Spain* davasında Avrupa Adalet Divanı, Mario Costeja González’in, *Google* Arama Motorunda adını arattığında 16 yıl önceki sosyal güvenlik borçlarının tahsiline ilişkin haciz davalarıyla bağlantılı gayrimenkul açık artırma ilanını içeren bir günlük gazetenin internet üzerindeki arşivlerinde yer alan linklerin kaldırılması talebini kabul eder. Adalet Divanına göre, dijital ortamda özel adın –González–, olgusal bilgiyle –açık arttırma- ilişkilendirilerek kamuoyuna sunulması Avrupa Birliği Temel Haklar Şartının özel hayata ve aile hayatına saygı (m. 7) ile kişisel verilerin korunması (m. 8) hakkına aykırıdır. Başvuranın talebinin kabul edilmesinin üç gerekçesi vardır: (1) Dijital platformdaki veri –kişi ile ilgili bilginin liste aracılığıyla gerçek kişiye bağlanması- doğru olsa bile, güncelliğini yitirmiştir, zira üzerinden 16 yıl geçmiştir. (2) Kamuoyunun –olayımızda İspanya- bu veriye erişiminde üstün bir yararı yoktur. (3) Somut olayda, arama motoru operatörünün –*Google*- ekonomik menfaati, kişisel verinin silinmesi hakkından daha üstün değildir.^{vii}

Lindroos-Hovinheimo, Ranciére’in eşitlik ve öznellik ile ilgili argümanlarını yukarıdaki dava bağlamında tartışır. Lindroos-Hovinheimo göre (2016, s. 294) Adalet Divanı, verilerinin silinmesini talep eden gerçek kişinin (González) konuşma ve hak arama özgürlüğünü tanıyarak hukuki öznelliğini tescil etmiştir. Fakat öte yandan bu karar, hukukun varsayıp tanıdığı bir hukuki öznelliği üretir de. İnternette verilerinin silinmesini isteyen González’in hukuki mücadelesi “gönüllü bir görünmezlik vasıtasıyla özerklik arayışı” şeklinde anlaşılmalıdır. İnternette kendisine ait bilginin kaldırılması için hukuki yollara başvurarak bir şirkete karşına alan gerçek kişi (“gönüllü bir görünmezlik”), kendisine dijital dünyada gelecekte var olmama hakkı tanınmasını (“özerklik arayışı”) talep etmektedir. Oysa González’in insanlığına –kişiliğine- sıkı biçimde bağlı haklarını hukuk zaten ve çoktan tanımıştır. Kişilik/kimlik unsurları tanınan ve

korunan gerçek kişi, özel adının arama motorunda yazılmasıyla görünen sonuçların silinmesini isteyerek, “kimliksizleşme”yi ya da “kimliğinin reddi”ni talep etmektedir (s. 298). Hukuk terminolojisiyle söylersek González, kişilik hakkının vermiş olduğu yetkiye dayanarak (gerçek kişi) dijital alandaki adı üzerindeki hakkından (dijital kişi) feragat etmek istemektedir. González, kişilik hakkına sahip bir hukuk öznesi olarak, dijital platformda maddi/manevi varlığına ait ‘insani’ bir değer –kişilik/kimlik unsuru özel adın- varolmasını istemez. Hukuk, González’in unutulma hakkını tanıdığına; dijital ortamda kişilik hakkının bir parçasından –özel ad-vazgeçmesini onayladığında, yeni bir hukuk öznesi üretmiş olur: İnternette görülen, belirli ya belirlenebilir gerçek kişiye ait özel bir adın taşıyıcısı dijital özne.

Hukukun tasarladığı bu dijital özne –veya dijital kişilik-, gerçek kişiye isnat edilen dijital ortamdaki pek çok verinin, insan kimliğine ait unsurları parçalaması ve yeniden cisimleştirmesiyle oluşur. Käll, belirli ya da belirlenebilen kişi nosyonunun, insanı söküp yeniden monte etmeye, her bir parçasına fikri mülkiyet değeri biçmeye yarayan bir “maske” olduğunu ileri sürer (2017, s. 1156). Başka bir ifadeyle hukuk, veri ile gerçek kişi arasında kurduğu illiyet bağı vasıtasıyla maske formunda bir dijital kişilik tasarlar.^{viii} Käll’e göre hukuk, maske formundaki belirli ya da belirlenebilir bu dijital kişiliğin insanla (bedenle) bağlantısını keser ve insanın kişilik hakkına ekonomik bir değer atfeder. Yukarıdaki hukuki uyuşmazlıkta Adalet Divanı, *Google*’ın ekonomik menfaatinin kişinin unutulma hakkından daha üstün olmadığına karar vermişti. Tersinden argümanlaştıralım: Bir piyasa aktörünün ekonomik menfaatinin daha üstün olduğu durumda, gerçek kişinin unutulma hakkının hiçbir anlamı yoktur (s. 1154). Käll’in işaret ettiği gibi, posthuman hukuk, (1) kişilik hakkını şirketin ekonomik çıkarıyla denkleştirerek, (2) insanın bedenini ve haklarını piyasada mübadele edilebilir bir meta ya da ürün haline getirmiştir.^{ix}

Braidotti’nin posthuman kadın-oluşu kuluçka makinesiyle özdeşleştirmesi gibi, hukuk da insanın kişilik statüsünü, eşya değerine indirgeyerek ekonomik menfaatin tarafı kılar: *Google versus Mario Costeja González*. İleri kapitalizmde, ekonomik menfaatin bir tarafında *Google* diğer tarafında insanın meta değerindeki kişilik hakkı vardır. Posthuman hukuk, teknolojik ağ ve aygıtların maliki bir şirketin ekonomik çıkarı ile Mario Costeja González’in kişilik hakkını aynı terazide tartarak, modern hümanist hukukun normatif ilkelerle tasarladığı insan portresini siler. Bundan böyle insanın kişilik hakkının normatif bir değeri yoktur. Posthuman hukuk, dijital öznenin maddi/manevi varlığı üzerindeki haklarının anlamını piyasa değerine göre belirler. Posthuman hukuk açısından dijital öznenin kişilik hakkının insani değeri, meta değeriyle yer

değiştirmiştir. Nitekim şirketin ekonomik menfaati daha üstün olmadığı sürece insanın kişilik hakkı veya kimliğinin asli bileşenleri –özel ad-, hukuken korunmaya değerdir.

Hatırlatmakta fayda var: İleri kapitalizmin şimdisinde tecrübe ettiğimiz dijitalleşme çağında, posthuman hukukun dijital öznelerin kişilik hakkını metalaştırdığını ileri sürerken, hümanist felsefenin insan tasarımına kurtarıcı bir rol atfetmiyorum. Nihayetinde modern hukukun *homo universalis* idealine tutunması ya da insanın kişilik hakkına “evrensel ahlakilik” ilkesine dayanarak ayrıcalıklı bir konum bahşetmesi, insan merkezci hümanist felsefenin bir görünümüdür. Aksine, insani dilini ve ruhunu kaybetmiş –teknö-bilim insanı Lester gibi- teknoloji dolayımındaki insan sonrası insanın –dijital öznelerin- bedenleri ve haklarının hukukun gözünde de değer kaybına uğradığını göstermeye çalışıyorum. İnsan sonrasının dijital öznesi, teknolojinin normatif açıdan nötr olduğunu ileri süren Braidotti’nin düşüncesiyle uyumlu bir şekilde, normatif değerinden yalıtılmış, eşya ile aynı kategoride ölçüp biçilen bir veri ya da ürün haline gelmiştir. Hâlihazırdaki ileri kapitalizm koşullarında posthuman hukukun muhatabı dijital öznedir ve dijital öznenin insanlığı ürüne, kişilik hakkı metaya dönüşmüştür.

Sonuç

Braidotti’ye göre, farklılıkları nedeniyle akıl-dışı, ahlak-dışı hatta insanlık-dışı addedilen ötekiler ile bilim ve teknolojinin ürettiği makine-oluş sürecindeki başkaları, insan sonrası öznellik formlarıdır. Braidotti, bu posthuman öznellik formlarının klasik erkek insan figürü aleyhine “yaratıcı bir alternatif” oluşturduğunu ileri sürer. Braidotti’nin alternatif yaşam modeli, tekno-bilimsel aygıtların değiştirip dönüştürdüğü insanın, kadim ötekiler ve yeni başkalarıyla hep birlikte, etik ilişkiler tesis edebilecekleri bir ikinci doğa tasarısıdır.

Ne var ki tam da alternatif yaşam modelini mümkün kılan ileri kapitalizm, yarattığı her şeyi gözetleyerek, deforme ederek sosyo-ekonomik eşitsizliği yeniden üretir. İleri kapitalizmin her an her şeyi denetleyerek şekillendirdiği günümüzde, yaşamsal ve insani değerler, “ultra-hızlı” biçimde tükenmekte, tüketilmektedir. Bu tür bir gerçeklikte Braidotti’nin projesi, iyimser bir varsayımdan; barışçıl bir doğa hali kurgusundan öteye geçemez. Öyle ki Braidotti’nin etik ve eşit ilişkilerin boy göstereceğine inandığı insan sonrası tasarısı, dijital öznelerin yaşadığı ileri kapitalizm koşullarında, insanlık-dışı bir hiyerarşiyi, gönül dilinden -yaşam değerinden- yoksun bir ilişkiselliği kaldığı yerden devam ettirir.

Posthuman hukuk, oluş ufkunda mütemadiyen dönüşen günümüz insan sonrası dijital öznelerin insanlığına eşya değeri biçmektedir. Dijital öznenin çevrimiçi ağlarda cisimleşen varlığının ne hukuken ne ahlaken kişilik değeri vardır. Posthuman hukukun hak sahibi öznesi, insani kişiliğini/kimliğini kaybetmiş bir meta, piyasada mübadele edilebilir bir üründür.

ORCID ID

RABİA SAĞLAM



<https://orcid.org/0000-0002-3774-4332>

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

- Braidotti, R. (2017). *Göçebe Özneler, Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı*. (Öznur Karakaş, Çev.) İstanbul: Kolektif.
- Braidotti, R. (2018). *İnsan Sonrası*. (Öznur Karakaş, Çev.) İstanbul: Kolektif.
- Braidotti, R. (2013). "Posthuman Humanities", *European Educational Research Journal*, 12 (1), 1-19.
- Braidotti, R. (2019a). *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek*. (Münevver Çelik, Çev.) İstanbul: Otonom.
- Braidotti, R. (2019b). "İnsan Sonrası, Pek İnsanca: Bir Posthümanistin Anıları ve Emelleri" (Bülent O. Doğan, Çev.), *Cogito İnsan Sonrası*, Sayı: 95-96, 53-97.
- Cordeiro, R. (2017). "The Force Of The Affections: The Becoming-body, The Becoming-free", *Posthuman: Consciousness and Pathic Engagement*. (Paolo Augusto Masullo, Mauro Maldonato, Ed.), Sussex Academic Press, 85-112.
- Çelik, E. E. (2019). "Antroposen ve Posthuman İnsan Çağı'nda İnsan Sonrası Olmak", *Cogito İnsan Sonrası*, Sayı: 95-96, 145-160.
- Deleuze, G. (1992). "Postscript on the Societies of Control", *October*, (Winter 59), 3-7.

- Dick, P. K. (1955). "Human Is", *Startling Stories*, A Thrilling Publication, 32 (3), 67-74.
- Douzinas, C. (2017). *İnsan Hakları ve İmparatorluk Kozmopolitanizmin Siyasal Felsefesi*. (Kasım Akbaş-Rabia Sağlam, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ferrando, F. (2013). "Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanizm and New Materialisms Differences and Relations", *Existenz*, 8 (2), 26-32.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu, Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm*. (Osman Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature And Informatics*. Chicago- London: The University Of Chicago Press.
- Işıқтаç, Y. (2014). "İnsanın Bedeni Üzerindeki Hakları", *Dönüşen Toplum-Dönüşen Hukuk I Metamorfoz*. (Yasemin Işıқтаç, Ed.) İstanbul: Sümer Kitapevi, 41-72.
- Käll, J. (2017). "A Posthuman Data Subject? The Right to Be Forgotten and Beyond", *German Law Journal*, 18(5), 1145-1162.
- Koloş, U. (2014). "Mikro-İktidar İlişkileri ve Hukuk Öznesinin Teşekkülü", *Dönüşen Toplum-Dönüşen Hukuk I Metamorfoz*. (Yasemin Işıқтаç, Ed.) İstanbul: Sümer Kitapevi, 73-141.
- Lindroos-Hovinheimo, S. (2016). "Legal Subjectivity and the 'Right to be Forgotten': Ranciéean Analysis of Google", *Law and Critique*, 27 (3), 289-301.
- Miah, A. (2007). "A Critical History of Posthumanism", *Medical Enhancements & Posthumanity*. (Gordijn B. & Chadwick, R., Ed.) New York: Routledge, 1-29.
- Numanoğlu, Ö. (2018). "Osmanlı'nın Vampir Fetvaları", *Güncel Hukuk Dergisi*, Sayı: 174, 8-9.
- O'Neil, C. (2020). *Matematiksel İmha Silahları*. (Akın Emre Pilgir, Çev.) İstanbul: Tellekt.
- Postma, F. (2019). *Military Drones and the EU*. (Susan Clark, Ed.). <https://www.paxforpeace.nl/publications/all-publications/military-drones-and-the-eu>, Erişim Tarihi: 20.10.2020.
- Sağlam, R. (2020). "Yapıbozumcu Kimlik Okuması: Spivak ve Madun Kadının Kolektif Özne Statüsü", *Hukuk Kuramı*, 7 (1-2), 1-27.
- Scheler, M. (2015). *Hınç*. (Abdullah Yılmaz, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Wennemann, D. J. (2016). "The Concept of the Posthuman: Chain of Being or Conceptual Saltus?", *Journal of Evolution and Technology*, 26 (2), 16-30.
- Zizek, S. (2013). *Bedensiz Organlar*. (Umut Yener Kara, Çev.) İstanbul: MonoKL.

Sonnotlar

ⁱ <https://www.lexico.com/definition/posthumanism>, Erişim Tarihi: 20.10.2020.

ⁱⁱ Braidotti'nin görüşleri ve metinlerinin farklı bir okuması için bkz.: Çelik, E. E. (2019). "Antroposen ve Posthuman İnsan Çağı'nda İnsan Sonrası Olmak", Cogito İnsan Sonrası, Sayı: 95-96, 145-160.

ⁱⁱⁱ <https://www.gsd.harvard.edu/event/rosi-braidotti/>, Erişim Tarihi: 07.07.2020.

^{iv} Öykünün dizi-film uyarlaması için bkz. Electric Dreams, Human Is, Episode 6, 2017.

^v Lester, yeğen Gus'ın oyuncak kedisini kaplan sanmasını yadırgar. Lester'a göre çocuklar, ilizyonlarından ya da saçmalıklardan kurtulup gerçekçi olmalıdır. Lester'ın gerçekçilikten anladığı tekno-bilimsel düşünme ve eyleme sürecine uyum sağlamaktır. Bu yüzden çocuğu teknolojinin ve bilimin zuhur ettiği mekanik dünyaya davet eder: "Arada laboratuvara gelsene, araştırmalarda kullandığımız bir sürü kedi, kobay domuz, tavşan görürsün" (Dick, 1955, s. 68).

^{vi} <https://www.kisiselverilerinkorunmasi.org/wp-content/uploads/2017/09/GDPR-Türkçe-Çeviri-AB-Bakanlığı>. Erişim Tarihi: 10.01.2021.

^{vii} https://abgm.adalet.gov.tr/abadaletdivani/belgeler/karar_13.pdf ABAD- C-131/12 [Karar](#) (Google Spain SL ve Diğer Şirket / Agencia Espanola De Proteccion De Datos (AEPD) ve Diğerleri. Erişim Tarihi: 10.01.2021.

^{viii} Latince *persona* kavramının "aktörün oynadığı karakter, maske" anlamına geldiğini not edelim.

^{ix} Käll, J. (2017). "Converging Human and Digital Bodies, Posthumanism, Property, Law" https://www.academia.edu/33158972/Doctoral_Thesis_in_Legal_Theory_Converging_Human_and_Digital_Bodies_Posthumanism_Property_Law. Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Olanı Yanlış Hissetmek: Slavoj Žižek, Antonio Damasio ve Duygulanımların Materyalist Bir Açıklaması

ADRIAN JOHNSTON¹, GÜNCEL OĞULCAN ÜLGEN ² (Translator)



¹ Professor, University of New Mexico, Department of Philosophy (Orcid ID: 0000-0003-2208-4084)



² PhD Candidate, Research Assistant, Hacettepe University, Department of Philosophy (Orcid ID: 0000-0003-0934-6940)

Özet

Slavoj Žižek *Paralaks Bakış* adlı kitabında, nörobilimci Antonio Damasio'nun duygulanımsal olarak biçimlendirilmiş zihinsel yaşam kuramlarına ilişkin Lacancı bir eleştiri sunar. Damasio Cogito-benzeri Ş-olarak-öznenin varlığını, -ki bu varlığın Damasioucu proje için duygusal açıdan önemi projenin kendisiyle doğrudan ilgilidir-, açıklamakta başarısız olmakla suçlanır. Žižek'in eleştirileri psikanalitik anti-natüralizm ile nörobilimsel natüralizm arasında bir yüzleşme sahnesi oluşturur. Bu makale Damasio'nun önerileriyle ilgili kısmi bir savunma sunar. Böylece makalenin hedefi, özellikle Žižek'in beyin bilimleriyle ilişkisini göz önünde bulundurarak, natüralizm ile anti-natüralizm arasında var olduğu iddia edilen yanlış ikilemi reddeden bir konum belirlemektir. Freudçu-Lacancı bir nöropsikanaliz tarafından öne sürülen öznelik biçimleri çeşitli yönlerde doğru parça pinçik edilmiş, gevşekçe "doğal" ve "doğal-olmayan" boyutlar olarak betimlenen gerilimin fay hatlarında yarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Žižek, Damasio, psikanaliz, nörobilim, duygulanım, natüralizm

The Misfeeling of What Happens: Slavoj Žižek, Antonio Damasio, and a Materialist Account of Affects

Abstract

In *The Parallax View*, Slavoj Žižek outlines a Lacanian critique of neuroscientist Antonio Damasio's theories of affectively shaped mental life. Damasio is faulted for failing to account for the existence of the Cogito-like subject-as- $\$$, an existence claimed to be emotionally significant in ways directly relevant to the Damasian project. Žižek's criticisms stage a confrontation pitting psychoanalytic anti-naturalism against neuroscientific naturalism. This article involves laying out a partial defense of Damasio's proposals. In so doing, it seeks, specifically with regard to the matters at stake in Žižek's engagement with the sciences of the brain, to delineate a position based on the rejection of what is alleged to be a false dichotomy between naturalism and anti-naturalism. The forms of subjectivity posited by what would be a Freudian–Lacanian neuro-psychoanalysis are torn apart in various directions, split along fault lines of tension between what are imprecisely designated as 'natural' and 'non-natural' dimensions.

Keywords: Žižek, Damasio, sychoanalysis, neuroscience, affect, naturalism

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

GÜNCEL OĞULCAN ÜLGEN

Hacettepe University, Department of Philosophy, PhD

Candidate, Research Assistant

E-mail / E-posta

g.ogulcanulgen@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

February 26, 2021/ 26 Şubat 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 19, 2021 / 19 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Jonhston, A. (2021). Olanı Yanlış Hissetmek: Slavoj Žižek, Antonio Damasio ve Duygulanımların Materyalist Bir Açıklaması. *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters*, Vol.13, 324-351.

Olanı Yanlış Hissetmek: Slavoj Žižek, Antonio Damasio ve Duygulanımların Materyalist Bir Açıklaması¹

Slavoj Žižek'in son dönem çalışmaları Lacancı psikanalitik kuram ile duygusal yaşamın ve duygulanımsal kendiliğin/özneliliğin nörobilimsel açıklamaları arasında oldukça faydalı ve alışılmadık bir köprü inşa etmektedir. İlginç bir biçimde, Žižek'in bilinçdışı duygulanımların varlığını kabul ettiğine dair pek çok delil vardır, ki bu, genel olarak psikanaliz ve özel olarak Lacancılık açısından oldukça tartışmalı bir kabuldür. Suçluluktan, en azından bir kere de olsa, Freudçu tarza sadık bir biçimde 'en nihayetinde bilinçdışı' (Žižek, 200, s. 256) olarak bahsetmiştir. Bu bağlamda, suçluluğun bilinçdışı olabileceği iki kipe dahi işaret etmiştir: birincisinde, 'özne kendi suçluluğunun farkında değildir' (yani, [suçluluk] hissedilmeyen bir histir) ve ikincisinde, 'o, suçluluğun baskısını deneyimlerken neden ötürü suçlu olduğunun farkında değildir' (yani, [suçluluk] bilmecemsi, yüzer-gezer bir histir) (Žižek, 2000, s. 256). İkinci kip muhtemelen yanlış hissedilen bir his olarak adlandırmayı göze alabileceğimiz şeye karşılık gelir (ya da ona dönüşür): belirli bir kurala göre yanlış olarak değerlendirilen bir davranışa ilişkin açık bir suçluluk bilinci söz konusu olmadığında, bir öz-yorumla suçluluk olarak hissedilebilecek olan his, bilinçli olarak (örneğin kaygı, endişe, belirsiz bir huzursuzluk ve hatta fiziksel bir hastalık gibi) başka bir duygulanımsal tınıyla kaydedilir (Johnston, değerlendirmede).

Žižek, 2006 yılında yayımlanan *Paralaks Bakış* adlı kitabında beyin bilimleriyle ayrıntılı bir biçimde ilgilenmektedir. Bu alanlarda çalışan figürler arasından, özellikle Antonio Damasio'yla – ve özellikle de onun 1999 yılında yayımladığı ve duygusal meseleleri nörobilimsel kuramlarla detaylı bir şekilde ele aldığı *Olan Şeyin Hissedilmesi/Hissi* adlı kitabıyla – ilgilenir. Žižek'in Damasio'yla ilgili söylediklerine bakmadan önce Damasio'nun fikirlerine ve yapmak istediklerine dair giriş niteliğinde birkaç şey söylememiz gerekir. Öncelikle, Damasio'nun genel olarak psikanalize ve özel olarak da Anglo-Amerikan klinik analitik çevrelerdeki nöro-bilimsel psikanalitik hareketlere (örneğin, kendisi kurucu editörlerinden birinin Mark Solms olduğu *Neuro-Psychoanalysis* adlı derginin Nörobilim Editöryal Danışma Kurulu'ndadır) yönelik bir sempati duyduğunu belirtmemiz gerek. Damasio analitik metapsikoloji tarafından tanımlandığı biçimiyle bir bilinçdışının var olduğunu kabul eder (Damasio, 199, 2003). Dahası, bilinçdışı duygulanım görüşü psikanalizin kimi kesimlerinde tartışmalıyken – örneğin pek çok Lacancı için 'bilinçdışı duygulanım' bir oksimorondan ibarettir – Damasio (ve duygusal beyni inceleyen

araştırmacı dostları (LeDoux, 1996; Panksepp, 1998)) öz-farkındalık eşiğinin altında bulunan duygulanımsal fenomenlerin gerçekliğini öne sürer (Damasio, 1994, 1999). Tıpkı Freud gibi (1953-1974, Cilt 9, 19 ve 22’de) olduğu biçimde hissedilmeyen hislerin de var olduğunu önermenin kaçınılmaz tuhaflığını kabul eder – “belki de kimileri ‘bilincinde olmadığımız hisler’ için başka bir kelimenin olması gerektiği önerisiyle gelebilir, fakat böyle bir kelime yok” (Damasio, 1999, s. 37).

Önünüzdeki tartışma Freud, Lacan ve Žižek’in gölgesinde, seçici bir odakla Damasio’nun duygular ile hisler (aynı zamanda bilinçli olmayan ile bilinçli hisler) arasında yaptığı ayrımla sınırlı kalacaktır. Bu Damasiocu ayrımı hakkıyla anlamak için Damasio’nun da insanların duygulanımsal yaşamlarının özsel olarak dolayımına, tutkuların ve duyarlılığın zihinsel, dilsel ve tasarımsal konfigürasyonlar tarafından elenemez modülasyonuna (hatta kuruluşuna) yaptığı vurguya dikkat etmek gerekir – tıpkı Freud ve Lacan’dan etkilenen projelerin de yaptığı gibi (Johnston, değerlendirmede). Biliş, duygu ve güdülenmeden oluşan nörobilimsel üçlünün dilinde söylememiz gerekirse, duygusal beyin bilişsel beyinden ayrılamaz (Panksepp, 1998; Solms ve Turnbull, 2002; Thagard and Nerb, 2006; Thagard, 2006a,b) (dürtü kuramına bel bağlayan psikanaliz için çok önemli kimi yanları olan güdüsel beyinden bahsetmeye gerek bile yok).

Bu projede peşine düşeceğimiz temel sav duygulanımların düşünümsel, ikinci-dereceden fenomenler olduğu savıdır (Lacan’ın 1959-1960 yedinci seminerinin açılış oturumunda arzuya dair söylediğine benzer bir şekilde – “o her zaman ikinci dereceden arzudur, arzunun arzusudur” (Lacan, 1992, s. 14)). Yani, duygulanımsal yaşamın fenomenleri, fenomenal bilincin dolayimsız ve saydam deneyimleri olarak yalın bir biçimde verili olmak yerine, bu fenomenleri beklenenden daha karmaşık ve daha az apaçık hale getiren filtrelemelerden, kıvrımlardan, dolayımardan ve yeniden katlanmalardan oluşur. Daha genel olarak söylemek gerekirse hisler her zaman hislerin hisleridir. Üstelik bilinçdışı kuvvetler ve faktörler zaman zaman kişinin kendini kasvetli ve belirsiz hissetmesi için varlıklarını hisler ile hislerin hisleri arasındaki uzamlarda sürdürüp, hisler ile hislerin hisleri arasındaki bu aralığa müdahalede bulunurlar. Bu tezi öne sürüp geliştirmek için Freudçu-Lacancı psikanalizin ve duygulanımsal nörobilimin kaynaklarını, bu iki alanın önemli değişimlerini göz önünde bulundurarak kaynaştırmak gerekir (Johnston, değerlendirmede).

Damasio’ya göre duygular gündelik tabirle bilinçli hissedilen hisler değil, bilinçli-olmayan fenomenlerdir. Daha kesin olmak gerekirse, Damasiocu duygular üçüncü şahıs gözlemciler tarafından gözlemlenebilir fizyolojik süreçlerdir; buna karşın hisler özel, birinci şahıs

fenomenlerdir (Damasio, 1999, 2003). O halde, o, duyguları kamusal olarak erişilebilir bedenle, hisleri ise kamusal olarak erişilmez zihinle hizalar (Damasio, 2003). Ne var ki, Damasio bilinçli-olmayan bedenin fizyolojik duyguları ile bilinçli bir zihnin psikolojik hisleri arasındaki savunulmaz basitlikte olan bu karşıtlıkla katıyen yetinmez. Bu, Damasio'nun bilinçli-olmayan duygulardan olası ve etkin bilinçli hislere (duygular zamansal önceliğe sahiptir) doğru giden üç-aşamalı dizisinde açık bir şekilde görülür (Damasio, 2003):

... bir süreç boyunca işleme tabi tutmanın üç aşaması arasında bir ayrım yaptım: *bir duygu durumu*, bilinçli-olmayan bir biçimde tetiklenebilir ve çalıştırılabilir; *bir his durumu*, bilinçli-olmayan bir biçimde temsil edilebilir; bilinçli hale getirilmiş bir his durumu, organizma tarafından hem duygu hem de his olarak bilinebilir (Damasio, 1999, s. 37).

Bu üç aşamadan ikincisi, belki de Damasio'nun psikanalize en yakın olduğu ana karşılık gelir. Ona göre, insan beyni zorlanımlı, düşünümsel bir kendini-modelleyicidir. Bu modelleyici [yani insan beyni] öznenin bedenindeki durumların harita benzeri tasvirlerini, kendi nesnelere dünyasını ve birbiriyle ağ gibi sarılmış iki kutbun sürekli devam eden etkileşimlerini üretir durur. Burada bilinç kendi kendini haritalayan bu dinamiklerin doğal bir sonucudur (Damasio, 1999). Dolayısıyla, Damasio'ya göre, oluşturulan bu kavrayış ve resimler bilinçli ya da gayri-bilinçli olabilir. Damasio bilinçli olmayan zihinsel yaşamın büyük bir kısmının (kıvrılan, ilksel bir hayvan id'inin karanlık derinlikleri olarak bilinçdışı kavramının sözde-Freudçu biçiminde olduğu gibi) yalnızca güdüsel enerjilerden ve dürtülerden değil, aynı zamanda (Lacan'ın tekrar tekrar "Freud'a dönüş"ünde ısrar ettiği üzere) bilişsel imgelerden ve tasarımlardan da oluştuğunu iddia eden (kökende Freudçu) kabule dayandığı konusunda son derece samimidir:

İmgeler bilinçli ya da bilinçdışı olabilir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, beynin inşa ettiği tüm imgeler bilinçli hale getirilmez. Aynı anda çok fazla miktarda imge üretilmektedir ve imgelerin bilinçli kılınabileceği zihin penceresi de böylesine büyük bir rekabet için fazlasıyla küçüktür – bu pencerede imgelere bir algı eşlik eder, biz de bu imgeleri kavrarız ve sonuç olarak onların farkına varırız. Diğer bir deyişle, metaforik olarak söylersek, bilincin altında bir yeraltı olduğunu ve bu yeraltının da pek çok katmanı olduğunu söyleyebiliriz.

Böylece Damasio'nun duygulanımsal yaşama dair yaptığı ince ayrımların nüanslarını ve olanaklarını daha iyi anlamak artık mümkündür. Damasio şöyle der:

Duygu, his ve bilme üzerine bu bakış açısı alışılmışın dışındadır. İlkin, önerdiğim şey şu, duygudan önce merkezî bir his durumu yoktur, yani dışavurum (duygu) histen

önce gelir. İkinci olarak, şunu öneriyorum, 'bir hisse sahip olmak' 'bir hissi bilmekle' aynı şey değildir, his üzerine düşünüm bir adım daha atmayı gerektirir. Genel olarak, bu ilginç durum bana E. M. Foster'ın şu sözünü hatırlatmaktadır: "Ne düşündüğümü söylemeden önce nasıl bilebilirim?" (Damasio, 1999, s. 283-284).

Duygular beden tarafından beyan edilen (kalp atış hızı ve adrenalin salgılanmasından yüz kızarmasına ve terlemeye kadar) fizyolojik süreçlerin 'dışavurumları'dır. Böylece bu bedensel durumlar bilişsel olarak haritalandırılır, imgelere ve tasarımlara çevrilir. "Tamamen bedenin esiri" (Damasio, 1999, s. 150) olan beynin kendini-modelleyen spontane aktiviteleri tarafından inşa edilen bu duygu haritaları Damasiocu deyişle hislere karşılık gelir. Ne var ki, o, bu şekilde tanımlanan hislerin otomatik ve zorunlu olarak bilinçli olmayacağını şart koşar. Damasio'nun (1999) öne sürdüğü üzere, kişi fizyolojik koşul biçiminde bir duygunun gayri-bilinçli ya da bilinçdışı bir imgesi ya da tasarımı olan "bir hisse (o hisse sahip olduğunu bilmeden) sahip olabilir". (Bir başka nörobilimci Jean-Pierre Changeux de benzer bir şekilde şöyle bir gözlemede bulunur: "hissin doğrudan deneyimlenmesi birinin bir hisse sahip olduğu bilgisinden kolaylıkla ayırt edilebilir" (Changeux, 2004, s. 76).) Belki de sahip olmak ile bilmek arasındaki gediğin var olabileceği iki kip söz konusudur: bir yandan, his birinci-şahıs bilinç tarafından sahiplenilmez (yani, bu bir hissedilemeyen histir), öte yandan, his birinci-şahıs bilinç tarafından yorumlanır (bu, yanlış hissedilen bir histir, buna muhtelif çeşitte duygulanımsal uyarılmanın kaygı olarak veya suçluluk hislerinin fiziksel huzursuzluk olarak bilince kaydedilmesi örnek verilebilir).

Damasio'nun duygulanımsal yaşam üzerine çalışmaları Lacancı kuram da dâhil olmak üzere psikanalizin yoğun ilgi odağı haline getirilmelidir (Damasio ve diğer nörobilimcilerin elde ettiği gelişmelerle ilgilenen birkaç Lacancıdan biri olarak Žižek tıpkı diğer meselelerde olduğu gibi bu meselede de bir kere daha takdire şayan ve nadir bir istisna olduğunu göstermiştir – buna karşın, Anglo-Amerikan nörofelsefe ise Damasio ve diğerlerinin duygulanımsal nörobilimini çoktandır coşkuyla kucaklamaktadır). Yukarıda seçici bir biçimde özetlediğimiz duygulanımsal fenomenlerin çözümlenmesi yönündeki yaklaşımın çeşitli özellikleri Freudçu-Lacancı bir perspektiften bakıldığında doğrudan göze çarpar. Freudçu metapsikoloji söz konusu olduğunda, bilinçli-olmayan duygular ile bilinçli bilinen-hisler arasındaki dolayımleme kapasitesinde konumlanan Damasio'nun sahip-olunmuş-hislerinin ara dünyası, aynı anda hem yapısal hem de enerjik olarak yüklü fiziksel kayıtlar olarak dürtülerin amaçlarının (*Ziele*) ve nesnelere (*Objekte*) koordinatlarını oluşturan *Triebrepsentanten*'den (dürtü tasarımlarından) oluşur. Bununla ilgili Lacancı hattı göz önünde bulundurursak, (Freud'un

terimleriyle) soma'nın ve psyche'nin melez yanyanalığı ve istikrarsız sentezi olan, ne tam olarak bedensel-libidinal ne de tam olarak öznel-anlamalı olan *jouis-sense*'ı düşünmeden edemeyiz (Lacan, 1990, 2001; Žižek, 1991; Johnston, 2008b). Ek olarak, Damasio'nun Forster'dan alıntılıdığı satır Lacan'ın analitik süreçte serbest çağrışıma dair düşüncelerini zarif bir şekilde özetler. Lacan'a göre düşüncelerini ve arzularını eklemleyen *parlêtre* (konuşan varlık) olarak analizan, gerçekten ne düşündüğünü ve istediğini (öznenin psyche'sini dile getiren bastırılmış girintilerde tam bir biçimde daha önceden oluşturulmuş olanı açığa çıkarmaya çalışan serbest çağrışımdan ziyade) çağrışımsal eklemlemenin sözsel emeği sonucunda keşfeder (Johnston, 2008b).

Žižek'in Damasio'yla ilgili eleştirel yorumlarına geçmeden önce, Damasio'nun *Spinoza'yı Aramak* adlı kitabını kısaca incelememiz faydalı ve yerinde olacaktır; böylelikle ilk defa *Olanı Hissetmek* adlı kitabında öne sürdüğü argümanları ve kavramları kısmen de olsa daha açık kılabiliriz. Damasio'nun Spinozacılığı doğrudan *Etika*'nın 'İkinci Kısım'ından (özellikle XIII ve XXIII önermelerden) alınan "insan zihni insan bedeninin ideasıdır" savıyla ifade bulur. Duygular ile hisler arasında yaptığı ayrıma bağlı olarak Damasio için bu savın bariz bir uzantısı 'hisler ... sıklıkla duyguların harici tarzının gölgeleridir" önermesidir (Damasio, 2003, s. 29). Bir kere daha belirtelim ki, duygular üçüncü şahıs tarafından, illa etkin olarak değil, olanak olarak gözlemlenebilir olsa dahi fizyolojik fenomenler olarak tezahür eden bedensel ifadeler oldukları ölçüde "harici"dir. Dahası, daha önce de söylendiği gibi, onlar kendilerinde gayri-bilinçlidir; onlar his kılığında bilinçli bir şekilde deneyimlenmiş kayıtlara çevrilebilir, fakat bu onların otomatik ve zorunlu olarak kaydedildiği anlamına gelmez. Damasio da aynı doğrultuda (duygukatmanlı bedensel olaylar olarak) hazzın ve acının davranışları üretmek ve onlara rehberlik etmek açısından bilinçli bir dolayım ihtiyacı duymadığını belirtir (Damasio, 2003, s. 33). Bu gözlem Freudçu psikanalizin merkezî iddialarıyla açık bir biçimde örtüşür. Damasio buradan hareketle duyguların bilinçten bağımsız olmanın keyfini sürdüğünü belirtir (Damasio, 2003, ss. 55, 60-61).

Damasio, zihnin bedenin düşünsel yansıması olduğu tezine uygun bir biçimde, (ruhsal duygulardan ayrı zihinsel şeyler olarak) hisleri bedensel-durumların (yani bedenin değişen koşullarının ve onu etkileyen varlıklarla ve durumlarla durmadan girdiği etkileşimlerin) tasarımları olarak tanımlar (Damasio, 1994, ss. 143, 145-146, 159; 2003, ss. 85, 91). Ardından bu durumu şöyle ayrıntılandırır:

Hisler algıdır ve ben onların algılanması için gereken en büyük desteğin beynin beden haritalarında meydana geldiğini iddia ediyorum. Bu haritalar bedenın parçalarına ve bedenın durumlarına karşılık gelir. Hazzın veya acının çeşitli varyasyonları his olarak adlandırdığımız algının tutarlı bir içeriğidir (Damasio, 2003, s. 85).

Sonrasındaysa şöyle devam eder:

Beden algısının yanı sıra bir de temaları duyguyla uyumlu olan düşüncelerin algısı ve belirli bir kipte düşünmenin algısı, bir zihinsel işleme stili vardır. Bu algı nasıl ortaya çıkar? O kendi zihinsel sürecimizin meta-tasarımlarını inşa etmemiz sonucunda, yani zihnin bir kısmının öteki kısmı tasarladığı yüksek-seviyeli bir operasyon sonucunda ortaya çıkar. Bu da düşüncelerimizin onlara gösterdiğimiz dikkat sonucunda yavaşladığını ya da hızlandığını veya düşüncelerin nesnelere ve olayları yakında ya da uzakta olarak betimlediğini gösterir. O halde, benim geçici bir tanıma dayanan hipotezim şudur, his denilen şey bedenın belli bir durumunun algısı ile düşünmenin ve belli temalarla düşüncelerin belirli bir kipinin algısıdır. Hisler haritalandırılmış detayların belli bir aşamaya ulaşmasıyla ortaya çıkar (Damasio, 2003, ss. 85-86).

Damasio birkaç sayfa sonra burada söylenen her şeyi şu şekilde özetler: “Bir his duygusu duygulama süreci tarafından etkilenmiş bir bedenın ideasıdır” (Damasio, 2003, s. 88). Aktarılan pasajlarda karşılaştığımız kimi detaylar psikanalitik açıdan yorumlanmayı hak eder. Az önce de önerildiği üzere, haz-ve-acı-dolu ‘beden haritaları’ –kendileri her ne kadar zorunlu olarak bilinçli olmasa da yine de hislerin düşünsel-tasarımsal maddesine yakalandıklarında bilinçli hale gelebilme kapasitesine sahiptir– (libidinal amaçların ve nesnelere düzenleniş biçimini oluşturan) Freudçu dürtü tasarımları ve/veya Lacancı *jouis-sens* ile ilişkilendirilebilir (Lacan, 1971, 1974a, b, 1975a, b, 1977, 1977-1978, 1990, 1992, 1998, 2005). Beynin sürekli kendini modelleyen etkinliği tarafından devamlı tasarımılanan [drafted] ve güncellenen bu Damasiocu haritalar ruhsal hissedilen hisler olarak somatik duyguların deneyiminin olanaklılığının zorunlu-ama-yeterli-olmayan koşullarını oluşturur – “hissedebilen bir varlık [entity] yalnızca bir bedene sahip olan bir organizma olmakla kalmamalı bedeni kendinde tasarımılayacak araçlara da sahip olmalıdır” (Damasio, 2003, s. 109). Dahası, bu haritalandırma süreci, sonucunda bilinen-hislerin meydana geldiği, duygulanımsal hislerin bilinçli olarak deneyimlendiği iki aşamalı bir çevirinin ilk aşamasıdır. Duygulardan (ön-)duygulanımsal oluşumlar olarak haritalara giden ilk adıma (bu adımda beden parçalarının tasarımları ile harici nesnelere ilişkileri birleştirilmelidir) ek olarak bir sonraki adımda bu haritalardan (birinci dereceden temsiller olarak bilişsel stillerin ve

içeriklerin ikinci-derece aşama ile bağlandırılıp sentezlendiği) 'meta-tasarımlar'a gitmek, bilinçli olarak hissedilen hislerin doğuşu için bir zorunluluktur (Damasio, 1994, s. 162-163). Damasio her ne kadar duygulanımsal yaşamın kararsızlıklarında psikanalitik bilinçdışı gibi bir şeyin rolünün olabileceğini defalarca kabul etse de duygulardan sahip olunan-hislere, oradan da bilinen-hislere olan dönüşümün yörüngesi üzerine tartışmaları, bu çok-aşamalı hareketin özelliklerine dair Freudçu-Lacancı metapsikolojinin duygulanım üzerine söyleyebileceği şeyleri çabucak ve sessizce es geçer.

Bu noktada, Lacan'ın yorumuna göre bilincin yüzeyine kayıtlı kıvrımlar, dönüşler ve gediklerle oynayan 'yüzeysel' bir (gayri-)varlık olan Freudçu bilinçdışı hatırlanmalıdır – Lacan'ın psikanalizi bir derinlik psikolojisi, derinlerde yatan gizli bir bölgenin araştırılması olarak kavrayanlara katı bir şekilde karşı çıktığı iyi bilinir. Daha kesin olmamız gerekirse, psikanalitik bilinçdışı kısmen (bilinç-olmayan kavramının analitik-olmayan hali olarak değil) Damasiocu duygulanımsal spektrumun bir ucundan diğer uca giden, yani bilinçli-olmayan duygulardan bilinçli hislere doğru giden hattaki farklı bileşenler ile işlevler arasında müdahaleci müdahale olayları olarak bulunur. Başka bir deyişle, bilinçdışının kendisi duygulanımsal makinenin karmaşık topluluğunun derin, gizlenmiş bir bileşeni ya da işlevi değildir, aksine, duyguları, sahip-olunan-hisleri ve bilinen-hisleri birbirinden ayıran ara uzamlara sızan bir şeydir. O [bilinçdışı] hem sahip-olunan-hislere hem de bilinen-hislere dahil bağlantılarını, yani Damasiocu sahip-olunan hislerin (yani, elemanter-olmaktan-uzak kompleksler olan duyguları haritalayan beden haritası biçimindeki birinci-dereceden tasarımların) beden parçalarının, durumlarının ve [hisleri] çevreleyen koşulların bağlantılarını olduğu kadar Damasiocu bilinen-hislerin (yani, duygulanımsal deneyimlerin reflektif idrakı olarak ikinci-dereceden 'metatasarımları') bilişsel kiplerinin ve temalarının bağlantılarını da etkileyebilir. Daha farklı ve genel bir biçimde söylersek, iç-ruhsal savunma mekanizmalarının bilinçdışı (yani, bastırılan olarak bilinçdışı, burada 'bastırılma'nın en geniş halini kullanıyoruz), kinetik olarak farklı düğümler arasında kaydığı sürece ruhun ağlarındaki herhangi bir özel içerik-düğümü kümesine indirgenemez. Bastırma sıklıkla ruhsal içeriğin parçaları arasındaki çağrışımsal ilişkilere dayanır. Örneğin, analiz süresince, analizan belirli bir semptomu destekleyecek şekilde verili olan kümelenmede bulunan hatırlatıcı malzemenin özgül kısımlarından her birini bilinçli bir şekilde hatırlayabilir. Böyle bir durumda bastırılan diğerleri arasında bir anı değildir, bunun yerine semptomları çıkıntı olarak üreten ağdaki düğümleri oluşturan anılar arasında örülü çağrışım ağlarıdır. Bastırılan

anılar arasındaki ilişkilerdir, anıların kendisi değil. Bu analitik koşullarda bilinçdışı daha önceden tanınan içerikler arasından yeni tanınan bağlantılar olarak açığa çıkar.

Damasio duygulanımsal spektrumunun farklı katmanları ve aşamaları arasındaki organik 'uyum'lardan bahsederken, psikanalitik bir yaklaşım onun [Damasio'nun] modelini kullanarak uyumsuzluklara odaklanmayı tercih ederdi. Daha da kesin bir biçimde, ruhun savunma araçlarının duygulanımlar açısından öz-düzenlemeli homeostatik bir dengeye ulaşması nedeniyle duygular, sahip-olunan-hisler ve bilinen-hisler içinde ve arasında kaçınılmaz olarak çeviri eksiklikleri ve bozulmuş yanlış çeviriler olacaktır. Ek olarak, Damasio'nun kuramına eklenen bu analitik metapsikolojik eklenti onun zayıf görünen yanını da kuvvetlendirir: Damasio yalın, düz niceliksel bir faktörün, bilinçli-olmayan duygulanımsal mekanizmalardan hissedilen duygulanımsal iç niteliklere doğru niteliksel bir geçişten sorumlu olduğunu savunan pek de ikna edici olmayan bir hipotez önerir ("Hisler haritalandırılmış detayların tam birikimi belirli bir noktaya eriştiğinde ortaya çıkar"). Buna karşıt olarak, analitik bir yaklaşım burada salt bir 'tam' nicelikten çok daha fazlasının iş başında olduğunu düşünür.

Kimi bağlamlarda, Damasio kısmen bilmececi bir biçimde 'hislerin hisleri' olarak adlandırdığı şeyden bahseder (Damasio, 1999). Tam bu noktada, Žižek'in Damasio'nun duygulanımsal yaşam açıklamasına dair yaptığı Lacancı eleştirileri incelemek uygun ve verimli olacaktır. Žižek yukarıda tam olarak ele alınmayan bir konuya, (Damasio'nun (1999) ön-kendilik, çekirdek bilinç/kendilik, yayılan bilinç, otobiyografik kendilik ve bilinç gibi meseleleri ele aldığı) *Olanı Hissetmek*'te ele alınan bilincin ve kendiliğin çoklu dereceleri ve tabakalarına odaklanmaya vakit ayırır. Žižek'in bu konuyla ilgili şikâyeti şudur, özneliği (ön-kendilik ya da çekirdek bilinç/kendilik olarak) bedenleşmiş varlığın ve (yayılan bilinç, otobiyografik kendilik ve vicdan olarak) dilsel-tasarımsal kimliğin/özdeşliğin iki boyutuna indirgemek, ilk defa Descartes tarafından *cogito* figürüyle yalıtılmış üçüncü boyutu dışarıda bırakmaktadır:

... Damasio'nun Benliğin iki tarafına ilişkin eski bilmeceye (sürekli değişen bir bilinç akışı olarak Benliğe karşı, öznelliğimizin kalıcı dengeli çekirdeği olarak Kendilik) sunduğu çözümün hedefi neden ıskaladığını görebiliriz: "görünüşte değişen Kendilik ve görünüşte kalıcı Kendilik, yakından bağlantılı olsalar da, bir değil iki varlıktır" (217) – ilki Çekirdek Kendilik, ikincisi de otobiyografik Kendiliktir. Fakat burada, konuşan varlıklar olarak, öznelliğimizin boş çekirdeği olarak deneyimlediğimiz (ya da, daha doğrusu, önvarsaydığımız) şey için bir yer yoktur: Ben neyim? Ben bedenim değilim (Ben bir bedene sahibim ama Ben hiçbir zaman doğrudan bedenim "olmam," her ne

kadar Merleau-Ponty incelikli fenomenolojik betimlemelerle tam tersine ikna etmeye çalışsa da), Ben simgesel kimliğimi oluşturan otobiyografik anlatılarımın durağan çekirdeği de değilimdir; “Ben” otobiyografik anlatıların sürekli değişimi altında aynı Bir kalmaya devam eden boş Kendiliğin saf Biridir. Bu Bir, dil tarafından meydana getirilir: ne Çekirdek Kendiliktir ne de otobiyografik Kendiliktir, dile aktarıldığı zaman Çekirdek benliğin töz değiştirdiği (ya da daha doğrusu, tözsellikten çıktığı) şeydir. “Kişi” (benim Benliğimin tözsel içeriğini sağlayan otobiyografik içeriğin zenginliği) ile sadece boş bir kendi kendisiyle ilişki noktası olan aşkınsal tamalğının saf öznesi arasında ayırım yaparken, Kant’ın aklından geçen şey budur. (Žižek, 2006, ss. 226-227; Türkçe çev. Žižek, 2014, s. 227, değişiklikler yapıldı, ç.n.)

Burada Damasio’ya yapılan bu eleştirinin dayandığı kapsayıcı felsefi çerçevenin bütünlüğünü sunmamız mümkün değildir, çünkü böylesi bir girişim Alman İdealizminin ve Lacancı psikanalizin kesişiminde oluşturulmuş olan Žižekçi özne kuramının tamamını baştan inşa etmeyi gerektirir. Burada önemli olan, Lacan’ı takip eden Žižek’in, (tözsel bir ön-öznenen dilsel-yapıların kapladığı çevreye geçiş olan) Simgesel dolayımın (Damasio’nun Çekirdek Kendilik’i de dahil) bedensel doğaya indirgenmekten ve (Damasio’nun ‘otobiyografik Kendilik’i de dahil) dilsel kültürden kaçınan bir (Kant ve Kant-sonrası Alman İdealizmi için merkezî Cogito-benzeri Ş-olarak-özne olarak bir) özne yarattığı yorumundaki ısrarıdır. Damasio (1999) bilinci ve/veya kendiliği dile indirgemenin geçersizliği konusunda Žižek’e katılmaktadır; hatta insan-olmayan hayvanların dahi otobiyografik Kendilikleri olduğunu düşünür, bu sayede kendiliğin bu tabakasını tamamen dile bağlı olarak düşünmediğini açık bir biçimde gösterir (Damasio, 1999, s. 198). Fakat, Damasio ve Žižek, Žižek’in Lacancı teze ağırlık vermesinden ötürü bu konuda birbirlerinden ayrılırlar. Bu teze göre, Damasiocu ön-kendiliğin ve çekirdek kendiliğin bedensel tözü, onun üzerine tamamen farklı ve ayrı yüksek-seviye zihinsel iskelelerin inşa edilebileceği saf bir biyolojik temel olarak kalmaz (arka planda sosyo-simgesel dolayımçıların beden gerçeliklerine ne derece nüfuz ettiğine ve bu gerçeklikleri ne derece değiştirdiğine daha derin ve temel bir tartışma yatmaktadır).

Olanı Hissetmek’te Damasio çekirdek bilinç/kendilik ile onun üzerine bindirilen bilinç/kendiliğin ek sınıflardaki farklı konfigürasyonları arasında diyalektik bir etkileşimin vuku bulunduğunu teslim eder (Damasio, 1999). Žižek, Damasio’nun her şeye rağmen, gayri-doğal tesirlere maruz kalmamış tözsel bio-maddi bir varlığın atomik merkezinin en nihayetinde zihinsel yaşamın diğer tüm boyutlarını temellendiren saf, geçirimsiz bir çekirdek olduğu fikrine

sarıldığı konusunda haklıdır (Damasio, 1999, ss. 200, 228-230). Bu iddiaya karşın, Žižek simgesel-dilsel dolayımın matrislerine dahil edilen Damasiocu bedensel varlığın katı çekirdeğinin [*kernel*] tözünün dönüştürüleceğini ve onun tözselliğinden çıkarılacağını iddia eder. Ne var ki, Žižek'in eleştirisi Damasio'nun ön-Kendilik ve çekirdek kendilik arasında yaptığı ayrımı görmezden gelerek bu iki şeyi tek bir başlık altında, 'Çekirdek Kendilik' başlığı altında birleştirir. Damasio'ya göre çekirdek kendilik ön-kendiliğin tasarımsal bir haritasıdır (Damasio, 1999). Yine de Žižek'in Damasio'ya yönelttiği psikanaliz tesirli karşı çıkışında, dil-kullanımın ortaya çıkmasının (özellikle özel adları ve kişi adlarıyla yetkinliğin kazanılmasıyla (Johnston, 2007, 2008b)) ön-kendilikten çekirdek kendiliğe gerçekleşen çeviri sürecinin araçlarını ve sonuçlarını 'dönüştürebileceği' iddiasını sürdürmek meşru olabilir.

Lacancı ve Damasiocu kelime dağarcıklarını birbiriyle karıştırırsak, belki de onarılmaz bir çatlak S-olarak-ön-kendilik ile Ş-olarak-çekirdek-kendilik arasındaki bütün tasarımsal çevirileri kısmen yanlış tasarımlar olarak yorumlayan dilsel yapıların kesici müdahalelerine tabi organizmalardaki açık bir yara gibi açılır. Bu, uyumsuzlukların ve uyuşmazlıkların (ki bu uyumsuzluklar ve uyuşmazlıklar yarılmışlıkları bilinçdışı boyutlarda deveren eden yarılmış konuşan özneleri tanımlamaktadır) varlığı olan insan hayvanlarının bedensel gerçekliğine bir başlangıç, sıfır-seviyesinden bir giriş olurdu. Fakat, her ne kadar Žižek bu noktada doğa-kaynaklı S-olarak-ön-kendiliğin retroaktif olarak dille-başlayan Ş-olarak-çekirdek-kendiliği tasfiye edip yerinden eden sosyal-inşacı görüşle muğlak bir biçimde flört ediyor gibi görünüyorsa da, aslında burada öne sürülen başka bir resim vardır. Hegelci bir biçimde söylersek (ön-kendilik olarak) S ve (çekirdek kendilik olarak) Ş arasındaki ayrım Ş'nin kendisine içkin bir ayrımdır. Yani, farklı genişliklerdeki yarıklar dile-bağlı-S-olarak-ön-kendilik ve dilden etkilenen Ş-olarak-çekirdek-kendiliğin içinde ve onun tarafından tasarım(lanamaz) (yanlış)çeviriler arasında bir gedik açmakla kalmaz – Ş-olarak-çekirdek-kendilikte gerçekleşen bir yarıma bu yarığı aynalar, çekirdek kendiliği ikiye bölen yarıma, bedensel varlığın tözsel plastik avatarına olduğu kadar tözselliğinden çıkarılan olumsuzluğun yüzüstü boşluğuna doğru da gerçekleşir. Diğer bir deyişle, (ön-kendilikler ve çekirdek kendilikler arasındaki çeşitli uyumsuz aralıklara ilaveten) belki de birbiriyle uyumsuz iki çekirdek kendilik de vardır: 'tam' bir çekirdek kendilik ile 'boş' bir çekirdek kendilik (bunlardan ikincisi Žižek'in de ilgisini çeken, Damasio tarafından ihmal edilen *Cogito*-benzeri boşluktur).

Žižek'in Damasio'nun duygulanımsal yaşamı açıklamak üzere başvurduğu bilinç/kendilik portresine dair sunduğu eleştirel okumanın içerimlerini barındıran *Paralaks Bakış*'a dönelim. Žižek şöyle başlar:

Damasio'nun temel "Althusserci" tezi "ona karşılık gelen duygu ortaya çıkmadan önce merkezî bir hissetme hali yoktur, ifade (duygu) hissetmeyi önceler"dir (283). Ben hissetmeyi önceleyen bu duyguyu boş saf özneye (\$) bağlamaya hevesleniyorum: duygular çoktan öznenindir, ama öznelleştirilmelerinden önce, hissetmenin öznel deneyimine aktarılmalardan önce. \$ bu yüzden hissetmeden önceki duyguların öznel karşılığıdır. Ancak hissetmeler aracılığıyla yaşanmış Kendilik deneyiminin "tam" öznesi olurum. Ve artık yaşam-homeostasis'inin çerçevesi içinde tutulamayacak olan, işleyişi artık biyolojik yaşam-düzenleme makinesi tarafından sınırlanmayan "saf" özne budur (Žižek, 2006, s. 227; Türkçe çev. Žižek, 2014, s. 227).

Ardından şöyle ekler:

Eşdeğerlikler zinciri kendisini "boş" cogito'yla (Kartezyen özne, Kant'ın transendental öznesi), Hegelci kendi kendisiyle ilişkideki olumsuzluk başlığı ve Freudçu ölüm dürtüsü başlığı arasına sokar. Bu "saf" özne duygulardan yoksun mu bırakılmıştır? Durum o kadar basit değil: yaşam deneyimine dolayimsız katılmaktan kopukluğu yeni (duygu ya da hissetmelerin değil, daha çok) etkilenimlerin ortaya çıkmasına yol açar: kaygı ve dehşet. Kaygı öznenin çekirdeğini oluşturan Boşlukla karşılaşmaya karşılık gelir; dehşet en saf haliyle rahatsız edici yaşamın, "ölmeyen" yaşamın deneyimine karşılık gelir. (Žižek, 2006; Türkçe çev. Žižek, 2014, s. 228).

Damasio'nun doğal olarak sunduğu şey (yani, hissedilmeyen/henüz-hissedilmeyen duyguların kaynağı olarak çekirdek kendilik) Žižek için "artık yaşam-homeostasis'inin çerçevesi içinde tutulamayacak olan, işleyişi artık biyolojik yaşam-düzenleme makinesi tarafından sınırlanmayan" bir şey olarak tamamen doğa-karşıtı bir şeydir. Žižek "duygular zaten öznenindir" diyerek, Damasio'nun ön/çekirdek kendiliğinin (veya daha doğrusu kendiliklerinin) simgesel düzenin gösterenleri tarafından ihlal edilmesiyle *après-coup* biçimde boydan boya doğasından çıkarıldığını öne sürerek kendi hipotezine işaret eder. Herhangi bir rezerv ya da kalıntı bırakmayan bu bütüncül ve tam doğadan çıkarma, aşırı olarak değerlendirilebilir ve bu nedenle kimi çekincelerden bahsedilebilir. Öznelliği payandalayan insan doğası (ya da doğrudan doğa) söz konusu olduğunda, bu proje, doğadan çıkarmayı en azından bazı durumlarda daha çok tortul bir birikim, görece 'doğal'dan (örneğin, arkaik çevresel bağlamlarda köklenen evrimsel eğilimler gibi) görece 'doğal-olmayan'a (öncelikle, geçmişin ve bugünün sosyo-tarihsel

faktörleri ve değişkenleri gibi) bir dizi üstünde sıklıkla birbiriyle çelişen boyutların heterojen montajlarının katmanlara ayrılması olarak düşünmeyi tercih eder. Žižek'in *Kaybedilmiş Davaların Savunusu'nda* (Žižek 2008b) kullandığı dilin bir kısmını zimmetimize geçirirsek, bütün problem 'yaşam 2.0'ın (yani, kendinde ve kendinin olarak yaşamın de retroaktif doğadan çıkarıcısı olan şeyin) kendisiyle beraber 'yaşam 1.0' (yani, yaşam 2.0 doğuşuyla retroaktif bir biçimde etkilenen çıplak, ilkel *an sich* yaşam) olarak adlandırılan şeyi silmeyi ve yerinden etmeyi başaramamasıdır. En azından bazı durumlarda, yaşam 1.0 yaşam 2.0 ile paralel bir biçimde, aralarındaki antagonizmalara ve işlev bozukluklarına rağmen çalışmaya devam etmektedir. İnsanlar, doğal olan ve doğal-olmayan arasında durdukları yere göre zamansal bükülmelerin yaratıkları olarak tanımlanabilir; insanların bazı parçaları geçmiş bağlamlara bağlı evrimsel-genetik etkilerin zaman sıçramasında geri kalmış olabilir ve bunlar daha hızlı ilerleyen tarihsel zamansallıklara göre biçimlenen aynı evrimsel-genetik etkilerle çatışmaya girebilir ve girer (dahası, ikinci anlattıklarım sadece evrimin hükmünün sürdüğü kontrol alanından kaçmış evrimin sonuçlarıdır (Johnston, 2010, [yakında])). Böylesi varlıklar sosyo-simgesel olarak dolayımlanmış yapıların ve hem filogenetik hem de ontogenetik insan tarihinin fenomenlerin dışında sindirilmemiş kalıntılar olmadan şeylerin izlerini elemekte başarısız olan tamamlanmamış, kısmi bir doğadan çıkarmanın ürünleridir. Kuşkusuz ki, 'doğa' dengeli, ahenkli Bir-Her-Şey'i imlediği sürece Žižek'in 'doğa yoktur' deyişini tamamen kabul etmeliyiz; bu var-olmayan bir başka büyük Ötekidir (tıpkı Lacan'ın '*Le grand Autre n'existe pas*' deyişinde olduğu gibi) (Žižek, 2008b; Johnston, 2007, 2008a,b,2010 [yakında])). Ne var ki, doğa iki şekilde vardır: bir, özellikle ilişkili doğadan çıkarmalara izin verip onları içkin olarak üreterek; iki, insan varlığının tözünde, günümüzün tarihsel-zamansal çevrelerinin çeşitli yönlerinden kopuk anakronistik değişkenlerin bir demeti gibi. Doğa çatışan öğelerin dengesiz takımının [*ensemble*] bir katılımcısıdır. Öyleyse, Lacan'ın ("Büyük öteki yoktur" deyişi yerine) "ötekinin ötekisi yoktur"unu mealen aktarırsak, bu proje doğanın Doğası olmadığını iddia eder, yalnızca "insan durumu"nu oluşturan çatışmalara yakalanmış parçalı, kendini bölen bileşenler olarak bir doğa vardır (Johnston, 2010, [yakında]).

Tüm bunlara rağmen, Žižek'in bir önceki paragrafta aktarılan pasajlardaki can alıcı hamlesi, S'nin doluluğundan çıkan Ş'nin boşluğunun, (Hegelci) tözden çıkan öznenin gösterenle-katalize edilmiş patlamasının duygulanım kürelerindeki önemli sonuçlardan muaf olmadığına dair aydınlatıcı önerisidir. Aslına bakarsak, Žižek için insani-öznel duygulanımlar Damasio'nun bu kavramlardan anladığı haliyle ne duygular ne de hislerdir. Damasio duyguları bilinçli-olmayan

bedensel mekanizmalar tarafından yönetilen otomatik fizyolojik süreçler olarak değerlendirir; yine de duyguların bilinçli olarak kaydedilmiş hislere çevrilmesinin bedenleşmiş duyguların kısmi bilişsel-zihinsel dolayımına ve modülasyonuna izin vermesini şart koşar (Damasio, 2003). Karşıt olarak, Žižek kimi Freudçu-Lacancı nedenlerle, Damasio tarafından doğal/içgüdüsel temellerde olduğu üstü kapalı bir biçimde kabul edilen duygulayan bedenin büyük Öteki'nin dönüştürücü sosyo-simgesel matrislerine girmesiyle beraber kemiklerine ve çığ bedenine kadar değişikliğe maruz kaldığı konusunda ısrar eder (ilkin ve en önemlisi, Damasio'nun bedensel çekirdek kendiliği Lacancı Cogito-benzeri Ş'nin, bedensizleşmiş boşluğuna, özel adlar ve kişi adları olarak dilsel gösteren-şeylere bağlalandırılmış bir boşluğa dönüştürülür ve bu şekilde doğasından çıkarılır (Žižek, 2006; Johnston, 2007, 2008b)). Damasio'ya yaptığı eleştiriyi genişleten Žižek, amigdalanın korku üretme rolü üzerine yaptığı deneysel araştırmalarla bilinen duygulanımsal nöroloji alanının bir başka büyük araştırmacısı olan Joseph LeDoux'ya başvurur:

... "insan olmanın" özgüllüğünü bilişsel ve duygusal beceriler arasındaki bu yarıktan temellenmiş olarak kavramak ilginç olabilir: duyguları bilişsel becerilerine yaklaşmış bir insani varlık artık bir insan olmaz, insani duygulardan yoksun kalmış soğuk bir canavar olur. ... Burada LeDoux'yu daha yapısal bir yaklaşımla desteklemeliyiz: bilişsel becerilerimizin arkasında kalan, ilkel hayvan düzeyinde takılan şey sadece duygularımız değildir; bu yarığın kendisi de "duygusal" bir olgu, yeni, özellikle insani duygulara yol açan bir olgu işlevini görürü, (basit korkuya karşıt olarak) kaygıdan (insani) sevgi ve melankoliye uzanan duygulara. LeDoux (ve burada LeDoux'nun bağlı kaldığı Damasio) bu özelliği, duygularla hissetmeler arasında yapılan ön-Althusserci bir ayrımın temel zayıflığı (ya da daha doğrusu, ikircikliliği) yüzünden mi kaçırmaktadır? Bu ayrım açık Pascalcı bir büküme sahip (ve "Descartes'in hatası"nın kapsamlı eleştirisinde, Damasio'nun Descartes'in başlıca eleştirmeni olan Pascal'ı anmaması tam bir gizemdir): fiziksel duygular iç hissetmeleri sergilemez, tersine, onları yaratır. Fakat, burada eksik olan bir şey var: biyolojik-organik bedensel jestler olarak duygular ve kurallara bağlı öğrenilmiş simgesel jestler olarak duygular (Pascal'ın diz çöküp dua etmesi gibi) arasındaki bir yarıktır. Özellikle "insani" (kaygı gibi) duygular, sadece bir insani hayvan biyolojik içgüdülerine yönelik duygusal halatını kaybettiği ve bu kayıp insanın "ikinci doğası" olarak simgesel olarak düzenlenen duygularla desteklendiği zaman ortaya çıkar. (Žižek, 2006, s. 228; Türkçe çev. Žižek, 2014, s. 228-229)

Gerçekten de tıpkı Damasio gibi LeDoux da nörobilim ile psikanalizi uyumsuz olmaktan çok uzak görür. Dahası, Lacancı Žižek gibi, LeDoux da insan hayvanının dile gömülü olmasının, beyni ve bedenleri değiştirip tekrar biçimlendiren bu gömülmenin (pürüzsüz ve dereceli 'evrimsel'den ziyade) geniş kapsamlı 'devrimsel' sonuçları olduğunu vurgular (LeDoux, 2002). LeDoux dilsel dolayısıyla güdülenen insan *parlêtre*'lerinin duygulanımsal dinamiklerinin olası başkalaşmaları hakkında bile derinlemesine düşünür (LeDoux, 2002, ss. 203-204). Fakat LeDoux'nun insan beynindeki biliş ile duygular arasındaki ilişki hakkında fikirleriyle ilgili Žižek'in yukarıda aktarılan eleştirel yorumları ne kadar doğru ve meşrudur?

Psikanalitik bir bakış açısından LeDoux tarafından vurgulanan en önemli olgulardan biri, ifade edilebileceği üzere, bedensel bir organ olan beynin birbiriyle uyumda olan dengeli bileşenlerin uyumlu ve sentezlenen bir kendini-entegre eden sistemi olarak doğanın bir parçası biçiminde organik olmadığıdır. Aslında bakarsanız, LeDoux'nün işaret ettiği olgular tam da Freud'u iç-ruhsal çatışmaların zihinsel yaşamdaki merkezietini öne sürmeye ve Lacan'ı da tekrar tekrar beynin karman çorman, kolaj-benzeri yapısının [*construction*] –ki bu birbiriyle uyumsuz olan öğelerinin bir arada iyi çalışmadığı bir yapıdır [*construction*]– kanıtı olarak yarılmış özne figürünü çağırmaya götüren tarzdan olgulardır. Bu söylenenlere benzer bir şekilde, *Duygusal Beyin* adlı çalışmasında şu gözlemde bulunur:

“Her ne kadar beyinden bir işlevi varmışçasına bahsetsek de aslında beynin kendisine ait bir işlev yoktur. O bazen modül de denilen, her biri farklı işlevlere sahip sistemlerin toplamıdır. Birbiriyle kaynaştırılmış bütün farklı sistemlerin işlevlerinin kombinasyonu sonucunda ortaya beyin işlevi denebilecek ek bir işlev çıkaracak herhangi bir denklem yoktur.” (LeDoux, 1996, s. 105).

“Evrim bir bütün olarak beyindense bireysel modülleri ve işlevleri etkiler ... beyinde gerçekleşen en büyük evrimsel değişimler bireysel modüller aşamasında iş görür” (LeDoux, 1996). Beyin, tıpkı insan bedeninin ayrılmaz diğer kısımları gibi, büyük-E-ile-Evrim'in (yine Lacancı var-olmayan bir büyük Öteki daha) bir parçası değil, bambaşka zamanlara ve yerlere (Damasio'nun da dediği gibi 'Evrim Büyük Varlık Zinciri değildir') dağılmış farklı ve ayrı evrimsel koşulların ve zorlukların çokluğudur. Bu açıdan, Alain Badiou'nün yekpare kozmik Bir-Herşey olarak doğayı reddedişi ve buna karşılık gelen doğal çoklukların çoğalışının varlığına dair kabulü –“Doğanın söylenebilir bir Varlığı yoktur. Yalnızca doğal varlıklar vardır” (Badiou, 2005, s. 140)– doğal-bilimsel evrim mefhumuna uygulanabilir ve uygulanmalıdır. Dahası, birbiriyle koordine ve birlik halinde olmayan bu evrimsel baskılar bağımsız sistemler olarak ve bir merkezî sinir

sisteminin içindeki alt-sistemlerin (Damasio 'beynin sistemlerin sistemi olduğunu' belirtir) çeşitli bir dizisinde birbirinden bağımsız bir biçimde hareket ederler. İnsan beyni denilen katlanmış topağı, şebeke maddesini oluşturan birleştirme sürecini hiçbir yukarıdan-aşağı dizayn planı yönetmiş değildir. Onun aşağıdan yukarı doğumu rastlantıların, şansların ve olumsuzlukların kaotik girdabı olarak (tutarsızlıkla) gerçekleşmiştir. Sonuç olarak, bu sürecin ürünü beklenildiği üzere sayısız içsel antagonizma, gerilim ve kısa devreye sebep olmuştur. Hatta nörobilimci David J. Linden'in da açıkladığı üzere, insanın merkezî sinir sistemi bir 'yama'dır – 'Beyin ... bir yamadır ... etkisiz, inceliksiz ve akıl ermez ama yine de çalışan bir dizayndır' (Linden, 2007, s. 6) ve 'beyin tasarımı, her aşamasında, bir yama, anlık bir çözüm, bir karışıklık, bir pastiş olmuştur' (Linden, 2007, s. 245). Linden *Rastlantısal Zihin* adlı kitabında beynin rastlantısal evrimsel tamirciliklerle yeninin görece daha eski, daha 'zayıf biçimde örgütlenen', 'bir araya getirilmiş dağınıklığın' (Linden, 2007) üzerine inceliksiz bir biçimde tasarımı olduğu konusunda tekrar tekrar ısrar eder. Linden'in kitabının yayımlanmasından bir yıl sonra psikolog Gary Marcus *Yama* adlı kitabında Linden tarafından öne sürülen aynı yalın tezi göz önünde bulundurarak çeşitli zihinsel fenomenleri analiz eder. Diğer kaynaklarla birlikte hem Linden'in hem de Marcus'un konuları François Jacob'ın *Science*'da yayımlanan 'Evrimsel ve Tamircilik' (Jacob, 1977) (bu makaleden alınan bir alıntı Marcus'un kitabının epigraflarından biridir) adlı makalesinde öncelenir. Zihinsel yaşamda çatışmaların merkezî yapısallaştırıcı işlevlerini vurgulayan psikanalitik metapsikoloji için özneliliğin maddi mahallinin bu nörobilimsel resminin önemini görmemek için neredeyse beyinsiz olmak gerekir.

Tekil bir 'beyin işlevi' olarak beynin var olmadığı vurgusuyla açıkça tutarlı bir biçimde – Badiou'yü de yankılayarak, insanlarda beyin değil bazı beyinler vardır– LeDoux duygulanımsal nörobilimin genel olarak duygusal yaşamla veya nihai olarak beyindeki homojen duygu işleviyle (tıpkı, nesnel gerçekliğinin nörobilimciler arasında ihtilafli bir konu olduğu 'limbik sistem' gibi) ilgilenebileceği ve ilgilendiği şeklindeki yanlış kanıya ısrarla ve kesinlikle karşı çıkar (LeDoux, 1996). O halde, tutarlı genel bir beyin işlevi olmadığı gibi, genel bir duygu işlevi de yoktur (üstelik biliş, duygu ve güdülenme üçlüsüne bir kez daha referansla, psikanalitik düşüncenin etkisinde aynı şeyin bilişsel ve güdüleyici işlevler için de geçerli olup olmadığı tartışılabilir). Son derece mühim bir çalışma olan *Duygulanımsal Nörobilim*'de Jaak Panksepp (her ne kadar LeDoux'yla limbik sistem kavramının durumu üzerine ayrışsalar da) LeDoux tarafından işaret edilen istikamette bir adım daha atar (Panksepp, 1997). Panksepp'e göre beynin fizyolojik anatomisinde tikel bireysel duygulara bile karşılık gelen 'merkezler' yoktur:

... beynin herhangi bir alanındaki veya devresindeki işlevleri tamamen açıklayacak hiçbir psikolojik kavram yoktur. Her ne kadar bazı devreler bazı duygular için daha özsel olsa da beyinde ayırık duygular için başka işlevlerle iç içe geçmemiş kesin merkezler ya da konumlar yoktur. Her şey nihai olarak pek çok sistemin etkileşiminden ortaya çıkar. Bu nedenle günümüzün nörobilimcileri 'merkezlerden' ziyade etkileşimde olan 'devrelerden', ağlardan' ve 'hücre düzeneklerinden' bahsetmektedirler. (Panksepp, 1997, s. 147)

Beyinde temel, genel bir duygu işlevinin varlığını reddeden LeDoux'la çeşitli his durumlarıyla birebir tarzda ilişkilendirilen bölümlere ayrılmış anatomik beyin konumlarını reddeden Panksepp'i birleştirerek, şunu iddia edebiliriz: özgül tekil duygular bile karmaşıktır (veya karmaşıklardır), yani çoklu farklı sistemler ile beynin alt sistemleri arasındaki birbirine bağlılığının atomik-olmayan/yalın kümeleridir. Dahası, beyin işlevlerinin üçünün de (yani, biliş, duygu ve güdülenmenin) duygulanımsal fenomenlerde devreye girdiğini varsaymak makul görünmektedir. Panksepp de benzer şeyler söyler. Üstelik, başka bir yerde şöyle yazar 'beynin her parçasının başka bir parçaya bir patika yoluyla erişebildiği birbiriyle bağlantılı bir organ olduğu unutulmamalıdır' (Panksepp, 1998, s. 70). Panksepp bu olguyu hemen duygusal fenomenlere bağlayarak, beynin akıllara durgunluk veren girift iç içe geçmişliğinin duyguların ayrılmaz bir biçimde duygusal-olmayan (yani bilişsel ve güdüleyici) boyutlarla iç içe geçmişliğine yol açacağını vurgular (Panksepp, 1998). Ek olarak, etkileşimde ve aralarında etkileşim olan bu işlevlerde beyinde çökelmiş birbirinden ayrı zamansal tabakaların katmanlarının çokluğu hipotezi savunulabilir gözükmektedir, bu çökelti doğa-evrimsel zamanlardan olduğu kadar doğa-olmayan tarihsel zamanlardan da gelip duyguları, hisleri ve benzerlerini oluşturan nöral etkileşimler boyunca birleşir ve/veya çarpışır.

Söylenenlerden ortaya çıkan büyük resim, şayet az önce söylenenlerden herhangi bir resim çizmek mümkünse, LeDoux'nun destekli olarak görüldüğü resimdir. Şüphesiz ki Žižek'in de *Paralaks Bakış*'ta LeDoux'nun fikirlerini eleştirel olarak 'eklentilerken' aklında olan bu destek şu pasajda şöyle ifade edilir:

... insan beyninin evriminin mevcut aşamasında bilişsel ile duygusal sistemleri arasında kusursuz olmayan bir bağlantılar kümesi vardır. Bu durum beynimize henüz entegre olmamış yeni bilişsel yetilere sahip olmamız nedeniyle ödediğimiz bir bedeldir. Bu diğer primatlar için de geçerli olsa da, insanlar için bilhassa daha barizdir, zira türümüzün beyni, özellikle korteksimiz doğal dil işlevlerini edinme sürecinde geniş ölçüde tekrar yapılanmıştır (LeDoux, 2002, ss. 322-323).

Žižek'in bu pasaj üzerine yukarıda aktardığımız yorumları, LeDoux'nun insanın merkezi sistemindeki biliş ile duygu arasındaki aykırılıkları belki de insanlığın evrimsel geleceğinde eninde sonunda tedavi edilecek bir negatif noksanlık, bir eksilik veya hatanın semptomu olarak gördüğünü doğru bir biçimde vurgular. Özellikle bir Lacancı için (burada farklı nörolojik işlevler arasındaki koordinasyonun, uyumsuzluğun sentezin ve diğer şeylerin eksikliği olarak) bu eksiklik negatif olduğu kadar pozitifdir, eksiden çıkan bir artıdır ve tıpkı Lacan'da olduğu gibi LeDoux'da da dilin bölücü müdahalesi insan beynindeki desenkronizasyonun yarılmaları ve çatlaklarının ağırlığından büyük oranda sorumludur. Bu nedenle Žižek, beyni araştıran çeşitli araştırmacıların son zamanlarda öne sürdüğü hipotezlerle de uyumlu bir biçimde (Stanovich, 2004; Johnston, 2010 [yayımlanacak]) şöyle bir düşünce öne sürer: insanlar, nörolojik işlevlerin evrimsel olarak bütünleştirilmiş dengesine dair varsayılan bir geçmişi kaybettiklerinde tam da kendilerini insan yapan şeyi, özgün ve eşsiz insani duygulanımsal olanakları olan doğadan çıkarılmış öznelliği elde ederler.

Bu gözlemlerini formüle eden Žižek daha sonra Damasio ve LeDoux'ya cevaben 'beyin bilimlerinin bilinçdışı Freudçu bilinçdışından ayıran gediğe' dikkat etmeleri gerektiği konusunda uyarır (Žižek, 2006, s. 229). O bu gediğin bilhassa duygular söz konusu olduğunda somutlaştığını belirtir (Žižek, 2006). Gerard Pommier, François Ansermet ve Pierre Magistretti gibi diğer yazarlar da psikanalitik bilinçdışı nörobilimlerde bahsedildiği şekliyle konumlandırılan bilinçdışı ile karıştırmamak gerektiğine karşı uyarır, bunlardan ikincisi [yani nörobilimin kullandığı anlamla bilinçdışı] analizdeki (bastırma, reddetme, yadsıma, inkar/önlemek gibi iç-ruhsal mekanizmalar tarafından savunmacı bir biçimde doldurulan bilinçdışından ziyade) ön-bilince ya da bilinç-olmayana karşılık gelir (Pommier, 2004; Ansermet ve Magistretti, 2007). İlginçtir ki, LeDoux'nun kendisi de aynı uyarıyı yapmaktadır:

Tıpkı kendilerinden önce gelen Freud gibi, bilişsel bilimciler de Descartes'tan gelen zihin ve bilincin aynı şey olduğu görüşünü reddederler. Ne var ki, bilişsel bilinçdışı Freudçu ya da dinamik bilinçdışıyla aynı şey değildir. Bilişsel bilinçdışı zihinde olup biten birçok şeyin bilincin dışında gerçekleştiğini ima ederken, dinamik bilinçdışı duygu yüklü anıların zihinsel pis işlerinin yapılması için gönderildiği karanlık, kötücül bir yerdir. Dinamik bilinçdışı bir noktaya kadar bilişsel süreçlere göre düşünülebilir ama bilişsel bilinçdışı dinamik işlevleri ima etmez (LeDoux, 1996, s. 29-30).

Damasio da bu ciddi farkların farkındadır ve bu farkları teslim eder (Damasio, 1999). Žižek ve psikanaliz eğilimli diğer yorumcular nörobilimcilerin Freudçu bilinçdışını umarsızca ve mazur

görülemeyecek bir biçimde analitik-olmayan bilişsel bilimlerin bilinçdışı ile karıştırdıkları konusunda meşru bir kaygı taşımaktadır. Fakat bu bağlamda *Paralaks Bakış*'ta adı geçen iki nörobilimci Damasio ve LeDoux nörobilimsel literatürdeki bu eğilimin istisnalarıdır. Dahası, Žižek Damasio'yu (hislerden ayrı olarak) duyguları sorunlu bir biçimde biyolojik açıdan donanımla bütünleşmiş olarak, bu nedenle de yalın ve açık bir şekilde doğal olarak değerlendirmekle itham eder. Gerçekten de duygu-bazlı kendiliğe dair kuramında Damasio daha sonra gelen yüksek-seviyeli yetişmenin [*nurture*] sabit temeli olarak doğanın çekirdeği hakkında düşünmeye meyillidir (Damasio, 1999). Fakat yine de Damasio'nun sosyo-simgesel dolayımın insan varlığının en ilksel bedensel duygusal temeline nüfuz ettiğini düşündüğü anlar da vardır (Damasio, 1994).

(Žižek'in Damasio'da eleştirdiği) nörobilimin natüralizmi meselesine ve bunun psikanalize karşı geçerliliği veya geçersizliğine birazdan döneceğiz. Şu an için, Damasio'nun Freudçu bilinçdışını gereğince açıklamaktaki sözde başarısızlığı karşısında onu savunmak adına dört düşünce hattı ileri süreceğim. İlk, Žižek'in (2008b) bu makalenin başında alıntıladığımız paragrafında söylediklerini göz önünde bulundurursak, Žižek'in öne sürdüğü duygusal bilinçdışı ile Freudçu bilinçdışı arasında birbirini dışlayan karşıtlık yanlış değilse bile sorgulanabilir. İkincisi, bedenleşmiş insan zihninin ilksel duygusal yapıtaşlarının doğallığına yaptığı genel ve baskın vurguya rağmen, Damasio (daha önce de belirttiğimiz gibi), yine de arada bir bilişsel (böylelikle kültürel-dilsel) dolayımın ve yalnızca psikolojik olarak ayrıştırılan hislerin değil, fizyolojik duyguların bile modülasyonuna olanak tanır. Üçüncüsü, Damasio'nun duygular ile hisler arasındaki ayrımı bilinçdışını (Freudçu-Lacancı psikanalizin karşı çıktığı) primitif dürtülerin ve tutkuların bulanık şehvi denizine indirgemekten ziyade onu hem Lacancı bilinçdışı kavrayışının ana özellikleriyle birleştirir hem de psikanalitik kaygılar açısından merkezî olan bu zihinsel boyutların kümesini düşünmek için yeni seçenekler sunar.

Savununun bu üçüncü dizisine göre, Lacan bilinçdışının karanlık, gizil bir derinlik olduğuna dair popüler imgeye biteviye ısrarla karşı çıkar, ısrarla (bazen yüzeylerin matematiksel bilimlerini olarak topolojiye başvurarak) bilinçdışının, tabiri caizse, son derece yüzeysel olduğunu, gösterenlere karşı bir açıklıkta ve öznelerin var olduğu ve dolaşıma girdiği yapılarda konumlandığını belirtir (Johnston, 2005). Damasio bilinçdışı konusunda her ne kadar bilinçli zihinsel ilgi (yani, hissedilmeyen duygular olarak) tarafından gözden kaçırılan doğal olarak biçimlendirilmiş bedenin derin bedensel durumları olarak duygulara odaklansa da, onun duygular ile hisler arasında yaptığı ayrım derinlik psikolojisinin eski versiyonlarının kederli sade

tasarımlarıyla suç ortaklığı yapmayan bir bilinçdışı kavrayışına işaret eder. Damasiocu bilinçdışı beden mûphem, donuk derinliklerdeki hissedilmeyen duyguların oradan oraya uçuşmasından değil aksine duygular ile hisler arasındaki ilişkileri kolaylaştıran ve/veya onlara müdahale eden müdahaleci mekanizmalardan ve süreçlerin toplamından oluşur. Başka bir deyişle Damasiocu bilinçdışı, tıpkı Lacan'da olduğu gibi, gediklerin ince, aralıktaki bir işlevidir, *parlêtre*'deki belirgin özelliklerin arasındaki ayrılıkların ve bölünmelerin nedenidir. Aynı şekilde, Damasio'nun duyguları özel fenomenlerden ziyade kamusal fenomenler olarak betimlediğini de hatırlamak gerekir (Damasio, 1994, 1999, 2003). Bu, bedensel olaylar olarak duygusal durumların en azından ilkece üçüncü şahıslar tarafından –bu üçüncü şahıslar insan organizmasında fizyolojik değişimleri inceleyen bilim insanları ya da değerlendirilen insanın gözlemlenen bedeninde ve bedeni yoluyla ifade edilen görünen değişiklikleri değerlendiren bilimsel-olmayan ötekiler olabilir– gözlemlenebileceği anlamına gelir (buna karşıt olarak birinci şahıs niteliğinden ve öteki zihinlere karşı deneyimsel erişilemezliğinden ötürü yalnızca zihinsel olaylar olarak hisler yalnızca dille aktarılan demeçlerle dolaylı olarak gözlemlenebilir). O halde, Damasio'nun ele aldığı biçimde duygu, bahsedilmiş(-olmayan) duyguya maruz kalan kişinin bedeni tarafından hissedilmemiş olsa bile, gizil derinliklerle ilişkilendirilemez. Aksine, Damasiocu anlamda duygu kamusal olarak görülebilir bir şekilde, konuşan öznenin dile gelen sözceleri olarak 'dışarıda'dır. Benzer bir şekilde, Damasiocu bilinçdışı iki tip tezahürün arasında konumlanır: bedensel durumlar olarak duygular ve zihinsel içerikler olarak düşünceler (ki bunlar halihazırda bu şekilde ifade edilmiyorsa, sosyo-simgesel terimlerle ifade edilebilir). Tezahür eden duygular arasındaki gedikler olarak bu aralıklar –bu aralıklar Lacancı kuramın yarılmış öznesinin (\$) üzerini çizen çizgilerin bazılarını da oluşturur– ve aynı şekilde onların düşünsel olarak bükülmüş ortamlardaki çevirileri, gayri-çevirileri ve yanlış çevirileri olarak tezahürleri sağ olsun, duygular yalnızca hissedilmemekle kalmaz, aynı zamanda onların yanlış hissedildiği de olur.

Žižek'in eleştirilerine karşı Damasio'nun lehindeki dördüncü savunma hattı, onun natüralizm ve anti-natüralizm sorusuna geri dönüş yapmasını gerektirir. Burada söz konusu olan natüralizm sorusu karşısında takınılacak tavır Žižekçi bir biçimde kısa ve öz bir şekilde şöyle formüle edilebilir: "Natüralizm mi yoksa anti-natüralizm mi? Yok, almayayım – ikisi de birbirinden beter!". Žižek Damasio'yla ilgilendiği *Paralaks Bakış*'ın 'Duygular Yalan Söyler, ya da, Damasio Hangi Konuda Yanıldı' adlı dördüncü bölümünü şu ısrarla kapatır:

... psikanalizin Lacan'ın ısrarla vurguladığı temel Darwin karşıtı dersini akılda tutmalıyız: insanın ortamına yönelik radikal ve temel dis-adaptasyonu, mal-adaptasyonu [uyumlanmaması, kötü uyumlanması]. En radikal haliyle “insan-olmak” insanın ortamına gömülmesinden bir “çözmeyi” içerir, adaptasyonun taleplerini göz ardı eden belli bir otomatizmi içerir – “ölüm dürtüsünün” son aşamada karşılık geldiği şey budur. Psikanaliz “belirlenimci” değildir (“Yaptığım şey bilinçdışı süreçlerle belirleniyor”): kendini sabote eden bir yapı olarak “ölüm dürtüsü” özgürlüğün, yararçı hayatta kalmacı yaklaşımdan çözülmüş bir davranışın minimumunu temsil eder. “Ölüm dürtüsü” artık organizmanın ortamı tarafından tamamen belirlenmediği, bir otonom davranış çevrimine “patladığı/derlendiği” anlamına gelir (Žižek, 2006, s. 231; Türkçe çev. Žižek, 2006, s. 231-232)

Ölüm dürtüsü mefhumuna dair değiniyi burada detaylandırmayacağız; okuduğunuz makalenin yazarı Žižek'in Freudçu meşhur *Todestrieb* mefhumuna dair felsefi temellükünü başka bir yerde uzunca ele almıştır (Johnston, 2008b). Şimdi burada ele alınacak şey, Žižek'in Damasiocu natüralizmle Lacancı antinatüralizmi karşı karşıya getirme biçimidir. Hem yukarıdaki alıntıda hem de *Paralaks Bakış*'in diğer bölümlerinde Žižek'in (“organizmanın bundan böyle ortamı tarafından *tamamen* belirlenmediği”ndeki ‘tamamen’ zarfında belli olduğu üzere) özneler olarak insan varlıklarının özelliğinin bütüncül olmaktansa kısmi bir doğadan çıkarmaya değindiği görülebilir. Bu bağlamda yorumlandığında, Žižek sosyo-simgesel konfigürasyonlarla ve yanlarında getirdikleri özneleştirilen dolayimler ile birlikte varlığını sürdüren arkaik evrimsel koşulların sonucunda insan memelilerinin beyninin temeline çöken primitif duyguların var olduğunu da kabul ettiği sürece abartılı bir sözde-Lacancı antinatüralizmin cazibesine karşı koymakta başarılıdır. Žižek'in bu hamlesi, insan varlıklarının tamamlanmamış, sürekli olarak devam eden bitmemiş dönüşümlerin yaratıkları olduğuna, ardında bir artık bırakmadan kendisinden çıktığı hayvan bedeninin artıklarını sindirmekten aciz zayıf bir diyalektiğin başarısız kapsayarak aşmalarının canavarca kürtajlarının yaratıkları olduğuna işaret eder. Marksist sözlüğe başvurarak söylersek, bu “eşitsiz gelişme”nin sonsuz diyalektiği olurdu.

Ne var ki, Žižek'in görüşüyle ilgili belki de şöyle bir yorum yapmak mümkündür: tam ve derinlemesine bir doğadan çıkarmayla karşılaşan bu yaşayan varlıklar simgesel düzenlerin şebekelerine ve ağlarına yakalanarak Ş'lere doğru töz değiştirirler. *Objet A'dan Eksilmeye* adlı makalesinde hakikaten de insan varlıklarını etkileyen özneleştirme süreçleri tarafından ortaya çıkarılan kalıntısız-bir-doğadan-çıkarmayı varsayan aşırı bir antinatüralizmi savunuyormuş gibi görünür (*Kaybedilmiş Davaların Savunusu Adına* kitabında yaşam 1.0'a karşı yaşam 2.0'yi

tartışırken de benzer bir durum söz konusudur). Žižek söz konusu makalede “insan hayvanı diye bir şey yoktur” fikrini “Freud’un temel dersi” olarak sunar. İnsan varlığı doğuşundan itibaren (hatta doğuşundan önce bile) hayvani zincirlerinden kopmuştur, onun içgüdüleri “doğasından çıkarılmıştır”, “haz ilkesinin ötesinde” işleyen (ölüm) dürtü(sü)nün döngüselliğine kapılmıştır (Žižek, 2007). Ardından, bu metnin yine aynı paragrafında şöyle bir iddiada bulunur:

Eğer hayvandan anladığımız şey basitçe çevresine tamamen ayak uyduran canlı bir varlıksa, bir adım daha atıp hayvan diye bir şey olmadığını söylemeyi göze almalıyız: Darwinci ders organizma ile çevresi arasında gerçekleşen değiş tokuştaki her ahenkli dengenin, her an patlamaya hazır, geçici süreli bir denge olduğudur; insanın *hybrisi* nedeniyle bozulmuş bir denge olan hayvanlık mefhumu bir insan fantezisi. (Žižek, 2007, s. 139)

Darwinci evrim kuramının bu yorumunun doğruluğuna değinmeden, Žižek burada tipik bir biçimde dengeli bir ahenk olan ‘doğa’nın öğeleri olarak değerlendirilen insan-olmayan hayvanları da kısmen doğasından çıkarıyor gibi görünmekteyken – Žižek’in felsefi çalışmalarının büyük bir bölümü, özellikle onun materyalist ontoloji ve buna karşılık gelen öznellik kuramı, natüralizmin standart çeşitlerini canlandırarak doğa imgelerini oluşturan ön-kavramsal resimlerin ve metaforların tekrar düşünülmesini gerekli kılar (Johnston, 2007, 2008b) – onun buna karşıt olarak insan hayvanları tamamen doğasından çıkarıp onları biyolojik, içgüdüsel hayvansallığından zaten daima koparılmış varlıklar olarak değerlendirmesi gözden kaçmamalıdır. Damasio her ne kadar ortodoks Lacancı bakış açısından sorunlu görünen natüralist görüşleri açığa vursa da, o ve (LeDoux, Panksepp ve Keith E. Stanovich gibi) benzer beyin araştırmacıları kültürel yetiştirmeyi doğal doğaya, bio-materyalden-daha-fazlası-olan-özneyi biyolojik bedenin fizyolojisine indirgeyen özcü natüralizme katılmazlar. Hatta, Damasio’nun bir savunusunu yaparsak, onun çok-sınıflı bedenleşmiş kendilik modeli anti-natüralizm ve natüralizm arasındaki yanlış ya/ya da ikileminin tuzağından kaçınır (Leninist-Stalinist deyişle bir daha söylemek gerekirse, ‘ikisi de birbirinden beter!’). Yer yer Žižek’in kendisi de zarifçe bu çıkmazda dolanır. Fakat, kimi zamanlarda, özellikle nörobilimlerle, evrimsel kuramla ve ekolojiyle ilgili eleştirel görüşlerini geliştirirken bu yanlış seçimi zorlamaya çalışıyormuş gibi görünür.

Žižek Damasio’nun ve LeDoux’un nörobilimsel bakış açılarının bir olgu olarak insanın eşsiz ‘dis-adaptasyonunu, mal-adaptasyonunu’ görmezden geldiğini veya dikkate almadığını iddia eder. Halbuki, nörobilimin Freudçu-Lacancı nöropsikanalizi oluşturmak için en uyumlu olan bu

yanları, dogmatik olarak 'doğal adaptasyon'un nihai merkezietinde ısrar eden evrimsel psikolojinin indirgemeci çabalarının beceriksiz, aşırı kaba basitleştirmelerinin içinde dolaşmaktan fazlasıyla uzaktır. Nörobilim ile psikanalizinin özgül bir kombinasyonu Žižek'in insan varlıklarını tanımlayan doğadan çıkarmanın genişliği ve derinliği üzerindeki Lacancı vurgusunu eleştirel bir biçimde düzeltmeli ve nitelendirmelidir: derin evrimsel ritimlere ve rutinlere yerleşmiş, varsayılan standartlara yakın (karşı-)adaptif(-olmayan) bu doğadan çıkarma mutlaktan epey azdır ve her yere nüfuz eder.

Žižek'in bahsettiği dis/mal-adaptasyon evrimsel tarihin daha da arkaik geçici aşamaları tarafından belirlenmiş biliş ve davranış örüntüleri olarak 'adaptasyon'un eski izlerinden açık ve temiz bir şekilde kopmayı başaramaz. Herhangi 'doğal' bir şeyden kesin, mutlak bir kopuş olarak bir dis/mal-adaptasyon, birçok bakımdan, insanları kusurlu bir biçimde Frankenstein-benzeri uyumsuz fragmanların bir araya getirilmiş senkronize olmayan şansa dayalı olayların sekansı olarak, doğayla kültür arasında, evrimsel tarihlerin ve bugünün ve geçmişin insan tarihlerinin talepleri arasında karaya oturtmuş kısmi ve tamamlanmamış doğadan çıkarmadan daha adaptif olur (Johnston, 2010 [yakında]). Ek olarak, çağdaş sosyo-kültürel durumların bağlamında ortaya çıktığında, kadim evrimsel baskıların daha önceleri 'adaptif' olan davranışları insanın dis-adaptasyonundan sorumlu sosyo-kültürel araçlar tarafından idare edilen öznelerin düşünceleri ve eylemlerinden daha mal-adaptif olabilir. Bir başka ifadeyle, insan gerçekliğinin 'tersyüz edilmiş dünyası'nda, dis/mal-adaptasyon adaptasyonun kendisinden daha adaptif olabilir.

Buna ilişkin olarak, psikanalize yönelik öncelikli ilginin çatışması (analitik metapsikolojinin tasvir ettiği ruhsal öznelğin yapılaşması için merkezi gördüğü sert kopuşlar) neredeyse kesin bir biçimde (adaptasyonla ilişkilendirilen) evrimsel doğa ile (dis/mal-adaptasyonla ilişkilendirilen) evrimsel-olmayan karşı-doğa arasındaki çatışmayı içerir. Freud, *Uygurlık ve Huzursuzlukları* adlı kitabında sosyalleşmiş insanlığa kuşaktan kuşağa kesintisiz bir biçimde bela olan bu *Unbehagen*'in temel sebeplerinden birinin "insan doğası"nın temellerine bağlantılandırılmış serkeş, asi bir kurucu temel olduğunu belirtir (bunun en iyi örneklerinden biri, agresyona ve yıkıcılığa ayrılmış doğuştan gelen içgüdüsel paydır) (Freud, 1953-1974, Vol. 21). "Medeniyet" bu temeli çeşitli biçimlerde kendi amaçları uğruna temellük edebilir ve eder. Fakat, kısmi başarıları ne derece olursa olsun, yabaniliği terbiye etmede ve evcilleştirmede başarısız olur, arkaik akışlardan gelen dirençli dalgalar, medenileştiren etkiler ne kadar damıtılırsa damıtılsın bugüne sızmaya devam eder. İnsan öznelliği ne doğa tarafından ne karşı-doğa tarafından oluşturulmuştur fakat bu iki etkin/deneysel var-olmayan ucun kuramsal

kutuplarının arasındaki birbirine geçişlerde ve kaotik çapraz döllenmelerde, çoklu gerilim fay hatları oluşturan birbirine sıkıştırılmış ayrı zamansal-yapısal tabakların çarpışması sonucunda oluşur. İnsanlığın ne-doğal-ne-karşı-doğal bir arafa bırakılmış olmasının sonuçları hiçbir yerde insan varlıklarının duygusal yaşamlarının acayipliklerinde olduğu kadar görünür değildir. Belki de, bir duygulanımı bilhassa (insan-olmayan hissedilen memelilerin de maruz kaldığı bedensel duygulardan ve psikolojik hislerden ayrı olan) insan deneyimi kılan şey insanlığın durumunun doğa ile karşı-doğa arasında ontolojik bir arafta mahsur kalmış olduğuna, kendini-sürdüren maddi Gerçeğin içkinliğinden taşan yarılmış varlık düzlemlerindeki yırtılmışlığına tanıklığıdır (Johnston, 2008b).

ORCID ID

GÜNCEL OĞULCAN ÜLGEN



(Orcid ID: 0000-0003-0934-6940)

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

- Ansermet, F. and Magistretti, P. (2007) *Biology of Freedom: Neural Plasticity, Experience, and the Unconscious*, Translated by S. Fairfield New York: Other Press.
- Badiou, A. (2005) *Being and Event*, Translated by O. Feltham. London: Continuum.
- Changeux, J.-P. (2004) *The Physiology of Truth: Neuroscience and Human Knowledge*, Translated by M.B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press.
- Damasio, A. (1994) *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Avon Books.
- Damasio, A. (1999) *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt.

- Damasio, A. (2003) *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. New York: Harcourt.
- Freud, S. (1953–1974) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, J. Strachey (ed. and trans.), in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, Vol. 24. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Jacob, F. (1977) Evolution and tinkering. *Science* 196(4295): 1161–1166.
- Johnston, A. (2005) *Time Driven: Metapsychology and the Splitting of the Drive*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Johnston, A. (2007) Slavoj Žižek's Hegelian reformation: Giving a hearing to The Parallax View. *Diacritics* 37(1): 3–20.
- Johnston, A. (2008a) Conflicted matter: Jacques Lacan and the challenge of secularizing materialism. *Pli: The Warwick Journal of Philosophy* 19: 166–188.
- Johnston, A. (2008b) *Žižek's Ontology: A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Johnston, A. (2008c) What matter(s) in ontology: Alain Badiou, the Hebb-event, and materialism split from within. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 13(1): 27–49.
- Johnston, A. (2009) *Badiou, Žižek, and Political Transformations: The Cadence of Change*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Johnston, A. (2010 [forthcoming]) The weakness of nature: Hegel, Freud, Lacan, and negativity materialized. In: C. Crockett, C. Davis and S. Žižek (eds.) *Hegel and the Infinite: Religion, Politics and the Dialectic*. New York: Columbia University Press.
- Johnston, A. (under review) Misfelt feelings: Psychoanalysis, neuroscience, philosophy, and unconscious affect. In: C. Malabou and A. Johnston. *Auto-affection and Emotional Life: Psychoanalysis and Neurobiology*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1971) Sessions of November 4th, 1971, and December 2nd, 1971. In: *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XIX: Le savoir du psychanalyste, 1971–1972*, Unpublished typescript.
- Lacan, J. (1974a) *Alla Scuola Freudiana: Conférence à Milan*. Proceedings of conference; 30 March, <http://www.ecole-lacanienne.net/pastoutlacan70.php>.

- Lacan, J. (1974b) Sessions of January 8th, 1974, and June 11th, 1974. In: *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXI: Les non-dupes errent, 1973–1974*, Unpublished typescript.
- Lacan, J. (1975a) *Conférence à Genève sur 'Le symptôme'*. Proceedings of conference; 4 October, <http://www.ecole-lacanienne.net/pastoutlacan70.php>.
- Lacan, J. (1975b) *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines*. Columbia university auditorium school of international affairs. Proceedings of conference; 1 December 1975. *Scilicet* (6/7): 42–52.
- Lacan, J. (1977) Session of April 19th, 1977. In: *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXIV: L'insu que sait de l'une-bévue, s'aile à mourre, 1976–1977*, Unpublished typescript.
- Lacan, J. (1977–1978) Sessions of November 15th, 1977, and April 11th, 1978. In: *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXV: Le moment de conclure, 1977–1978*, Unpublished typescript.
- Lacan, J. (1990) Television. Translated by D. Hollier, R. Krauss and A. Michelson. In: J. Copjec (ed.) *Television/A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*, New York: W.W. Norton and Company, pp. 1–46.
- Lacan, J. (1992) *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*, J.-A. Miller (ed.). Translated by D. Porter New York: W.W. Norton and Company.
- Lacan, J. (1998) *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore, 1972–1973*, J.-A. Miller (ed.). Translated by B. Fink New York: W.W. Norton and Company.
- Lacan, J. (2001) *... ou pire: Compte rendu du Séminaire 1971–1972*. In: J.-A. Miller (ed.) *Autres écrits*. Paris, France: Éditions du Seuil, pp. 547–552.
- Lacan, J. (2005) *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXIII: Le sinthome, 1975–1976*, J.-A. Miller (ed.) Paris, France: Éditions du Seuil.
- LeDoux, J. (1996) *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. New York: Simon and Schuster.
- LeDoux, J. (2002) *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*. New York: Penguin Books.
- Linden, D.J. (2007) *The Accidental Mind: How Brain Evolution Has Given Us Love, Memory, Dreams, and God*. Cambridge: Harvard University Press.
- Marcus, G. (2008) *Kludge: The Haphazard Evolution of the Human Mind*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.

- Panksepp, J. (1998) *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- Pommier, G. (2004) *Comment les neurosciences de'montrent la psychanalyse*. Paris, France: Flammarion.
- Solms, M. and Turnbull, O. (2002) *The Brain and the Inner World: An Introduction to the Neuroscience of Subjective Experience*. New York: Other Press.
- Spinoza, B. (1949) *Ethics*, J. Gutmann (ed.). New York: Hafner Press.
- Stanovich, K.E. (2004) *The Robot's Rebellion: Finding Meaning in the Age of Darwin*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Thagard, P. (ed.) (2006a) *How molecules matter to mental computation. Hot Thought: Mechanisms and Applications of Emotional Cognition*. Cambridge: MIT Press, pp. 115–131.
- Thagard, P. (ed.) (2006b) *Mental mechanisms. Hot Thought: Mechanisms and Applications of Emotional Cognition*. Cambridge: MIT Press, pp. 3–10.
- Thagard, P. and Nerb, J. (2006) Emotional gestalts: Appraisal, change, and the dynamics of affect. In: P. Thagard (ed.). *Hot Thought: Mechanisms and Applications of Emotional Cognition*. Cambridge: MIT Press, pp. 51–63.
- Žižek, S. (1991) *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Žižek, S. (2000) Da Capo senza fine. In: J. Butler, E. Laclau and S. Žižek. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso, pp. 213–262.
- Žižek, S. (2006) *The Parallax View*. Cambridge: MIT Press. (Türkçe Çev. Žižek, S. (2014) *Paralaks*. İstanbul: Encore Yayınları.)
- Žižek, S. (2007) From objet a to subtraction. *Lacanian Ink* 30: 131–141.
- Žižek, S. (2008a) Descartes and the post-traumatic subject. P. Klepec (ed.). *Filozofski Vestnik: Radical Philosophy* 29(2): 9–29.
- Žižek, S. (2008b) *In Defense of Lost Causes*. London: Verso.

ⁱ Çeviri için Adrian Johnston'dan izin alınmıştır. Bu makaleyi çevirmeme izin verdiği için kendisine teşekkür ederim.

TBMM'nin Denetim Yetkisinin Gelişimi Üzerine- Parlamente Sistemden Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemine Sözlü Soru Önergesi

FAHRİ BAKIRCI¹, YÜKSEL YALOVA²



¹ Associate Professor, TOBB ETU Faculty of Law (Orcid ID: 0000-0002-4783-2336)



² Associate Professor, MEF University, International Security and Strategy Studies MA (Orcid ID: 0000-0001-9508-6967)

Özet

1961 ve 1982 Anayasası'nın benimsediği parlamente sistem 2017 Anayasa değişikliğiyle terkedilerek yerine Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi adı verilen bir sistem inşa edilmiştir. Başkanlık sisteminden esinlenerek kurulan bu yeni sistemde hükümet ve hükümetin Meclise karşı siyasal sorumluluğuna son verildiğinden denetim mekanizmalarında önemli değişiklikler yapılmıştır. Bu değişikliklerin en belirgin olanları gensoru ile sözlü soru müessesesinin kaldırılmış olmasıdır. Bu makale sözlü soru mekanizmasına odaklanmaktadır. Sözlü soru mekanizmasının kaldırılması 1961 Anayasası döneminden beri var olan bir düzenlemenin kaldırılmış olması dolayısıyla geçmişten bir kopuş gibi görülebilir. Ancak soru mekanizmasının tarihsel gelişimi incelendiğinde, aracın sürekli olarak aynı etkinliğe sahip olmadığı ve 2017 Anayasa değişiklikleri öncesinde tümüyle etkisizleşmiş olduğu görülür. Makale, soru mekanizmasının dönüşümünü ve 2017 öncesi ile sonrası arasında bir devamlılık olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: parlamente denetim, soru, sözlü soru, parlamente muhalefet, Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi

On The Oversight Power Of The Grand National Assembly Of Turkey- Verbal Question: From Parliamentary System to Presidential Government System

Abstract

The parliamentary system adopted by the 1961 and 1982 Constitutions was abandoned with the 2017 Constitutional amendment, and a system called a kind of Presidential Government System was built instead. In this new system, inspired by the presidential system, the government and the political responsibility of the government to the Parliament was ended, and important changes were made in the oversight mechanisms. The most prominent of these changes are the abolition of verbal question and the institution of censure. This article focuses on the verbal question mechanism. The abolition of the verbal question mechanism can be seen as a rupture from the past, as a regulation that has existed since the 1961 Constitution was removed. However, when the historical development of the question mechanism is followed, it can be seen that the tool does not have the same efficiency continuously and was completely ineffective just before the 2017 Constitutional amendments. The article tries to show the transformation of the question mechanism and the continuity between before and after 2017.

Keywords: parliamentary oversight, question, verbal question, parliamentary opposition, Presidential government system

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

FAHRİ BAKIRCI

TOBB ETU Faculty of Law, Associate Professor

E-mail / E-posta

fahribakirci@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

February 18, 2021/ 18 Şubat 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 16, 2021 / 16 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Bakirci, F., Yalova, Y. (2021). TBMM'nin Denetim Yetkisinin Gelişimi Üzerine, 352-395.

Parlamentar Sistemden Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemine Sözlü Soru Önergesi. *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters*, Vol.13, 352-395.

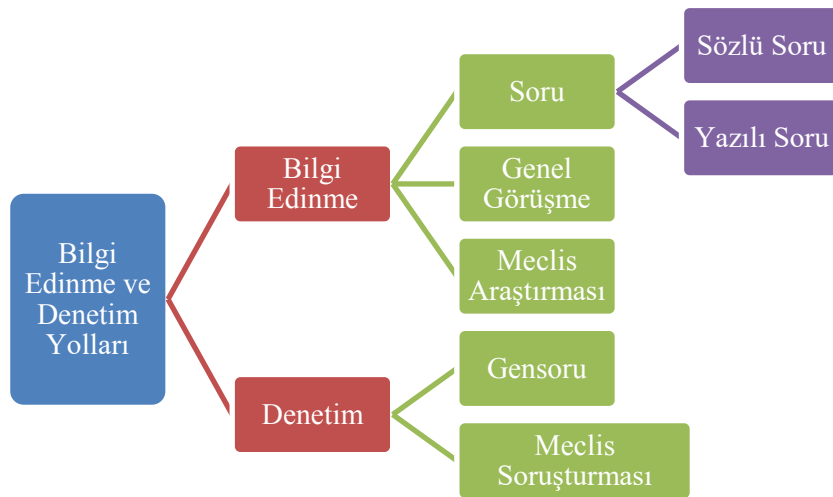
TBMM'nin Denetim Yetkisinin Gelişimi Üzerine- Parlamente Sistemden Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemine Sözlü Soru Önergesi

Giriş

Parlamente sistem ülkemize 1961 Anayasasıyla getirilmiştir. 1961 Anayasası çift meclisli bir sistem öngördüğünden denetim yetkisini her iki meclisi gözeterek düzenlemiştir. Denetim yetkisi bakımından 1961 Anayasası ile 1982 Anayasası arasındaki en önemli fark da burada ortaya çıkmıştır. Çünkü 1982 Anayasası ikinci Meclis Senato'yu kaldırmış ve denetim yetkisini TBMM'ye vermiştir. Ancak hem öngörülen mekanizmalar, hem de en azından belirli bir döneme kadar sürdürülen uygulamalar yönünden iki dönem arasında büyük farklılıklar bulunmamaktadır. 1982 Anayasası döneminde uygulaması sürdürülen 1973 İçtüzüğü'nün 1961 Anayasası döneminde çıkarıldığı düşünüldüğünde, İçtüzük kuralları arasında da bir süreklilik olduğu görülür. Dolayısıyla Anayasaların farklılaşmasının iki dönem arasında denetim yetkisi bakımından büyük farklılıklar yarattığı söylenemez. Öte yandan 1982 Anayasasında 2017 yılında gerçekleştirilen değişikliklerle bir sistem değişikliği yapılmış ve parlamente sistem terkedilerek yerine *Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi* ya da *Türk Tipi Başkanlık Sistemi* adı verilen yeni bir sistem getirilmiştir. Getirilen yeni sistemde hükümet yasama organından kaynaklanmadığından, başka bir deyişle organik güçler ayrılığı tasarlandığından yürütmenin yasamaya karşı siyasal sorumluluğuna son verilmiş ve bu nedenle TBMM'nin denetim yetkisinde radikal sayılabilecek değişiklikler yapılmıştır. Ancak anayasal değişiklikten önce de uygulamada mevcut denetim araçlarının zaman içinde önemli bir dönüşüme uğradıkları görülmekteydi. Özellikle 1996 yılında yapılan kapsamlı İçtüzük değişiklikleriyle getirilen kimi yenilikler, zaman içinde TBMM'nin denetim yetkisini ciddi biçimde zayıflatacak yönde kullanılmaya başlanmışlardı. Bu dönüşüm yakından incelendiğinde, 2017 Anayasa değişiklikleriyle TBMM'nin denetim yetkisinde öngörülen değişikliklerin 2000'li yılların başında kurumsallaşmaya başladığı görülmektedir. TBMM'nin denetim yetkisinin zaman içinde nasıl evrildiği izlendiğinde, denetim yetkisindeki radikal kopuşun başlangıcının 1996 yılına kadar geri götürülebileceği görülmektedir. Ancak 1996 İçtüzük değişiklikleriyle amaçlanan şey TBMM'nin hükümeti denetlemesini engellemek ya da kısıtlamak değil, tam tersine işletilmesinde güçlük çekilen İçtüzük hükümlerinin tekrar

uygulanabilir olmasını sağlamaktı. Değişiklikler hükümetin, milletvekilleri tarafından sorulan bütün soruları zamanında cevaplayabilmesi için çeşitli olanaklar yaratılmasını amaçlamaktaydı. Ancak değişikliklerin yürürlüğe girmesinden sonra, hükümetler getirilen yeni araçları tam tersi amaçlarla kullanmaya başlamışlar ve zamanla denetim mekanizması giderek zayıflamıştır. 2017 Anayasa değişiklikleri, yeni sistem gereği yürütme organının TBMM'ye karşı siyasal sorumluluğuna son vermişse de 2017 değişiklikleri öncesinde denetim bir hayli zayıflatılmış olduğundan, 2017 sonrasında denetimin özünde çok büyük değişiklikler yaşanmamıştır. Bir başka anlatımla yürütmenin TBMM'ye karşı siyasal sorumluluğu 2017 öncesinde fazlaca zayıfladığından, denetim yetkisindeki asıl dönüşüm 2017 Anayasa değişikliğinden sonra değil, 1996 İktüzük değişikliğinden sonra başlamış ve 2017'ye kadar hızlanarak gerçekleşmiştir.

Burada sözü edilen dönüşümün izlerini sürebilmek için bir taraftan 1961 Anayasasından başlayarak kuralların nasıl değiştiğini, diğer taraftan uygulamaların nasıl geliştiğini bir arada incelemek gerekmektedir. Bu çalışma 1961 Anayasası, 1982 Anayasası, 1973 İktüzüğü, 1996 İktüzük değişikliği, 2017 ve 2018 İktüzük değişiklikleriyle birlikte uygulamaları da kapsamına alarak dönüşümü yakından gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Ancak makalenin hacmi dolayısıyla incelemenin sınırlandırılması gerektiğinden, bu çalışma bütün denetim araçlarını değil sadece sözlü soru mekanizmasını incelemektedir. Belirtmek gerekir ki aslında bütün denetim araçları yönünden aynı gelişmeyi izlemek mümkündür ve her bir denetim mekanizması için aynı dönemlere ilişkin benzer eğilimler bulunabilir. Denetim araçları ya da 1982 Anayasası'nın adlandırdığı biçimiyle "*Bilgi Edinme ve Denetim Yolları*" şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 1. 1982 Anayasası'nın Özgün Halinde Bilgi Edinme ve Denetim Yolları

Bu makalenin konusu olan sözlü soruların gelişimi¹, denetim yetkisindeki dönüşümü gözler önüne sermek için kullanılacak önemli bir araçtır.

Sözlü soru doktrinde çoğu zaman bir denetim aracı olarak değil bir bilgi edinme aracı olarak tanımlanmaktadır (Arslan, 2014, s. 224-225). Tanilli *“Soru, bir parlamento üyesinin herhangi bir konuda, Başbakanı ya da ilgili bakana yönelttiği bir sualdir. Tartışma, soranla soru yöneltilen arasında geçer. Bu kadardır sorunun işlevi.”* diyerek sorunun etkisizliğine vurgu yapmaktadır (Tanilli, 1982, s. 387). Sorunun denetim aracı olarak kabul edildiği durumlarda da etkinliği zayıf bir denetim yolu olduğu konusunda yaygın bir görüş birliği vardır. Bunun nedeni ilgili bakan ve soru sahibi dışında kimsenin konuşmaması ve sorunun görüşülmesinden sonra Mecliste herhangi bir oylama yapılmamasıdırⁱⁱ (Özbudun, Türk Anayasa Hukuku, 1995, s. 272); (Anayurt, 2018, s. 368). Sözlü sorunun sorulmasıyla hükümet veya belirli bir bakan uyarılmış olmaktadır (Gözler, 2014, s. 262) (Atar, 2017, s. 258). Ayrıca diğer milletvekillerinin hiç karışmadıkları ve soru soranla cevaplandırılan arasındaki diyalogⁱⁱⁱ şeklindeki bir bilgi alışverişinden ibaret olan sorunun herhangi bir siyasi ya da cezai sorumluluk doğurması söz konusu değildir (Tanör & Yüzbaşıoğlu, 2013, s. 308). Arsel, soruyu *“esas itibarıyla bir bilgi isteme müessesesinden ibaret... Meclis murakabesini hazırlayıcı...”* bir araç olarak tanımlamaktadır (Arsel, 1965, s. 331). Özetle söylemek gerekirse sözlü soru doğrudan bir denetim aracı olmayıp özünde bir bilgi edinme aracıdır. Ancak soru mekanizmasının işletilmesiyle elde edilen bilgiden yola çıkılarak diğer denetim araçlarının işletilmesi mümkündür. Ayrıca soru ilgili bakanlara yapılan yanlılık giderilmediği takdirde diğer denetim araçlarının işletileceği mesajı verilerek dolaylı yoldan sonuç elde edilebilir. Son olarak sözlü soru önergesinin milletvekilleri tarafından tek başlarına kullanılabilmesi ve önergenin verilmesi için başka milletvekillerinin ikna edilmek zorunda olunmaması, mekanizmanın, diğer denetim yollarında bulunmayan olumlu bir yönü olarak gösterilebilir. (Neziroğlu, 2006, s. 151)

Sözlü soru mekanizmasının zayıf, hazırlayıcı ya da dolaylı bir denetim aracı olması önemsiz bir araç olduğu anlamına gelmez. Özellikle hükümeti ve bakanları uarmaya imkân tanınması bakımından önemli bir araçtır (Arsel, 1965, s. 331). Keza sözlü soru, milletvekilleri tarafından tek başına kullanılabilen tek denetim aracı olmasından dolayı önem taşır (Neziroğlu, 2006, s. 151). Hükümetler ve bakanların denetimden ve hesap verme sorumluluğundan kaçmaya çalıştıkları dönemlerde soru mekanizmasının işletilmediği görülmektedir. Bunun sunucunda soru mekanizmasının etkinliğinin dönemlere göre değiştiğini izlemek mümkündür. Dolayısıyla etkili bir denetim aracı olmasa da ya da daha çok bir bilgi edinme yolu olarak görülse de soru mekanizmasının tarihsel gelişimi, genel olarak denetimin gelişimi hakkında güçlü bir fikir verebilmektedir. Bu bağlamda soru mekanizmasında 2017 yılına kadar yaşanan gelişmeler ile

2017 değişikliklerinin kesintisiz bir bütün oluşturdukları görülmektedir. Bir başka anlatımla 2017 yılına kadar yaşanan gelişmeler sözlü soru mekanizmasının giderek etkisizleştiğini gösterdiğinden, 2017 değişikliğiyle sözlü soru mekanizmanın kaldırılmış olması büyük bir değişiklik yaratmamıştır. Bu makalede bu süreç ayrıntılı olarak incelenmekte ve 2017 öncesi ile sonrası arasında TBMM'nin denetim yetkisinde soru mekanizması yönünden bir kopuş yaşanmadığı gösterilmektedir.

2017 Anayasa değişikliği öncesine kadar giderek etkisizleşen tek mekanizma sözlü soru değildir. Aynı gelişmeler diğer bütün bilgi edinme ve denetim yolları yönünden görülmüştür. 2017 Anayasa değişikliği öncesinde gensoru mekanizması siyasal çoğunluk nedeniyle etkisini kaybetmiştir. Birbirine birçok yönden benzeyen genel görüşme ve Meclis araştırması mekanizmaları, bu dönemin sonlarında, siyasal iktidarların inisiyatifine bırakılmış ve siyasal iktidarların onayı olmadıkça bu önergelerin öngörüşmelerinin bile yapılmasına izin verilmemiştir. Meclis soruşturması önergeleri de giderek etkisini kaybetmiş ve 2017 değişikliğinden sonra tümüyle etkisizleşmiştir. Ancak makalenin kapsamı bütün bilgi edinme ve denetim yolları yönünden ayrıntılı bir inceleme yapılmasına izin vermemektedir. Dolayısıyla makale sadece soru mekanizmasıyla sınırlandırılmıştır. Çalışmada özellikle soru mekanizmasının 2017 öncesinde nasıl etkisiz hale geldiği gösterilerek 2017 öncesi ile sonrası arasında bir kopuş yaşanmadığı ispatlanmaya çalışılmaktadır.

I. 1961 Anayasasında Soru

1961 Anayasası TBMM'nin görev ve yetkilerinin genel olarak "*Kanun koymak, değiştirmek ve kaldırmak, Devletin Bütçe ve Kesin hesap kanun tasarılarını görüşmek ve kabul etmek, para basılmasına, genel ve özel af ilanına, mahkemelerce verilip kesinleşen ölüm cezalarının yerine getirilmesine karar vermek*" (m. 64) biçiminde düzenlemiş ve burada denetim yetkisinden söz etmemiştir. TBMM'nin denetim yolları ise bir başka bölümde ikiye ayrılarak düzenlenmiştir. Anayasa soru, genel görüşme, Meclis soruşturması ve Meclis araştırması yetkisinin hem Millet Meclisi'ne hem de Senato'ya ait olduğunu öngörmüş (m. 88), gensoruyu ise sadece Millet Meclisine hasretmiştir (m. 89). Anayasa soru ve genel görüşmeyi tanımlamadığı halde Meclis araştırmasını "*belli bir konuda bilgi edinilmek için yapılan inceleme*" biçiminde tanımlamış ve gensoru ile Meclis soruşturmasını ayrı birer maddede düzenlemiştir.

Anayasa soru mekanizmasını tanımlamadığı gibi yazılı ve sözlü soru gibi bir ayırım yapma yoluna da gitmemiştir. Anayasa koyucunun bu konuda rahat davranmasının nedeni

muhtemelen bir kabule dayanmaktadır. Anayasa o dönemde yürürlükte olan 1927 Dâhili Nizamnamesine atıfta bulunduğundan ve söz konusu Nizamnamede soru mekanizmasına ilişkin ayrıntılı hükümler bulunduğundan kendi içinde ayrıca tanımlama yapılmasını gerekli görmemiştir.

1961 Anayasasının yapılması sırasında, yeni kurulan Meclislerin kendi içtüzüklerini yapmalarının zaman alabileceği göz önünde bulundurularak daha önceki dönemde uygulanan İçtüzük hükümlerinin uygulanacağına ilişkin bir düzenleme yapılması uygun bulunmuştur. Söz konusu Anayasa hükmü şöyledir:

“Geçici İçtüzük

Bu Anayasaya göre kurulan Türkiye Büyük Millet Meclisinin, Millet Meclisinin ve Cumhuriyet Senatosunun toplantı ve çalışmaları için, kendi İçtüzükleri yapılıncaya kadar, Türkiye Büyük Millet Meclisinin 27 Ekim 1957 tarihinden önce yürürlükte olan İçtüzüğü hükümleri uygulanır.” (Geçici m. 3)

Maddede sözü edilen İçtüzük 1927 yılında çıkarılan Dâhili Nizamnamedir. Dolayısıyla 1973 İçtüzüğü çıkarılıncaya kadar 1927 Dâhili Nizamnamesi dönemindeki uygulamanın sürdürüldüğü söylenebilir.^{iv}

1973 İçtüzüğü öncesinde soru

1973 İçtüzüğü öncesinde yürürlükte olan 1927 Dâhili Nizamnamede soru mekanizması şöyle düzenlenmiştir:

“Sualin Tarifi

Sual sarih ve muayyen maddeler hakkında malûmat istemekten ibarettir.” (m. 150)

“Sual Hakkı

Her mebus Hükümet namına Başvekile veyahut vekillere şifahi veya tahriri sualler sorabilir.” (m. 149)

Maddelerden anlaşıldığı gibi hem yazılı (tahriri), hem de sözlü (şifahi) soru sormak mümkündür. Nizamname hem yazılı, hem de sözlü sorunun yazılı olarak sorulması gerektiğini öngörerek iki soru tipi arasındaki farkın sorunun soruluş biçimi yönünden değil cevaplandırılma yöntemi bakımından ortaya çıktığını açıklığa kavuşturmuştur. (m. 151)

Nizamnamede yazılı sorunun cevaplandırılması için bir süre sınırı konmamışken, sözlü sorularda çok kısa bir süre sınırı getirilmiştir. Düzenlemeye göre sözlü soru önergeleri Başkanlığa sunulmak ve Başkanlık tarafından ilgili bakanlığa gönderilmek durumundadır. İlgili bakanlık soru önergesini aldıktan en fazla iki birleşim sonra soruyu cevaplandırmak zorundadır; bakan isterse

soruyu daha erken de cevaplandırabilir. İlgili bakan kamu yararı nedeniyle ya da sorunun cevabının hazırlanmasının zaman alacağı gerekçesiyle soruyu daha geç cevaplandırabilir. Ancak sözlü sorularda bu tür bir gecikme olacaksa, bakanın kürsüden bu durumu sözlü olarak açıklaması gerekir. Yazılı sorularda ise gecikme olacağı bilgisinin yazılı olarak verilmesi yeterlidir (m. 153). Ancak yazılı sorularda sorunun cevaplandırılması için bir süre öngörülmediğinden, gecikmenin ne zaman gerçekleşmiş olacağı sorusunu yanıtlamak zordur. Muhtemelen burada ilgili bakanlığın takdirine bırakılan makul bir süreden sonra gecikme yazısı yazılması beklenmektedir. Burada önemli husus sözlü sorularda sorunun öngörülen kısa sürede cevaplandırılmaması halinde ilgili bakanın kürsüden soruyla ilgili sözlü açıklama yapmak zorunda bırakılmış olmasıdır. Bu durumda milletvekilleri tarafından sorulan bütün soruların kısa bir süre içinde cevaplandırılması ve soru cevaplandırılmayacaksa gerekçesinin açıklanması zorunluluk hale getirilmiş demektir.

Yukarıdaki kurallara bakıldığında Nizamnamenin soruların zamanında cevaplandırılması için son derece katı kurallar koyduğu ve kuralın esnetilmesine izin vermediği söylenebilir. Soruların zamanında cevaplandırılmasının iki istisnası öngörülmüştür. Bunlardan *birincisi* ilgili bakanın kamu yararının gerektirmesi ya da sorunun cevabının hazırlanmasının zaman gerektirmesi nedeniyle soruyu zamanında cevaplandırmaması ve bu konudaki gerekçesini Genel Kurul'da sözlü olarak ifade etmesi halidir. *İkinci* istisna soru sahibinin sorunun cevaplandırılması sırasında Genel Kurul'da bulunmaması halidir. Soru sahibi, sorunun cevaplandırılacağı birleşimde bulunmazsa, sorunun cevaplandırılması bir defalık ertelenebilmekte, ikinci defa aynı şey olduğunda ise soru düşmektedir. Sorusu düşen milletvekili sorusunu bir kez daha verebilmekte ancak bunu ikinci kez tekrarlayamamaktadır (m. 154). Dolayısıyla sorunun cevaplandırılması konusunda sorunun her iki tarafına da ciddi yükümlülükler getirildiği söylenebilir. İlgili bakan soruyu çok kısa sürede cevaplandırmak ya da cevaplandırmama gerekçesini açıklamakla yükümlü kılınırken, soru sahibi sorusunun akıbetini izleme ve Genel Kurul'da hazır bulunma yükümlülüğü altına sokulmaktadır. Nizamname, milletvekiline, Genel Kurul'da sorusu cevaplanırken bir defa bulunmama hakkı ve sorusu düştükten sonra bir defa sorusunu yenileme hakkı vermiştir. Dolayısıyla sorduğu sorusunun cevabını takip etmeyen bir milletvekili aynı soruyu sorma konusunda hak kaybına uğramaktadır.

Soru ile ilgili düzenlemelerde dikkat çekici bir başka husus sorunun cevaplandırılması konusunda ilgili bakana bir konuşma süresi sınırı getirilmemiş olmasıdır. Soru, cevaplandırılmadan önce, milletvekillerinin bilgisine sunmak için kâtip üye tarafından

okutulmaktadır (m. 152). Sorunun okunmasından sonra ilgili bakan kürsüye gelerek soruyu dilediği süre içinde cevaplandırmaktadır. Bakana bir süre sınırı getirilmemiş olması sorular üzerindeki görüşmelerin fazla uzaması riski taşımaktadır. Öte yandan bir başka maddede sorunun cevaplandırılmasından sonra soruyu soran milletvekiline 15 dakikayı geçmeyen bir açıklama yapma hakkı verilmiştir (m. 155). Bir soru için 15 dakika açıklama hakkı gerçekten soru müessesesini bir görüşme müessesesine dönüştürme gücündedir. Üstelik uygulamada soru sahibinin bu uzun açıklamasından sonra tekrar ilgili bakanlara açıklama yapmak istemeleri halinde söz hakkı verilmiştir. Bunun muhtemel nedeni, bakanların soruların cevaplandırılmasında bir süre sınırına tabi tutulmamış olmalarıdır.

Özetlemek gerekirse 1961 Anayasası döneminde de geçici Anayasa hükmü gereği yürürlüğe sokulan Dâhili Nizamname son derece etkin bir sözlü soru mekanizması düzenlemiştir. *İlk olarak* sorunun iki birleşim içinde cevaplandırılması zorunluluğu getirilmiş ve bakanlar tarafından zamanında cevaplandırılması güvence altına alınmıştır. *İkinci olarak* cevaplandırmada gecikme olacaksa, bunu sözlü olarak ifade etme zorunluluğu getirilmiş ve cevaplandırmanın savsaklanmasının kapısı kapatılmıştır. *Üçüncü olarak* milletvekiline sorusunun cevabını takip etme yükümlülüğü getirilmiş ve bu yükümlülüğe uymayanların hak kaybına uğramaları öngörülmüştür. *Dördüncü olarak* soruyu cevaplandırılacak bakanlara bir süre sınırlaması getirilmemiş ve sorunun doyurucu biçimde cevaplandırılması olanaklı kılınmıştır. *Beşinci olarak* verilen bilgilerin yetersiz olması halinde soru sahibine oldukça uzun bir açıklama hakkı tanınmış ve bakanların soruyu geçiştirmelerinin önü tümüyle kapatılmıştır.

Nizamnamede öngörülen ayrıntılı ve katı süreç şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 2. Dâhili Nizamnamede Sözlü Soru Süreci

Özetlemek gerekirse, Nizamname şunları yapmıştır:

- (1) Muhatap bakana, soruyu ciddiye alarak bir an önce cevaplandırması yönünde zorunluluk yüklemiştir.
- (2) Soruyu soran milletvekiline, cevabını takip etmesi için Genel Kurul görüşmelerini izleme zorunluluğu getirilmiş ve bu zorunluluğunu yerine getirmeyen milletvekilinin hak kaybına uğraması öngörülmüştür.
- (3) Sorunun enine boyuna tartışılması için oldukça uzun sürelerin kullanılmasına olanak tanımıştır.

Hiç kuşkusuz içtüzük kurallarının doğru yorumlanabilmesi için kuralın uygulama biçiminin de göz önünde bulundurulması gerekir. Demokratik bir müzakere sürecini güvence altına almak için hazırlanan bir kuralın anti demokratik biçimde uygulanarak amacından saptırılması mümkündür. Demokratik bir denetim sürecini sıkı biçimde güvenceye alan ve demokratik denetimi çok yönlü olarak kurumsallaştıran yukarıdaki kuralın da uygulamaya bakılmadan değerlendirilmesi hatalı sonuçlar çıkarılmasına neden olabilir. Bu nedenle aşağıda tümüyle rastgele seçilmiş tutanaklar üzerinden uygulamanın nasıl sürdürüldüğünün analizi yapılacaktır.

Birinci örnek uygulama (1961):

1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesinden ve yeni Meclisin toplanmasından sonra rastgele seçilen 17. birleşimde sözlü soru işlemi yapılmıştır.⁹ Birleşim 15.00'te açılmış ve 17.51'e kadar yaklaşık 3 saat sürmüştür. Tutanaklardan izlendiği kadarıyla birleşimin başında

yoklamayla başlanmış ancak toplantı yetersayısının bulunduğu anlaşılınca yoklama yarıda kesilerek çalışmalara başlanmıştır (Erzincan iline kadar yoklama yapılmıştır). Daha sonra bir milletvekili tutanakta düzeltme isteminde bulunmuş ve Başkan 2 kısa sunuş yapmıştır. Dolayısıyla 25 tutanak sayfasının 24'ünde sözlü sorular görüşülmüştür. Bunun anlamı saatte 8 sayfa tutanak tutulduğudur. Bu durumda 1 sayfa tutanak ortalama 7,5 dakikada tutulmuş olmaktadır. Birleşimin tümü tek oturumda geçmiştir ve bu oturumda 15 sözlü soru işlemi yapılmıştır. Tutanakların incelenmesi sonucunda dikkat çekici şu hususlar saptanmıştır:

1. Bu sorulardan ikincisinin sahibi Genel Kurul'da bulunmadığından görüşmeleri gelecek birleşime ertelenmiştir. Dolayısıyla cevaplandırılan toplam soru sayısı 13'tür.

2. Nizamnamede kural olmadığı halde Bakanlar bazı soruları birlikte cevaplandırmışlardır. Ancak bu sorular peş peşe gelen sorulardır ve muhtemelen birbiri ardına geldiklerinden birlikte cevaplandırılmalarına izin verilmiştir. Ancak soru sahiplerinin tümüne 15'er dakikalık açıklama hakkı verilmiştir.

3. Bazı sorular kısaca cevaplandırılmış ve ek açıklama da yapılmamıştır.

4. Bazı sorular cevaplandırıldıktan sonra soru sahibi açıklama yapmış ve ardından bakan yeniden cevap vermiştir. Bu tür durumlarda bir sorunun cevaplandırılması yaklaşık yarım saat (3 tutanak sayfasından fazla) sürmüştür.

5. Toplam 13 soru yaklaşık 3 saatte cevaplandırıldığına göre soruların ortalama cevaplandırılma süresi 15'er dakikadır. Her soru için yaklaşık 2 sayfa tutanak tutulmuştur.

Bir birleşimde yapılan soru cevap işlemine ilişkin bu inceleme 1961 döneminin başlarında soru mekanizmasına verilen büyük önemi ortaya koymaktadır. Bir birleşimin tümünün sözlü sorulara ayrılması, denetime verilen önemi ortaya koyan anlamlı bir göstergedir. Soruların bu kadar ayrıntılı olarak cevaplandırılması ve soru sahibi ikna oluncaya kadar karşılıklı açıklamaların sürmesi, soru cevap işleminin göstermelik bir işlem olarak yapılmadığını kanıtlamaktadır.

İkinci örnek uygulama (1967)

Çalışmada ikinci olarak 1961 -1973 arasında bir nokta olan 1967 yılından bir örnek seçilmiştir.^{vi} Birleşimde sözlü soruya ilginin dramatik biçimde düştüğü görülmektedir. Örnek olarak incelenen toplantıda sunuşlar tamamlandıktan sonra uluslararası sözleşmelerin onaylanmasının uygun bulunduğuna ilişkin iki adet kanun tasarısı görüşülmüş ve bu tasarıların açık oyla oylanması sırasında sözlü soru önermelerinin görüşmelerine başlanmıştır. Toplam 50 soruya işlem yapılmış ancak bu 50 sorunun hiçbirisi cevaplandırılmamıştır. Mekanizmanın işleyişi

hem soruyu soranın hem de cevaplandırmanın ilgisizliği nedeniyle ciddi biçimde zayıflamıştır. Bu birleşimde sorulara dört ayrı işlem yapıldığı görülmüştür:

1. Soruların önemli bir kısmı sözlü soru sahibinin ikinci kez Genel Kurul'da olmaması nedeniyle düşmüştür. Dolayısıyla milletvekillerinin sordukları sorunun akıbetiyle ilgilenmemeleri nedeniyle soruların cevaplandırılmadan düştükleri görülmüştür.

2. Soruların bir kısmı soru sahibinin Genel Kurul'da birinci kez bulunmaması nedeniyle gelecek birleşime ertelenmiştir.

3. Nizamnamede ilgili bakanlara soruları aldıktan en geç iki birleşim sonra cevaplandırma yükümlülüğü getirilmiş olmakla birlikte, bu kurala uyulmamasının herhangi bir yaptırımı öngörülmemiştir. Bu nedenle burada incelenen birleşim örneğinde bakanların bulunmaması nedeniyle soruların cevaplandırılmasının ertelendiği görülmektedir. Soruyu soran milletvekillerinin sordukları sorunun akıbetini izlememelerinin muhtemel nedenlerinden birisi bu uygulama olmalıdır. İncelenmekte olan birleşimde önemli sayıda soru, soru sahiplerinin bulunmaması nedeniyle düşmüş ya da ertelenmiş olmakla birlikte, bu milletvekilleri Genel Kurul'da olsaydılar bile soruların cevaplandırılması olasılığı bulunmamaktadır. Çünkü tutanakların incelenmesinden Genel Kurul'da bakan bulunmadığı izlenimi doğmaktadır. Milletvekilleri bu tür durumların genelleşmiş olması nedeniyle sorularının cevaplandırılmayacağı düşüncesiyle Genel Kurul'da beklememiş olabilirler. Dolayısıyla milletvekillerinin sordukları soruların cevaplarını beklememelerinin muhtemel tetikleyicisi, Nizamnamedeki kurala rağmen, bakanların soruları zamanında cevaplandırmamaya başlamaları ve bunun bir yaptırımının olmamasıdır.

4. Soruların bir kısmı soru sahibi tarafından geri çekilmiştir. Ancak geri çekme işlemi, sıra ilgili soruya geldiğinde gerçekleştirilmiştir.

Geliştirilen yeni uygulamalarla birlikte soruyla ilgili Dâhili Nizamname kurallarının 1973 yılına kadar giderek gevşediğini ve soru mekanizmasının etkisizleşmeye başladığını söylemek mümkündür.

II. 1973 İÇTÜZÜĞÜNDE SORU

1973 İÇTÜZÜĞÜ geçmiş dönemdeki Dâhili Nizamname kurallarına dayanmakla birlikte kimi yönleriyle Nizamname kurallarına tepki niteliği taşımaktadır. Yeni İÇTÜZÜKTE 1973 yılı öncesinde aksayan kimi uygulamalara çareler bulunmaya çalışılmıştır. İÇTÜZÜKTE soru şöyle tanımlanmıştır:

“Soru, kısa, gerekçesiz ve şahsî mütalâa ileri sürülmeksizin bir önerge ile Hükümet adına sözlü veya yazılı olarak cevaplandırılmak üzere, Başbakan veya bakanlardan açık ve belli konular hakkında bilgi istemekten ibarettir.

...

Hükümet adına verilecek cevabın süresi on dakikayı geçemez.

Sözlü sorusu üzerine aldığı cevabın kendi bilgisine uygun olup olmadığı hakkında soru sahibi -beş dakikayı geçmemek üzere Meclis kürsüsünde görüşünü açıklayabilir.” (m. 94)

Maddenin gerekçesinde, “...tarifin yapılmasında İngiliz Parlamentosundaki tatbik edilen usul ile Belçika İktüzüğünün ve İtalya İktüzüğünün soru müessesesine ait verdiği tariflerden esinlenerek bu tarif”in yapıldığı açıklaması yer almaktadır. Bunun anlamı soru müessesesi konusunda alınan önlemlerin Batı ülkelerindeki örneklere dayalı olduğu vurgusunun yapılmak istenmiş olmasıdır. Hiç kuşkusuz bu uyarılama yapılırken Millet Meclisi’nde eski dönemdeki aksayan uygulamalar dikkate alınmıştır.

Bu değişiklikte *ilk* göze çarpan husus sorunun tanımlanmış ve sınırlanmış olmasıdır. Geçmiş döneme tepki olarak sorunun okunmasında geçen zamanı kısıtlamak için sorunun “*kısa, gerekçesiz ve şahsî mütalâa ileri sürülmeksizin*” sorulması gerektiği ifade edilmiştir. *İkinci* olarak soruların cevaplandırılabilmesini olanaklı kılmak için “*açık ve belli konular hakkında*” sorulması gerektiği belirtilmiştir. *Üçüncü* olarak soruların cevaplandırılmasına hükümete on dakikada cevap verme sınırı getirilmiş ve soruyu soran milletvekiline verilen 15 dakikalık açıklama hakkı önemli miktarda sınırlanarak beş dakikaya düşürülmüştür. Bu maddedeki sınırlamalar, başka maddelerle devam ettirilmiştir. “*Sorulamayacak konular*” başlıklı sonraki maddede TBMM Başkanlığına çeşitli soruları işleme almama ve geri gönderme yetkisi vermiştir:

“Aşağıdaki sorular Başkanlıkça kabul edilmez:

- a) Başka bir kaynaktan kolayca öğrenilmesi mümkün olan konular;
- b) Tek amacı istişare sağlamaktan ibaret konular;
- c) Konusu, evvelce Başkanlığa verilmiş gensoru önergesiyle aynı olan sorular.” (m. 95)



Şekil 3. Sorulamayacak Konular

Bu sınırlamayı İçtüzükteki bir başka sınırlamayla birlikte düşünmek gerekir. Bu sınırlamaya göre *“Başkanlığa gelen yazı ve önergelerde kaba ve yaralayıcı sözler varsa, Başkan, gereken düzeltmelerin yapılması için, o yazı veya önergeyi sahibine geri verir”*(m. 68). Başkanlık uygulamada bu maddeleri birlikte kullanarak soru önergelerini reddedebilmekte ya da düzeltirebilmektedir. Burada iki noktaya dikkat çekmek gerekir: (1) Bu işlem sonuçta subjektif bir değerlendirmenin konusudur ve kimi zaman objektif karar verme isteğine rağmen, bu amaca ulaşmak güçleşebilir. (2) Kimi dönemlerde yürütmeyi kollama kaygısıyla başkanların isteyerek subjektif kararlar vermeyi tercih ettikleri yönünde algılar oluşmaktadır (Bülbul, 2011, s. 124-127). Bu dönemlerde algının gerçeklikle ilişkisinden bağımsız olarak mekanizmanın kullanımı üzerinde tartışmalar artmaktadır.^{vii}

1973 İçtüzüğü soruların cevaplandırılma yöntemine ilişkin olarak da değişiklikler öngörmüştür. *“Sözlü soruların gündeme alınması”* başlıklı maddeye göre *“Sözlü sorular, Başkanlık yazısının Başbakanlığa veya ait olduğu bakanlığa sevk tarihinden itibaren yedi gün sonra gündeme alınır”* (m. 97). Bunun anlamı bir soru önergesinin ancak sevk tarihinden itibaren bir hafta sonra gündeme alınabilmesi ve gündemdeki sırası geldiğinde cevaplandırılmasının zorunlu olmasıdır. İçtüzük geçmiş dönemde bir sorun oluşturmasına rağmen, sorunun sırası geldiğinde ilgili bakan tarafından cevaplandırılmaması durumunda ne yapılacağına ilişkin gerçekçi bir çözüm önermemiştir. Düzenlemede *“Başbakan veya bakan(ın) soruya gününden önce de cevap verebilir”* eceği belirtilmiş ve gecikme durumu için şu kural getirilmiştir:

“Hükümet bir sözlü veya yazılı sorunun cevabını, kamu yararı sebebiyle veya gereken bilgilerin derlenebilmesi için bir ayı geçmemek üzere geciktirebilir. Bu takdirde Meclis Başkanlığına bilgi verilir.” (m. 97/5)

Bu hükümde geçmiş döneme tepki olarak sorunun cevaplandırılmasında gecikme durumunun bir ay ile sınırlandırılması uygun görülürken, gecikme durumunda Genel Kurul’a sözlü olarak bilgi verme zorunluluğu kaldırılmıştır: Gecikme durumlarında Meclis Başkanlığına bilgi vermek yeterli olacaktır. Geçmiş dönemde bakanların gecikme durumunda herhangi bir açıklama yapmadıkları gerçeği göz önünde bulundurularak gerçekçi bir yaklaşım olacağı düşüncesiyle Meclis Başkanına bilgi vermek yeterli görülmüştür. Ancak sonraki dönemlerde, bu hükmün de işlemediği görülmektedir.

Düzenlemedeki yeniliklerden birisi geçmiş dönemde bakanların uygulamada yaptıkları birden fazla sorunun birlikte cevaplandırılması işlemine yasal dayanak kazandırmaktır. Bu konuda getirilen düzenleme şöyledir:

“Başkan, gerekli görürse, bir bakana ait sözlü sorular ile birden fazla bakan tarafından cevaplandırılacak sözlü soruları, gündemin altıncı kısmı içerisinde bir araya toplayarak sırayla görüştürebilir.

Bir milletvekilinin birden fazla soru önergesi, gündemde başka milletvekillerinin de soru önergesi varsa, aynı birleşimde görüşülemez.” (m. 97/2-3)

Soruların birleştirilmesi işlemini yapacak kişi Meclis Başkanıdır. Meclis Başkanı aynı bakana ait soruları bir araya getirebileceği gibi, birden fazla bakanın sorularını bir araya getirerek yeniden sıralama yapma hakkına sahiptir. Burada Meclis Başkanının bu yetkisinin üç önemli sınırlamaya tabi olduğunu belirtmek gerekir. *İlk olarak* bu düzenleme Başkana soruların sıralarını değiştirme konusunda sınırsız bir yetki vermemektedir. Başka bir anlatımla bu yetki başkanın soruların sıralamasını değiştirme yetkisine sahip olduğu biçiminde yorumlanamaz. Aynı bakana ya da birden fazla bakana ait olan sorular, ilgili bakanların soruları cevaplandırabilecek olmaları nedeniyle bir araya toplanabilir. *İkinci olarak* bu yetki bakanların soruları birleştirerek cevaplandırmalarına olanak tanımaz. Yetki sadece ilgili bakanlara ait soruların sıralamalarının değiştirilmesine izin vermekte ancak soruların cevaplandırılma yönteminin değiştirilmesine ilişkin bir husus içermemektedir. *Üçüncü olarak* bir milletvekilinin aynı birleşimde birden fazla önergesinin görüşülmesini yasaklayan kurala dayalı bir sınırlama bulunmaktadır. Kuralın gerekçesinde “*aynı günde bir kimseye ait iki soru önergesi konuşulamayacağı hükme konularak daha çok üyenin bu müesseseden yararlanması imkânı*

düşünülmüştür” denmiş ve bir birleşimde bir milletvekiline ait sadece bir önerenin görüşülebileceği hüküm altına alınmıştır. Bu sınırlamanın sadece soruların sıralarının değiştirilmesi durumunda ortaya çıkan bir sınırlama olmadığını belirtmek gerekir. İçtüzük bütün milletvekillerinin sorularının cevaplandırılmasına zemin hazırlamak için bir milletvekilinin bir birleşimde en fazla bir sorusunun cevaplandırılabilmesine ilişkin bir sınırlama getirmiştir. Bu sınırlamanın soruların sıralamasının değiştirildiği durumlarda da geçerli olduğunu kabul etmek gerekir.

1973 İçtüzüğü tıpkı Dâhili Nizamnamede olduğu gibi soru sahibinin, sorusunun akıbetini izlemesinin soru mekanizmasının etkin işleyişinde önemli olduğu düşüncesiyle soru sahiplerine önemli görevler yüklemiştir. Hatta bu yönüyle, kuralın, Dâhili Nizamname kuralından daha ileri önlemler aldığı görülmektedir:

“Soru sahibi, iki cevap gününde hazır bulunmazsa; izin, hastalık veya görev dışında, özrü ne olursa olsun, soru düşer. Düşen sözlü soru, aynı yasama yılı içinde ancak yazılı soru olarak tekrarlanabilir.” (m. 97/7)

Kural hazır bulunmama haline istisnalar getirmekle birlikte, bu istisnalar izin, hastalık ve görevle sınırlandırılmıştır. Öte yandan düşen sözlü soru aynı yasama yılı içinde bir kere daha sorulamamakta; bu soru artık yazılı olarak sorulabilmektedir. Ancak bu sınırlama Nizamnamedeki kuraldan farklı olarak bir yasama yılıyla sınırlandırılmıştır. Milletvekili daha sonraki yasama yıllarında sorusunu yine sözlü soru olarak sorabilmektedir. Dolayısıyla her iki İçtüzükte de milletvekilini, sorduğu sorunun cevabını almak için Genel Kurul'da bulunmaya yönelik önlemler alındığı söylenebilir. Şu halde her iki içtüzüğün de soru mekanizmasının etkinliği için iki tarafın çabasını önemsemiş olduğu söylenebilir.

1973 İçtüzüğünde öngörülen yeniliklerden birisi *“Danışma Kurulunun teklifi ve Genel Kurulun onayı ile 5. ve 6. kısımların her biri için haftanın belli bir gününde belli bir süre ayrılabilmesidir.”* Gündemin 6. kısmında yer alan işler sözlü sorulardır. Dolayısıyla Meclis, Genel Kurul kararıyla, haftanın her günü sözlü soruları görüşmeyip, bunları haftanın belirli bir gününde belirli bir süreyle görüşme yetkisiyle donatılmıştır. Maddeye göre *“gündemdeki işlerin görüşme sırası Başkanlıkça alınış tarihlerine göre tespit edil”* mektedir. Bu durumda 1973 İçtüzüğünün sözlü soruların görüşülme sırasıyla ilgili hükümlerinin birlikte değerlendirilmesiyle şu sonuçlara ulaşılabilir:

1. Genel Kurul tarafından aksine karar alınmadığı takdirde, her birleşimde sözlü soruların görüşülmesi mümkündür. Kanunların görüşülmesinden önce sözlü sorulara başlanması ve belirli bir süreyle soruların görüşülmesi gerekir.
2. Sözlü soruların Başkanlıkça alınış sırasına göre görüşülmeleri gerekir. Ancak Başkanlık bir bakana ya da birden çok bakana sorulan soruları bir araya getirerek görüştürebilir.
3. Sözlü soruların hafta boyunca görüşülmeyeceğine ilişkin bir karar alınmaz.
4. İlk bakışta soruyu cevaplandıracak bakanlara bir süre sınırlaması getirilmemiş gibi bir izlenim doğmakla birlikte *“bir sözlü ...sorunun cevabını(n), kamu yararı sebebiyle veya gereken bilgilerin derlenebilmesi için bir ayı geçmemek üzere geciktirebil”*eceğine ilişkin hüküm, bu izlenimin yanlışlığını ortaya koymaktadır. *Sözlü sorular, Başkanlık yazısının Başbakanlığa veya ait olduğu bakanlığa sevk tarihinden itibaren yedi gün sonra gündeme alın*”dıkları andan itibaren, sıraları gelmişse, ilk birleşimde cevaplandırılmak zorundadır. Gündeme giren bir soruyla ilgili olarak bakanlara yeni bir süre tanınmamış ve sadece belirli koşulların varlığına dayanan istem üzerine ek süre tanınması olanaklı kılınmıştır.
5. Soruyu soran milletvekillerinin sorularını akıbetiyle ilgilenmemeleri sorunun düşmesi ve aynı yasama yılında tekrarlanamaması yaptırımına tabi kılınmıştır. Böylece ilgili bakanlara soruyu kısa süre içinde cevaplama yükümü ve ilgili milletvekili bulunmazsa cevaplama hakkı verilmiştir.
6. Hem bakanların soruyu cevaplandırma süreleri hem de ek açıklama hakkına ilişkin süreler kısıtlanarak daha fazla sözlü sorunun cevaplandırılması olanaklı kılınmaya çalışılmıştır.
7. Bir birleşimde bir milletvekilinin tek sorusunun cevaplandırılabilmesine ilişkin sınırlama bütün milletvekillerine ait soruların cevaplandırılmasını kolaylaştırmıştır.

1973 İttüzüğüyle getirilen bu yenilikler sözlü soru müessesesinin etkin kılınmasını sağlamaya yöneliktir. Aslına bakılırsa son derece makul görünen bu düzenlemeler Türk siyasal hayatındaki gelişmeler yüzünden uygulama alanı bulamamıştır. 1973 seçimlerinden sonra hükümetlerin uzun süreler kurulamadığı ve kurulabilenlerin kısa ömürlü olduğu görülmüştür. Yeni kurulan hükümetler uzun süre güvenoyu alamadıkları için ülke uzun süreler güvenoyu alamamış hükümetler tarafından yönetilmiştir. Bu dönemde yürütme yasama ilişkileri çok kutuplu siyasal farklılaşma nedeniyle felce uğramış; kurulan güçsüz hükümetler her an düşme

riski ile karşı karşıya kalmıştır. Türkiye 1975 yılından sonra ciddi bir siyasal darboğaza girmiştir (Yücekök, 1984, s. 127-130). Bu durum bu makalede incelenmekte olan soru mekanizmasının da işlememesiyle sonuçlanmıştır. 1973 İttüzüğü daha önceki Nizamnamedeki kuralları işler kılmak için makul önlemler getirmişse de bu değişiklikler uygulamaya yansıyamamıştır. TBMM tutanakları tarandığında bu dönemde sözlü soruların neredeyse hiç cevaplandırılmadığı görülmüştür. Aslında sadece sözlü soruya ilişkin kurallar değil, İttüzüğün yeni birçok hükmü de uygulama olanağı bulamamıştır. Örneğin gündemdeki kısımların sırayla görüşülmesi gerektiğine ilişkin kuralı uygulama şansı olmamıştır. Genellikle gündemlerin başında gündem dışı konuşmalar yapıldıktan sonra ya seçim işlerine geçilmiş ya da kimi kanunların görüşülmesine başlanmıştır. Bu geçişler sırasında gündemin belli kısımlarındaki işlerin, örneğin soru önergelerinin neden görüşülmediğine ilişkin hiçbir açıklama yapılmamış ve yanlış bir geleneğin kurumsallaşmasının yolu açılmıştır. Çünkü yeni İttüzük gündemdeki işleri 8 kısım içinde sıralayarak, İttüzüğün izin verdiği durumlarda aksine bir karar alınmadığı takdirde her birleşimde bu kısımlardaki işlerin sırayla görüşülmesini zorunlu kılmıştır. Örneğin aksine bir karar alınmadığı takdirde Genel Kurul her birleşimde genel görüşme, Meclis araştırması ve sözlü soru işlemlerini yapmak zorundadır. Ancak bu dönemde yukarıda aktarılan genel tablo bu yönetime uyulmasını engellemiş ve çok uzun süreler gündemin birçok kısmındaki işler hiçbir şekilde görüşülmemiştir. Bu durum sözlü soru önergelerinde son derece belirgindir. Yapılan taramalar sonucunda sözlü soru önergelerinin çok uzun süreler görüşülmediği saptaması yapılmıştır.

1973 İttüzüğü 5 Mart 1973 tarihinde kabul edilmekle birlikte yürürlük tarihi 1 Eylül 1973 tarihi olarak belirlenmiştir. Bu tarihten sonra Meclis Başkanlığı seçimleri uzun süre sonuçlandırılmadığından uzun süre sözlü soru işlemine geçilememiştir. Tutanaklar tarandığında ilk sözlü soru işleminin 1974 yılında yapılabildiği görülmüştür. Söz konusu bu ilk Birleşimde^{viii} gündem dışı konuşmalar ve bir Meclis araştırması önergesinin görüşmelerinden sonra sözlü soruların görüşülmesine başlanmıştır. Birleşim 15.00'da açılmış ve 17.40'da kapatılmıştır. Tutanak sayfaları üzerinden yapılan kaba hesaplama göre görüşmelerin bir buçuk saat civarındaki kısmı sözlü sorular için harcanmıştır. Birleşimde 12 soruya işlem yapılmakla birlikte yedi soru, ilgili bakan bulunmadığından ertelenmiştir. Dolayısıyla cevaplandırılan soru sayısı beştir ve her soru için ortalama 20 dakika süre kullanılmıştır. Bu ilk birleşime ilişkin incelemelerden şu üç sonucu çıkarmak mümkündür:

1. İlgili bakanlar soru önergelerinin cevaplandırılmasına gereken özeni daha başından göstermemeye başlamışlardır; çünkü önemli sayıda soru bu yüzden ertelenmiştir.
2. Sorulara harcanan süre makul bir süredir ve 1973 İçtüzüğü'nün aldığı önlemler sonuç vermiştir. Sorular, okunmaları da dâhil olmak üzere ortalama 20 dakikalık sürede cevaplandırılmıştır ve bu süre tam da İçtüzüğü'nün öngördüğü süredir.
3. Daha ilk sorunun cevaplandırılmasında kuralların aşındırılacağına işaretleri verilmiştir. İlk iki soru aynı milletvekiline ait olduğu halde, İçtüzüğe aykırı olduğunun bilinmesine rağmen aynı birleşimde cevaplandırılmıştır. Başkan bu tür bir uygulama için Genel Kurul'un oyuna başvurarak onay almıştır. Oysa İçtüzükte açık bir kuralın uygulamasının Genel Kurul onayıyla değiştirilmesi mümkün değildir. Başkan daha sonra, aynı milletvekilinin bir başka sorusunu, aynı birleşimde aynı milletvekiline ait birden fazla sorunun cevaplandırılmayacağı gerekçesiyle ertelenmiştir.

Bundan sonraki Birleşimde^{ix} eğilim iyice belirginleşmiş ve toplam yedi soruya işlem yapılmış ancak tek bir soru cevaplandırılmıştır. Bu birleşimden sonra hükümete güvenoyu verme çalışmaları sürdürüldüğünden sözlü sorulara ara verilmiş ve bu çalışmalar tamamlanınca yeniden soru cevap işlemlerine başlanmıştır. Saat 15.00'te başlayan bir birleşimde^x gündem dışı konuşmalar ve seçimden sonra soru işlemlerine başlanmıştır. İşlemine başlanan 18 sorudan 9'u cevaplanmış ve bunlardan bazılarına ilişkin ek açıklamalar yapılmıştır. Birleşim 17.20'ye kadar sürmüştür ve sorular için yaklaşık iki saat harcanmıştır. Bunun anlamı saatte yaklaşık 9 sorunun cevaplanmış olması ve her soru için ortalama 15-20 dakika arasında bir süre kullanıldığıdır. Aynı ayın sonundaki bir birleşimde^{xi} 13 soru önergesine işlem yapılmış ve bunlardan sadece ikisi cevaplandırılmıştır.

Bu eğilimin zaman içinde güçlenerek devam ettiği görülmektedir. Eğilim soru önergelerinin görüşüldüğü birleşim sayılarının azalması ve bu birleşimlerde bakanların bulunmaması nedeniyle soruların cevaplandırılmaması yönündedir. 1976 yılına gelindiğinde denetim konularının görüşülmesini güvenceye almak için aşağıdaki Danışma Kurulu önerisi Genel Kurul tarafından kabul edilmiştir:

"Genel Kurul toplantılarının, İçtüzüğümüzde belirtilen gün ve saatlerde yapılması; toplantı günlerinden salı ve perşembe günlerinin kanun tasarı ve tekliflerinin görüşülmesine; çarşamba gününün seçim ve denetim konularına ayrılması, sunuş, açık oylama, işaret oyu ile yapılacak seçimlerin hergün yapılması önerilmiştir."^{xii}

Daha sonraki yasama dönemlerinin başında süreklilik kazanacak olan bu kural aslında içtüzük kurallarının uygulanmasını sağlamaya yöneliktir. Mart ayının başında alınan bu karar da Genel Kurul'un toplanamaması nedeniyle uzun süre uygulama alanı bulamamış ve ilk uygulama Nisan ayının ortalarındaki bir birleşimde yapılmıştır. Ancak söz konusu birleşim^{xiii} tutanakları incelendiğinde soru mekanizmasının giderek işlemez hale gelmeye başladığı görülmektedir. Birleşimde toplam 229 soru işleme alınmış ve bunlardan tek bir soru (140. Soru) cevaplandırılmıştır. Diğer sorular ya bakan bulunmadığından gelecek birleşime ya da ilgili milletvekili de bulunmadığından bir defalığına ertelenmiştir. Bu durum tepkiye ve şu konuşmaların yapılmasına neden olmuştur:

“SÜLEYMAN MUTLU (Afyon Karahisar) — Sayın Başkan, niye kendi kendimizi aldatıyoruz? Kimse yok işte, görüyorsunuz.

BAŞKAN — Ne yapalım? Var mı bir teklifiniz bu hususta? Efendim, bunları teker teker hem zapta geçiriyoruz, hem de mevcut olanla olmayana tespit ediyoruz.

ABDİ ÖZKÖK (Bolu) — Efendim, hepsini birden özetleyelim. «Burada, sorulan sözlü sorulara cevap vermek üzere Hükümet “bulunmadı” diye şerh verelim, bitsin.

BAŞKAN — Yeniden usul ihdas etmeyelim efendim. Yalnız bir şekil var efendim: Eğer, Hükümetin cevap verme durumunda olduğu sözlü soruları öne almak ve o şekilde sözlü soruların cevaplandırılmasını temin etmek hususunda Umumî Heyetçe bir karar alabilirsek, o zaman yalnız onları okuruz.

ALİ NEJAT ÖLÇEN (İstanbul)— Hükümet, uzun süredir, sıraları işgal etmemek suretiyle, denetim yapılmasını ve Meclisin normal çalışmaya devamını önlemektedir. Bu hususu oya sunmak suretiyle Millet Meclisi Başkanlık Divanı olarak, Hükümete bir uyarı mektubu yazılmasını teklif ediyoruz.

BAŞKAN — Efendim, biz, Divan olarak bu neticeyi aldıktan sonra, bu hususta lâzım gelen faaliyeti gösteririz efendim.”

Bu itirazlar işe yaramamış ve sonraki hafta toplam 90 soru işleme alınmış ve bunların hiçbirisi cevaplandırılmamıştır. Dört soruda, soruyu soran milletvekilleri bulunmadığından soru bir defalığına ertelenmiş diğer 86 soru ise bakan bulunmadığından ertelenmiştir.^{xiv} Sonraki uygulamalar bu durumun kanıksandığını ispatlamaktadır. Mayıs ayı başında yapılabilen sözlü soru görüşmelerinde 219 sorunun işlemine başlanmış ve sadece bunlardan sadece iki soru cevaplandırılmıştır.^{xv} Siyasal nedenlerle çoğu zaman toplanamayan Genel Kurul bundan sonraki

soru işlemlerini Kasım ayı ortalarında yapabilmış ve bu Birleşimde de işleme alınan 288 sorudan sadece ikisi cevaplandırılmıştır.^{xvi} Bu duruma şu sözlerle itiraz edilmiştir:

“Şu ana kadar 33 soru soruldu. Sadece iki noktada Hükümet var görüktü....Meclisin yasama görevini yapabilmesi için, Hükümetin denetlenebilmesi için, milletin sorunlarına karşı parlamenterlerin de gerekli yasama çalışmalarında bulunabilmeleri için, Hükümetin burada mevcut olması gerekiyor. Biz, Hükümeti denetimden kaçıyor sayıyoruz ve bunun somut örneklerini görüyoruz. Sayın Başkanım, lütfederseniz, haftada bir kere ve iki saat için sözlü sorular görüşülüyor. Onda da Hükümet üyeleri yok. Böyle giderse, yüzlerce sözlü soru önergesine ancak birkaç yıl sonra cevap verme olanağı bulunabilir. Bu da, Meclisin Hükümet tarafından sabote edildiğinin kesin kanıtı olarak zapta ve milletin kanaatine geçer, yerleşir. Sizden rica ediyorum, lütfen Yüce Meclisin Başkanvekili olarak Hükümeti uyarınız, sorularımıza cevap versinler, Meclisi çalıştırsınlar ve denetim görevinden kaçmasınlar. 33 sorunun yalnız 2'sine cevap verilerse Meclis nasıl çalışır? Bu soruların altından Hükümet nasıl kalkar? Uyarıda bulunmanızı rica ediyorum.”

Bir sonraki yasama döneminde bu eğilim daha da güçlenmiş ve 12 Eylül 1980 Askeri Darbe dönemine yaklaşırken sözlü soruların cevaplandırılması işleminden tümüyle vazgeçilmiştir.

III. 1982 Anayasası'nda Soru

1961 Anayasası döneminde soru mekanizması incelendiğinde hem 1927 Dâhili Nizamnamesinin hem de 1973 İktüzüğünün sözlü soru müessesesini işletmeye yönelik bir çaba içinde oldukları ve bu amacı taşıyan kurallar içerdikleri görülmektedir. 1973 İktüzüğü 1927 döneminin aksayan uygulamalarını dikkate alarak daha çok sayıda sorunun ve daha çok sayıda milletvekilinin sözlü sorularının cevaplandırılmasını sağlamaya yönelik kurallar getirmeye çalışmıştır. Ancak 1973 İktüzüğünün uygulandığı bu ilk dönemde hükümetlerin kurulamaması, seçimlerin yapılamaması gibi nedenlerle Genel Kurul'un uzun süreler toplanamadığı ve toplandığında da işlevlerini yerine getiremediği görülmüştür. 1976 yılında sözlü soruyla ilgili kuralları işletmek için haftanın bir birleşimi denetimle ilgili işlerin görüşülmesine hasredilmiş, ancak soru sorulan bakanlar hazır bulunmadıklarından çok az sayıda cevap verilebilmiştir. Zaman içinde soruyu soran milletvekilleri de bakanların soruları cevaplandırmadıklarını görünce sorularının akıbetini izlememeye başlamışlardır. Dolayısıyla bu dönemde sözlü sorular açısından verimsiz bir dönem geçtiğini kabul etmek gerekir. Ancak bu dönemde kurallar yönünden bir

sorun bulunmadığını ve kuralların işletilmesi yönünde bir çaba bulunduğunu kabul etmek gerekir. Sözlü soru önergelerinin cevaplandırılmamış olması, Genel Kurul'un siyasal ve toplumsal nedenlerle genel olarak işlevlerini yerine getirememesinin sonucu olarak değerlendirilmelidir.

1982 Anayasası TBMM'nin çalışmalarını kendi yaptığı İçtüzük hükümlerine göre yürüteceğini (m. 95); TBMM kendi içtüzüğünü yapıncaya kadar 1973 içtüzüğünün uygulanacağını (geçici m. 6) ve içtüzüğün TBMM'nin toplanmasından itibaren bir yıllık süre içinde çıkarılması gerektiğini (geçici m. 8) öngörmüştür. (Bakırcı, 2000, s. 68-69)

1982 Anayasası'nda TBMM'nin görev ve yetkileri arasında denetime ilişkin şu düzenlemeye yer verilmişti:

"TBMM'nin görev ve yetkileri, ...Bakanlar Kurulunu ve bakanları denetlemek... tir."(m. 87) (Bakırcı & İba, Gerekçeli ve Notlu 1982 Anayasası, 2017, s. 303):

Anayasa denetime ilişkin şu düzenlemeyi öngörmüştü:

"Türkiye Büyük Millet Meclisi soru, Meclis araştırması, genel görüşme, gensoru ve Meclis soruşturması yollarıyla denetleme yetkisini kullanır.

Soru, Bakanlar Kurulu adına, sözlü veya yazılı olarak cevaplandırılmak üzere Başbakan veya bakanlardan bilgi istemekten ibarettir.

Meclis araştırması, belli bir konuda bilgi edinilmek için yapılan incelemeden ibarettir.

Genel görüşme, toplumu ve Devlet faaliyetlerini ilgilendiren belli bir konunun, Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulunda görüşülmesidir."(m. 98) (Bakırcı & İba, Gerekçeli ve Notlu 1982 Anayasası, 2017, s. 339)

Anayasa sözlü sorularla ilgili bir değişiklik getirmediğinden ve bu dönemde de 1973 İçtüzüğünün uygulaması sürdürüldüğünden, dönemler arasındaki farkları görebilmek için birkaç örnek uygulama incelenebilir.

Birinci örnek uygulama

1982 Anayasası sonrasında seçilen ilk Mecliste sözlü soru önergesi işlemi 1984 yılı başında yapılmıştır. Soru başbakana ^{xvii} sorulmuştur, ancak soru sahibi bulunmadığından sorunun görüşmeleri bir defalığına ertelenmiştir. ^{xviii} Soru sonraki Birleşimde ilgili bakan tarafından cevaplandırılmıştır. ^{xix} Bundan sonra sorulan ve gündeme giren iki sözlü soru hemen işleme alınmış ve bu sorulardan biri cevaplandırılmıştır. ^{xx} Bu birleşimlerde az sayıda soru cevaplandırılmakla birlikte, işlemin hükümet tarafından ciddiye alındığının işaretlerini görmek mümkündür. Çünkü az sayıda soru olmasına rağmen soruların hemen cevaplandırılması yoluna

gidildiği görülmektedir. Birinci yasama yılının son Birleşimine bakıldığında gündemde cevaplandırılmamış olarak bekleyen soru sayısının 20 olduğu görülmektedir.^{xxi} Gündemde yer alan son sorunun esas numarası 6/126'dır ve buna göre sorulmuş olan 126 sorudan sadece 20'si cevaplandırılmamış olarak kalmıştır. ^{xxii} İlk yasama yılında 126 sorudan 106'sının cevaplandırılmış olması, soruların cevaplandırılmasına uygulamada özen gösterildiği sonucu çıkarılabilir.

İkinci örnek uygulama

1986 yılındaki tutanaklar üzerine yapılan bir incelemede rastgele seçilen bir birleşimde ^{xxiii} 43 sorunun işleme alındığı ve bunların 5'inin yöntemine uygun olarak cevaplandırıldığı görülmektedir. Bir başka anlatımla işleme alınan soruların %10 kadarı cevaplandırılmıştır. Sorular İçtüzüğü'nün öngördüğü biçimde ilk sorudan başlanarak cevaplandırılmaya başlanmış, önce soru kâtip üyeye okutturulmuş ve ardından ilgili bakan cevap vermiştir. Cevaptan sonra soru sahibine açıklama yapması için söz hakkı verilmiştir. Bu işlemler her soru için aşağı yukarı 15-20 dakika civarında sürmüştür. Bu süre bir sorunun cevaplandırılması için makul bir süre sayılabilir. Bu eğilimin incelenen dönem boyunca geçerli olduğu, sorulan toplam soru sayısı ve yanıtlanmayı bekleyen soru sayısı üzerinden gösterilebilir. Belirtilen birleşimin gündem kitapçığı incelendiğinde gündemde halen toplam 43 soru bulunduğu ve toplamda 620 soru^{xxiv} sorulduğu görülür. Söz konusu birleşimde beş sorunun cevaplandırıldığı dikkate alındığında geriye 38 soru kalmaktadır ve bu da ilk üç yasama yılında sorulan 582 sorunun, yani sorulan sözlü soruların %95'e yakınının cevaplandırıldığı anlamına gelir.

Üçüncü örnek uygulama

19. yasama döneminin ilk yasama yılı olan 1992 yılı için yapılan incelemede uzun süre sözlü soru işlemi yapılmadığı görülmektedir. Önceki örnek uygulamada bekleyen sözlü soruların azlığının nedeni sözlü soru işlemlerinin sıklıkla yapılmasıdır. 1992 yılında ise çok uzun süreler sözlü soru görüşülmediği ve sözlü soru görüşmelerinin yapıldığı birleşimlerde eski oranların korunduğu saptanmıştır. Rastgele seçilen bir birleşim^{xxv} için yapılan incelemede 65 sorunun işleme alındığı ve bu sorulardan 7 sinin cevaplandırıldığı görülmüştür. Cevaplandırılan sorular işleme alınan soruların % 10'u kadardır. Bu oran aslında bir önceki dönemde bulunan orandır. Ancak sözlü soru işlemlerindeki sıklığın azalması sorularda birikmeye neden olmuştur. Tutanakların sonundaki gündem incelendiğinde cevaplanmayı bekleyen 209 soru bulunduğu,

buna karşılık sorulan toplam sözlü soru sayısının 273 olduğu görülmektedir. Dolayısıyla sorulan soruların %75'inin cevaplandırılmadan beklediği söylenebilir.

Dördüncü örnek uygulama

1996 İçtüzük değişikliklerinin neden yapıldığını anlayabilmek için, bu yıla gelmeden önce tablonun ne olduğunu görmek yol gösterici olabilir. Bu yüzden 1995 yılından bir örnek uygulama seçilerek değerlendirilecektir. Dönemin önceki dönemlerden çarpıcı biçimde ayrıştığını çarpıcı biçimde ortaya koyan en önemli gösterge, sorulmuş olan soru sayısıdır. Örnek olarak incelenen birleşimin^{xxvi} sonunda yer alan gündem kitapçığında yer alan son sorunun esas numarası 6/1455'tir. Dolayısıyla bu tarihe kadar 1455 soru sorulduğu anlaşılmaktadır. Bu sayı daha önceki dönemlerle karşılaştırılamayacak kadar yüksek bir sayıdır. Gündemde mevcut soru sayısı 733'tür. Dört yıl boyunca 700 civarında soru cevaplandırılmış ya da düşmüş olmasına rağmen, gündemde bekleyen çok sayıda soru bulunmaktadır. İncelenen birleşimde işleme alınan önerge sayısı 60 ve cevaplandırılan soru sayısı 5'tir. Örneğin ortaya koyduğu gerçek, mevcut soruların mevcut görüşme yöntemiyle azaltılmasının mümkün olmamasıdır. Dönemin sonuna gelindiğinden soruların kalan sürede cevaplandırılması için yeterli zaman bulunmamaktadır. Ayrıca soruların cevaplandırılması soruların tüketilebileceğinin garantisini oluşturmamaktadır, çünkü bir taraftan sorular cevaplandırılırken diğer taraftan yeni sorular gelmektedir. Dolayısıyla mevcut sistem içinde zaman geçtikçe cevaplandırılmayan soru sayısının artacağı kesindir. Bu durum sorulan soruların güncelliğini yitirmesine ve zaman geçtikten sonra verilen cevapların anlamsızlaşmasına neden olmaktadır. Bu da TBMM'yi, soruların cevaplandırılması konusunda yeni yöntem arayışına itmiştir. Bu arayış 1996'da yapılan kapsamlı içtüzük değişikliklerinin önemli nedenlerinden birisini oluşturmaktadır.

IV. 1996 İçtüzük Değişikliklerinde Soru

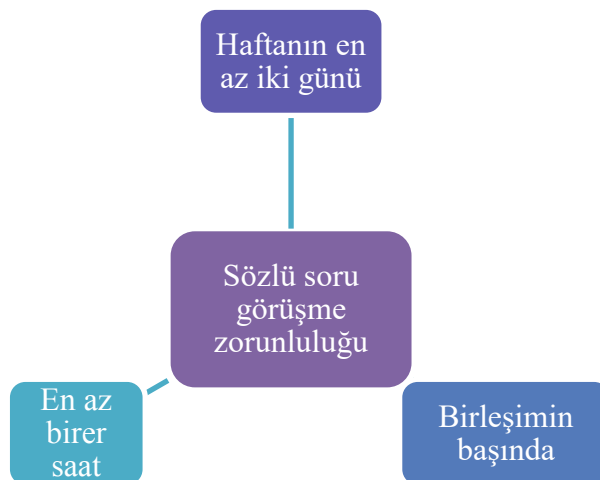
1996 değişiklikleri doğal olarak geçmişte yaşanan sorunlara tepki niteliğindedir ve geçmişte ortaya çıkan soruları çözüme amacı taşımaktadırlar. Dolayısıyla bu kuralları olduğu gibi aktarmak yerine geçmişte yaşanan sorunları ortaya koymak ve getirilen çözümü açıklamak daha anlamlıdır.

İlk olarak geçmiş dönemde özellikle belirli dönemlerde sözlü sorulara yeterli zaman ayrılmadığı görülmektedir. Aslına bakılırsa İçtüzük hükümleri sözlü soru işlemlerinin her gün yapılmasını zorunlu kılmaktadır. İçtüzükte sözlü soru önergeleri ile diğer denetim konuları için haftanın belirli bir gününün ayrılmasına olanak tanınmıştır. Genel Kurul, Danışma Kurulu'nun önerisi üzerine haftanın bir gününü denetim günü olarak ayırma yetkisine sahiptir. Ancak Genel

Kurul'a verilen bu yetki denetim konularına gün ayırmamayı ya da belirli haftalarda denetim yapmama kararı almayı kapsamaz. Şu halde denetim yapmak ya da yapmamakla ilgili şu saptamalar yapılabilir:

1. Aksine karar alınmadığı takdirde, kanun tasarı ve tekliflerinin görüşülmesine geçmeden önce denetim işleri yapılmak zorundadır.
2. Danışma Kurulunun önerisi üzerine Genel Kurul tarafından denetime belirli bir gün ayrılabilir. Bu durumda söz konusu günlerde denetim yapılmak zorundadır ve bu günlerde kanun tasarısı ve teklifi görüşülemez.
3. Genel Kurul belirli bir haftada denetim yapılmayacağına ilişkin karar alamaz ve denetim konularını kendiliğinden atlayamaz.

İçtüzükteki açık kurallara rağmen Genel Kurul'da birçok defa haftalarca denetim yapılmamış ve dolayısıyla sözlü soru önergeleri görüşülememiştir. Kimi zaman haftanın belirli bir gününü denetime ayırmasına rağmen, çeşitli nedenlerle denetim konularını görüşememiştir. 1996 değişikliklerinden birisi, sözlü sorular için haftanın en az iki gününde, birleşimin başında ve birer saatten az olmamak koşuluyla bir süre ayrılmak zorunluluğunun getirilmesiydi. Bunu tek istisnası Anayasa, kanun ve İçtüzük gereği ortaya çıkan zorunluluklardı. Örneğin bütçe görüşmeleri Anayasa gereği belirli bir takvim içinde sonuçlandırılmak zorunda olduğundan bu görüşmeler sırasında sözlü soru önergeleri görüşülmeyebilirdi. Bu tür zorunluluklar dışında Genel Kurul Danışma Kurulu'nun önerisi üzerine sözlü sorularla ilgili bir karar almak zorundaydı. Genel Kurul'un bu tür bir karar almamak gibi bir seçeneği olmadığı gibi bunun aksine karar alma yetkisi de bulunmaktaydı. Ya da Genel Kurul bu tür bir karar aldıktan sonra geriye dönerek bu kararını etkisizleştirecek yeni bir karar alamazdı.



Şekil 4. Sözlü Soruların Görüşülme Zorunluluğu

1996 değişiklikleriyle, istisnalar hariç olmak üzere, haftada en az iki saat sözlü soruları görüşme zorunluğu getirilmiştir. Üstelik bu kurallar alt sınıra ilişkindir. Genel Kurul haftanın üç birleşiminde de sözlü soru görüşmeye karar verebileceği gibi bir saatten uzun sürelerde sözlü soru görüşmeyi de kararlaştırabilirdi. Başka bir anlatımla Genel Kurul en az iki saat sözlü soru işlemi yapma yükümlülüğüne ve iki saatten çok daha fazla sözlü soru işlemi yapma hakkına sahiptir. Sözlü soruların gündemin başında cevaplandırılacak olması, gündemin sonuna bırakılarak ihmal edilmelerini de önlemiş olur. Dolayısıyla 1996 İktüzük değişikliklerinin sözlü sorulara ilişkin olarak getirdiği en önemli yenilik, anayasal ve yasal zorunluluklar hariç olmak üzere, haftanın en az iki saatinin garanti edilmiş olmasıdır.

İkinci olarak sözlü soruların gündeme girme süreleri yedi günden beş güne indirilmiştir. Bakanları sözlü sorular için daha kısa zamanda hazırlık yapmaya zorlamak için sözlü soruların cevaplandırılmasının sevk tarihinden itibaren beş gün sonra mümkün olmasına olanak tanınmıştır.

Üçüncü olarak İktüzük değişikliğiyle sorular için harcanacak zaman sınırlanmış ve aynı sürede daha fazla soru cevaplandırılmasına imkân sağlanmaya çalışılmıştır. Önceki düzenlemede sorunun cevaplandırılması için ilgili bakana on dakikalık bir süre verilmişti. 1996 değişikliğiyle bu süre beş dakikaya ve soru sahibinin beş dakikalık açıklama hakkı *çok kısa bir ek açıklamaya* indirilmiştir. Değişiklik bu sınırlamanın yanında uygulamada ortaya çıkan bir pratiği kural haline getirmiştir. Çoğu zaman soru sahibinin ek açıklamasından sonra bakanlara yeniden söz verilmiştir. İktüzük değişikliği bu durumu gözeterek ek açıklamadan sonra soruyu cevaplandıran bakana yeni bir beş dakikalık cevap hakkı verilmiştir. Böylece bakanın ikinci beş dakikalık süreyi kullanmaması halinde bir sorunun, okunması dâhil olmak üzere en fazla 10 dakikalık sürede cevaplandırılması olanaklı kılınmıştır. Sorunun cevaplandırılmasına ilişkin sürelerin dönüşümü 1961 Anayasası döneminden itibaren şu şekilde gösterilebilir:

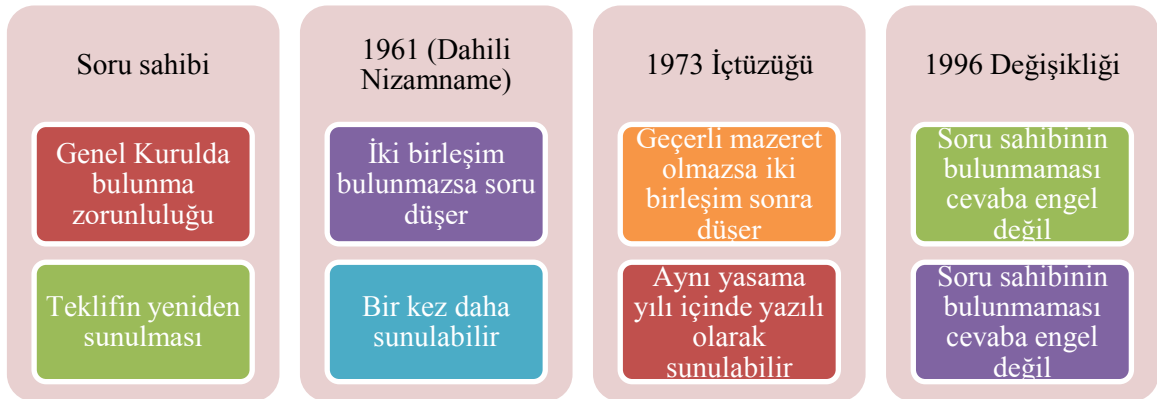
Süreler	1961 (Dahili Nizamname) Dönemi	1973 Dönemi	1996 Değişiklikleri
Cevaplendirme (Bakan)	Sınırsız	10 dakika	5 dakika
Soru sahibi	15 dakika	5 dakika	Çok kısa ek açıklama
İkinci cevap	Sınırsız	Yok	5 dakika

Şekil 5. Soruların Cevaplandırılmasında Süreler

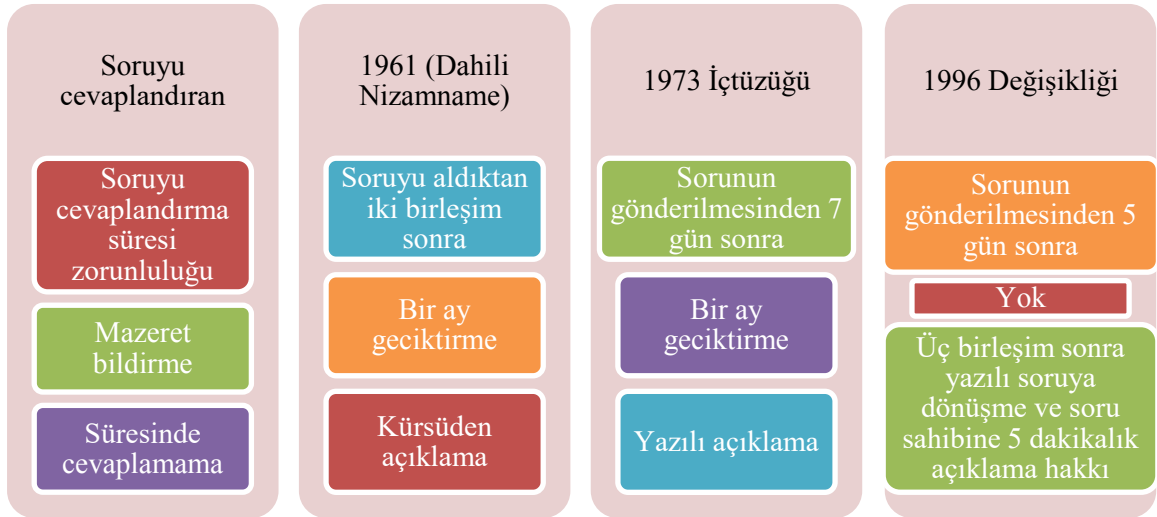
Şekilden anlaşıldığı gibi 1961 Anayasası döneminden beridir soruların cevaplandırılması için tahsis edilen süre sürekli olarak düşürülmüştür. Bunun nedeni soruların daha kısa sürede cevaplandırılmasını olanaklı kılarak gündemde soru birikmesini önlemektir. Çünkü soruların gündemde beklemesi, bir süre sonra güncelliklerini kaybetmelerine neden olmaktadır. Bu nedenle önceden bakanlara verilen sınırsız cevaplandırma süresi önce 10 dakikaya, 1996 değişiklikleriyle 5 dakikaya düşürülmüştür. Soru sahibine verilen açıklama hakkı 15 dakikadan önce 5 dakikaya ve 1996 değişikliğiyle kısa açıklama süresine düşürülmüştür. Bu süre uygulamada genellikle 1 dakika olarak uygulanmıştır. Bakanların ek açıklamadan sonra ikinci cevap hakları da önce sınırsız iken 1973'te kaldırılmış ve 1996 değişikliğiyle bu konuda bir ihtiyaç bulunduğu gerekçesiyle 5 dakikaya yükseltilmiştir. Ancak belirtmek gerekir ki geçmiş dönemlerde de içtüzükte kural bulunmamakla birlikte bakanlara istemleri halinde söz verilmiştir. Dolayısıyla bu konudaki değişiklik sadece uygulamayı kavramayı amaçlayan bir değişikliktir. Uygulamaya da bakarak genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, 1961 Anayasasının (ve dolayısıyla Dâhili Nizamnamenin) 1973 içtüzüğüne kadar olan uygulamasında bir soru için harcanan zaman yarım saat iken, 1973 içtüzüğü döneminde yarıya ve 1996 değişikliğinden sonra üçte bire düşmüştür. Başka türlü ifade etmek gerekirse, aynı sürede, ilk başta bir soru cevaplandırılabilirken, 1973 içtüzüğünün ilk döneminde iki soru, 1996 değişikliği döneminde üç soru cevaplandırılabilmiştir. Bu dönüşüm sözlü soruyu işler kılmak amacı taşıdığından, mekanizmaya zarar vermemiş, tam tersine daha az sürede daha fazla sorunun cevaplandırılmasını olanaklı kıldığından sorularda birikme olmasını engellemiştir. Ancak bu dönüştürme tek başına anlamlı değildir, bir önceki değişiklikte birlikte düşünülme zorundadır. Çok uzun süreler boyunca sözlü soru işlemi yapılmazsa, daha kısa sürede daha çok sorunun yanıtlanması herhangi bir çözüm sağlamaz. Soruların güncel biçimde cevaplandırılması için soruların kısa süreli dönemler halinde cevaplandırılması gerekir. Bu yüzden de haftada en az iki

gün en az iki saat sözlü soru görüşülmesi şeklindeki kural buradaki değişikliği tamamlayan bir kuraldır. Daha doğru bir anlatımla bu iki değişiklik birbirini tamamlamaktadır. Çünkü her bir sorunun cevaplandırılmasına çok uzun süreler tahsis edilmişse sorulara uzun süre ayrılması meselenin çözümüne katkı yapmayacaktır. Örneğin 1927 Dâhili Nizamname döneminde olduğu gibi bir soruya 30 dakika tahsis edilmesi halinde haftada iki gün birer saat soru işlemi yapıldığında toplam dört soru cevaplandırılabilir. Soru sayısının da fazlaca arttığı günümüzde bu durum sorularda hızlı bir birikmeye neden olurdu. Şu halde bu iki önlemin birlikte alınmış olması son derece anlamlıdır.

Dördüncü olarak 1996 değişikliği tarafların Genel Kurul'da bulunmaması halinde soruların cevaplandırılmamasına ilişkin düzenlemeyi değiştirmiştir. Dâhili Nizamname döneminde soru sahibinin Genel Kurul'da bulunmaması sorunun cevaplandırılmasına engeldi. Bu durum iki kez tekrarlandığında soru önergesi düşmekte ve soru sahibi önergeyi sadece bir kez daha sunabilmekteydi. Bakan da mazeret bildirmediği takdirde, soruyu iki birleşim sonra cevaplaması ve bunu yapmadığı takdirde kürsüden sözlü açıklama yapması gerekmekteydi. 1973 İçtüzüğü, Genel Kurul'da bulunmayan soru sahibinin izin, hastalık ve görevini mazeret kabul ederek, mazeretsiz bulunmama halinde sorunun ikinci birleşimde düşmesi kuralını benimsedi. Bu durumda sorular aynı yasama yılı içinde sunulamayacak ama sonraki yasama yılları içinde sunulabilecekti. İçtüzük değişikliği, Bakanlar için, süresinde cevaplama halinde yapmaları gereken sözlü açıklama yükümlülüğünü, süresinde cevaplama halinde yazılı açıklama yükümlülüğüne dönüştürdü. Bu kurallar, 1996 yılına gelindiğinde önemli bir engel haline gelmişti. Çünkü soru sahipleri bakanların bulunmadığını düşünerek sorularının akıbetiyle ilgilenmiyor ve bu yüzden bakan bulunduğu halde çoğu soru cevaplandırılmıyordu. Kimi zaman bakanlar, soru sahibi olsaydı da cevaplandırmayacakları soru için soruyu cevaplandıracaklarını beyan ediyor ve bu da soru sahibinin sorusunun düşmesine neden olarak kabul ediliyordu.



Şekil 6-Milletvekilinin Hazır Bulunmaması



Şekil 7. Bakanın Soruyu Cevaplandırması

1996 değişikliği, geçmişte yaşanan sorunlara bir çözüm bulmayı amaçlıyordu ve soru sahibinin Genel Kurul'da bulunmamasını sorunun cevaplandırılmasının engeli olmaktan çıkarmıştı. Bakanlar istedikleri soruları, soru sahibi Genel Kurul'da bulunmasa dahi cevaplandırabilirdi. Soru sahibi daha sonra tutanaklardan sorunun cevabını öğrenebilirdi. Bu durumda tek kayıp soru sahibinin ek açıklama isteme hakkının düşmesiydi, bu da Genel Kurul'da bulunmayanlara uygulanan makul bir yaptırım olarak düşünülmüştü. 1996 değişikliği soruların güncelliğini korumasını sağlamak için, işleme alınan bir sorunun en geç üç birleşim içinde cevaplandırılmasını zorunlu kılmıştı. Üç birleşim içinde cevaplandırılmayan sözlü sorular yazılı soruya dönüşecek ve bu sayede güncelliğini kaybeden soruların yazılı olarak cevaplandırılması sağlanacaktı. Ancak bu durum soru sahibinin değil bakanın kusurundan kaynaklandığından soru sahibine beş dakikalık açıklama hakkı tanınmıştı. Böylece soru sahibine sorunun nedenini Genel Kurul'a bildirme ve ilgili bakanın görevini zamanında yapmadığını açıklama hakkı tanınmış oluyordu. Hem soru sahibinin bulunmaması halinde sorunun cevaplandırılabilir olması, hem üç birleşimden fazla bekleyen soruların yazılı soruya dönüşmesi ve soru sahibine söz hakkı doğması, tarafların haklarına zarar vermeden soruların güncelliğini kaybetmelerini önlemek için getirilen yeni kurallardı. Dolayısıyla bu kuralların da diğerlerini tamamladığı söylenebilir.

Beşinci olarak sözlü sorularda birikme olmasını önlemek için 1973 İçtüzüğünde getirilen zamanında yanıtlanmayan yazılı soruların sözlü soruya çevrileceği kuralı 1996 değişikliğiyle kaldırıldı. 1973 İçtüzüğü bakanlara, yazılı soruları cevaplamaya zorlamak için, yazılı soruları cevaplamadıkları takdirde sözlü olarak cevaplama yaptırımını getirmişti. Ancak bu önlem zaten zamanında yanıtlanamayan sözlü soruların sayısının kabarmasından başka bir işe yaramamıştı. 1996 değişikliğinde öncelik güncel olmayan sözlü soruların ayıklanmasına verildiğinden, yazılı

soruların sözlü soruya dönüşmesi kuralı tamamen kaldırıldığı gibi, tam tersine, üç birleşim içinde bakanın yokluğu nedeniyle cevaplandırılmayan soruların da yazılı soruya dönüştürülmesi öngörülmüştü.

Altıncı olarak 1996 İktüzük değişiklikleri soru sayısının fazlaca artması halinde istisnai nitelikte iki önlem daha getirmişti. Soruların birikerek güncelliğini kaybetmelerini önleme amacıyla getirilen ve istisnai olarak kullanılması gereken bu yetkiler, zamanla genelleştirildi; genelleştirirken amaçlarını aşacak biçimde genişlediler ve soru mekanizmasının etkisizleşmesine yol açtılar. İstisnai olarak kullanılmaları halinde gündemdeki soru sayısında bir dengeye ulaşılmasını sağlama gücüne sahip bu kurallar, genel kurala dönüşünce soru mekanizmasının göstermelik bir mekanizmaya dönüşmesine neden oldular. İstisnai olması gereken bu kural şuydu:

“Hükümet adına cevap vermek için söz alan bakan; gündemde bulunan sözlü soru önergelerinden birden fazlasını sıra gözetmeden cevaplayabilir. Bu hakkını kullanmak isteyen bakan, önceden birleşimi yöneten Başkana isteğini bildirir. Başkan bu isteği birleşimi açtıktan sonra derhal Genel Kurula duyurur. Konuları aynı olan sözlü sorular birleştirilerek cevaplandırılabilir.” (m. 98/5)

1973 İktüzüğünde buna benzer bir kural vardı ve kurala göre *“Başkan, gerekli görürse, bir bakana ait sözlü sorular ile birden fazla bakan tarafından cevaplandırılacak sözlü soruları, gündemin altıncı kısmı içerisinde bir araya toplayarak sırayla görüştürebilir”*di. Burada amaç aynı bakanın kendisine yöneltilen soruları peş peşe cevaplandırmasına olanak tanımaktı. Bu konuda yetki Başkana verilmişti, ancak uygulamada Başkanın bu tür bir yetkiyi kullanması, doğal olarak bu konuda kendisine ilgili bakandan bir talep gelmiş olmasına bağlıydı. Çünkü böyle bir talep olmadığı takdirde Başkanın soruları bir araya toplamasının bir anlamı olmazdı. Ancak talep olduğunda Başkanın bu işlemi yapması kendi takdirine bağlıydı. Yeni getirilen düzenlemede ise Başkana bir takdir hakkı değil bir duyurma görevi verilmiştir. Bakandan bu tür bir talep geldiği takdirde Başkan hangi soruların birlikte cevaplandırılacağını birleşimi açtıktan sonra duyurmak zorundadır. Başkana bu tür bir duyuru görevinin verilmiş olmasının amacı, soru sahiplerini birleşimin başında bilgilendirerek, sorularının cevaplandırılması sırasında Genel Kurul'da hazır bulunmalarını sağlamaktır. Düzenlemenin asıl ilgi çekici yönü bakanlara istedikleri sayıda soruyu peş peşe ve birleştirilerek cevaplandırma olanağı verilmiş olmasıdır. Dolayısıyla bakanlara verilen iki ayrı yetkiyi ayırıştırmak gerekir:

1. İstedikleri soruyu sıra gözetmeden cevaplandırmak,

2. Konuları aynı olan soruları birleştirerek cevaplandırmak,

Bu iki yetki, soruların cevaplandırılmasında bakanlara esneklik tanımış ve bu yolla soruların gündemde birikmesi sorununa çözüm bulunmuştur. Ancak, bu yetkilerin istisnai olmaktan çıkarak genelleşmesi halinde, soru mekanizmasının etkisiz hale gelme ihtimali yüksektir. Çünkü bakanlara verilen beş dakikalık süre sınırı üst sınırdır ve bakan çok daha kısa sürede bir soruyu cevaplandırabilir. Soruları birleştirme hakkı da dikkate alındığında bakanlar, çok kısa süreler içinde çok sayıda soruyu cevaplama hakkına sahip olmaktadır. Ancak birleştirilerek verilen bu cevapların doyurucu cevaplar olmaması ihtimali yüksektir ve bu durum soru mekanizmasını göstermelik bir denetim aracı haline dönüştürme potansiyeli taşımaktadır. Öte yandan bakanların sıra atlayarak soruları cevaplandırma hakkına sahip olmaları, gündeme sonradan giren soruların kısa zamanda cevaplandırılması ve sıralamada ön sıralarda yer alan soruların hiç cevaplandırılmaması sonucunu doğurabilir. Bu yöntem soruların üç birleşim içinde cevaplandırılmaması halinde yazılı soruya dönüşecekleri şeklindeki kuralı da işlemez kılabılır. Çünkü bakanlar seçtikleri soruları cevaplandıracıklarından, seçilmeyen sorular hakkında herhangi bir işlem yapılamayacaktır. Başka bir anlatımla soruların tarihsel soruluş sıralarına göre cevaplandırılmamasına ilişkin kuraldan vazgeçilmesiyle sonuçlanacak bu uygulamanın bir başka sonucu üç birleşim içinde cevaplandırılmayan soruların yazılı sorulara dönüştürülmesiyle ilgili kuralı da etkisizleştirecek niteliktedir. Bu etkisizleşmeyi görmek için 1996-2017 dönemindeki birkaç uygulamayı incelemek yeterli olacaktır.

Birinci örnek uygulama

1998 yılında rastgele seçilen birinci uygulamada Başkan “daha önce alınan karar gereğince sözlü soruların görüşüleceğini bildirmiş ve genel kuralları uygulayarak soruları görüştürmeye başlamıştır. İlk soru önergesini cevaplayacak bakan bulunmadığından ve bu önerge üç birleşim boyunca görüşülmediğinden önerge sahibine beş dakikalık söz hakkı verilmiştir. Bundan sonra sırayla 14 sorunun daha işlemi yapılmış ve bunlardan 10 soru ilgili bakanlar tarafından cevaplandırılmış, dört soru ise ilgili bakanlar bulunmadığından ertelenmiştir.^{xxvii} Sayfa sayısı üzerinden yapılan hesaplamalarda sorular için yaklaşık bir buçuk saat süre kullanıldığı ve bir sözlü sorunun ortalama 7-8 dakikada cevaplandırıldığı görülmektedir. Bu süreler 1996 yılında yapılan değişikliklerin öngördüğü sürerlerdir. Öte yandan bakanların sorulara teker teker cevap vermiş olması; soruların tarihsel veriliş sıralarına göre cevaplandırılması; daha önce verilen bir sorunun üç birleşim içinde cevaplandırılmadığı için

düşmesi kuralların, ilk dönemde amaçlandığı gibi uygulandığını ve istisnai olarak uygulanması gereken kuralların genel uygulamaya dönüştürülmediğini göstermektedir.

İkinci örnek uygulama

Yukarıda aktarılan örnekten 10 yıl geçtikten sonraki bir birleşimde^{xxviii} sözlü sorularla ilgili olarak yapılan işlemler 1996 değişikliklerinin ilk uygulamalarının nasıl dönüştüğünü açık biçimde göstermektedir. Birleşimde ilk dikkat çekici husus Danışma Kurulu'nun Genel Kurul tarafından kabul edilen aşağıdaki önerisidir:

“Danışma Kurulunun 12.2.2008 Salı günü yaptığı toplantıda; Genel Kurulun; 12.2.2008 Salı günü (bugün) Birleşiminde 15:00-20:00,13.2.2008 Çarşamba ve 14.2.2008 Perşembe günü Birleşimlerinde ise 14:00-20:00 saatleri arasında çalışmalarını sürdürmesi ve 13.2.2008 Çarşamba günü Birleşimde sözlü soruların görüşülmemesinin, Genel Kurulun onayına sunulması uygun görülmüştür.”^{xxix}

Yukarıda açıklandığı gibi İttüzük haftada en az iki saat sözlü soru görüşülmesini zorunlu kılmıştır ve bu sürenin Genel Kurul kararıyla kısaltılması mümkün değildir; bu tür bir karar eylemli İttüzük değişikliğidir. Önerinin Danışma Kurulu'ndan gelmesinin de bir önemi yoktur, çünkü Danışma Kurulu'nun Genel Kurul'un karar almaya yetkili olmadığı bir konuda öneri yapmasının hukuksal olarak olanağı bulunmamaktadır. Ancak sonuçta İttüzüğe aykırı olmasına rağmen Genel Kurul bu tür bir karar almıştır ve bu karar bundan sonraki dönemlerde de alınacak bir karardır. Hatta daha sonraki kararlarda hafta boyunca sözlü soruların tümüyle görüşülmemesi yönünde kararlar alındığı görülmektedir. Bunun sonucu Genel Kurul'un haftalar, aylar boyunca sözlü soruları görüşmeme olanağını elde etmesidir. Bu uygulama 1996 değişikliklerinin amacına ulaşmasını kesin biçimde engellemektedir. Çünkü bu değişikliklerin temel amaçlarından birisi sözlü soruların *en az* iki gün ve *en az* birer saat yapılmasını kesinleştirerek sözlü soruların birikmesini önlemektir. Genel Kurul bu amaçla belirtilen sürelerin üstünde soru önergesi görüşmesi yapabilir, ancak bu süreleri kısaltamazdı. Oysa burada aktarılan karar bu süreleri kısaltarak 1996 değişikliklerinin sözlü soru ile ilgili hükümlerinin amacına ulaşmasını olanaksız kılmıştır. Neziroğlu bu dönemde sözlü soru önergelerine ilişkin şu saptamayı yapmaktadır:

“Genellikle yasama dönemi başında Salı günlerinin denetim konularına ayrılması ile Salı ve Çarşamba günleri birleşimin başında birer saat sözlü soru önergelerinin görüşülmesi şeklinde bir Danışma Kurulu önerisi Genel Kurul tarafından kabul edilmektedir. Ancak sonrasında kanun tasarı ve tekliflerinin görüşülmesine daha çok zaman ayırmak amacıyla bu süreler bile çoğu defa

ve genellikle kabul edilen grup önerileri ile ihlal edilmektedir. Dolayısıyla sözlü soru önergelerinin cevaplandırılması için Genel Kurulda yeterince süre ayrılmadığı söylenebilir.” (Neziroğlu, 2006, s. 155)

Burada incelenmekte olan birleşimde 1996 değişikliklerinin amacından uzaklaştığını ispatlayan bir başka uygulama bir bakan tarafından çok sayıda sorunun sıra gözetilmeksizin ve birleştirilerek cevaplandırılması uygulamasıdır. Başkan sözlü soru önergelerinin cevaplandırılmasına geçmeden önce şu açıklamayı yapmıştır:

“Sayın milletvekilleri, Tarım ve Köyşleri Bakanı Mehmet Mehdi Eker, gündemin sözlü sorular kısmının 1,2, 3, 5, 8, 10, 15, 17,22, 35, 58, 59, 69, 79, 84, 85, 87 ve 91'inci sıralarındaki soruları birlikte cevaplandırmak istemişlerdir. Şimdi, bu soruları sırasıyla okutuyorum.”^{xxx}

Açıklamadan sonra kâtip üye tarafından yaklaşık 20 dakikada sorular okunmuştur. İlgili bakan toplam 18 soruya yaklaşık 30 dakika içinde cevap vermiş ve kalan yaklaşık 10 dakikalık sürede açıklamalara cevap verilmiştir. Dolayısıyla her bir sorunun yaklaşık iki dakikalık sürede^{xxxi} cevaplandırıldığı söylenebilir. Daha sonraki tarihlerde bu eğilimin güçlenerek devam ettiği ve kimi zaman 30-40 soruya yarım saat gibi kısa bir sürede cevap verildiği ve bu cevaplama sırasında bazı soruların sadece esas numaralarının belirtilmesiyle yetinildiği görülmektedir.

Üçüncü örnek uygulama

2017 Anayasa değişiklikleri öncesine gelindiğinde, örnek olarak incelenen birleşimde^{xxxii}, 1996 değişikliklerinin tümüyle işlevsizleştiği görülmektedir:

1. Birleşimin başında hangi soruların cevaplandırılacağı duyurulmamıştır.
2. Başkan şu açıklamayı yaparak sözlü soru önergelerini okutmamıştır:

“Sayın milletvekilleri, soru-cevap işlemine ayrılan süreyi daha verimli kullanmak için önergelerin okunması işlemi yapılmayacaktır. Önergeler tam metin hâlinde tutanak dergisinde bastırılmaktadır. Ayrıca, cevaplanacağı önceden bildirilen soru önergelerinin özet bilgilerini içeren liste de gruplara dağıtılmıştır.”

Oysa sözlü soru görüşmeler bir “müzakere” içermek zorundadır bu müzakere sadece soru sahibi ile bakan arasındaki bir müzakere değil, Genel Kurul’un hakemliğinde yürütülen bir müzakeredir. Sözlü soru önergeleri okutulmadan milletvekillerinin neyin tartışıldığını izlemeleri olanaklı değildir. Nitekim önceki tarihlerde istikrarlı biçimde soru- önergelerinin cevaplandırılmadan önce okundukları görülmektedir.

3. Tutanaktan anlaşıldığı kadarıyla ilgili bakan bir saatlik sürede 31 soruyu cevaplandırmıştır.

4. Bakan yeni bir usul ihdas eden şu açıklamayı yapmıştır:

“Bakanlığıma yöneltilen (6/121), (6/148), (6/158), (6/199), (6/235), (6/236), (6/237), (6/238), (6/239), (6/240), (6/241), (6/242), (6/243), (6/244), (6/245), (6/246), (6/247), (6/248), (6/249), (6/250), (6/251), (6/252), (6/253), (6/254), (6/255), (6/256), (6/260), (6/314), (6/354), (6/358), (6/382), (6/384), (6/395), (6/398), (6/399) esas sayılı sözlü soru önergelerine de yazılı olarak cevap vereceğim.”^{xxxiii}

Bu tür bir usul içtüzükte yer almadığı gibi, sözlü soruların cevaplandırılmasıyla ilgili içtüzük kurallarına da açıkça aykırıdır. İçtüzük ancak üç birleşim içinde cevaplandırılmayan soruların yazılı soruya dönüştürüleceğini ve bu durumda ilgili milletvekillerine beş dakikalık söz hakkı doğacağını öngörmüşken, ilgili bakanın sözlü soruları yazılı sorulara dönüştürdüğünü açıklaması, soru sahiplerinin beş dakikalık açıklama haklarını fiilen ellerinden almıştır.^{xxxiv}

Bu resmi tamamlamak için, son olarak, bu birleşimden iki hafta sonra Genel Kurul tarafından iktidar partisi grubunun önerisi üzerine alınan bir karara değinmek gerekir. Genel Kurul tarafından onaylanan grup önerisi şöyledir:

“Genel Kurulun, 18, 25 Ekim 2016 ile 1, 8, 15, 22 ve 29 Kasım 2016 Salı günkü birleşimlerinde sözlü sorular ve diğer denetim konularının görüşülmeyle gündemin “Kanun Tasarı ve Teklifleri ile Komisyonlardan Gelen Diğer İşler” kısmında yer alan işlerin görüşülmesi; 19, 26 Ekim 2016 ile 2, 9, 16, 23 ve 30 Kasım 2016 Çarşamba günkü birleşimlerinde sözlü soruların görüşülmemesi;

25, 26, 27 Ekim 2016 ile 1, 2, 3, 8, 9 ve 10 Kasım 2016 Salı, Çarşamba ve Perşembe günkü birleşimlerinde saat 24.00'e kadar çalışmalarına devam etmesi;”^{xxxv}

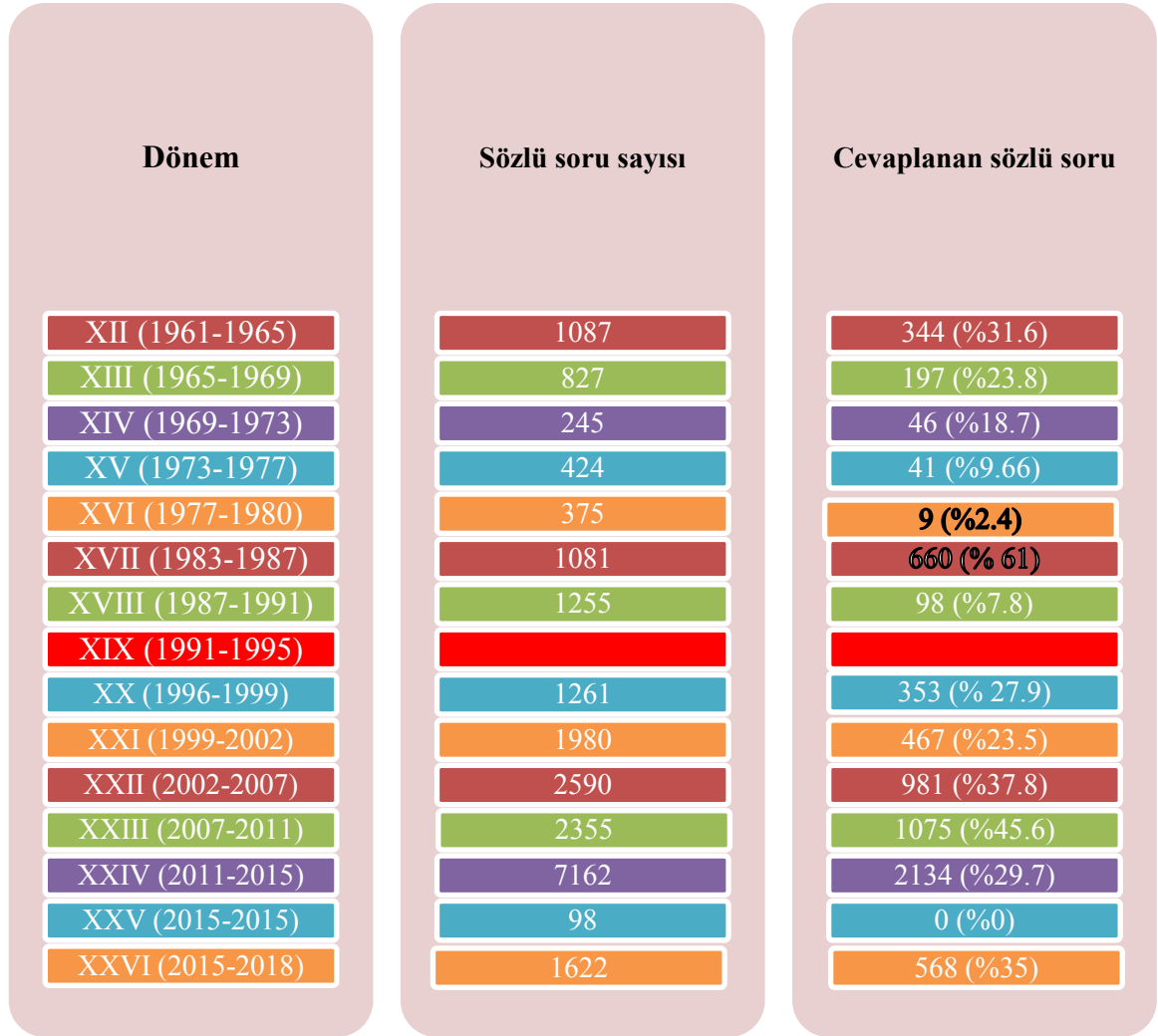
Bu kararın anlamı Genel Kurul'un yaklaşık iki ay boyunca hiç denetim yapmamasıdır. Üstelik bu dönemde Genel Kurul'un olağan çalışma süreleri iki katından daha fazla artırılmıştır.

V. 2017 Anayasa Değişikliklerinden Sonra Soru

2017 Anayasa değişiklikleriyle bilgi edinme ve denetim yolları “*Meclis araştırması, genel görüşme, Meclis soruşturması ve yazılı soru*” şeklinde düzenlenmiş ve yeni sistemin ruhuna uygun olarak sözlü soru mekanizması Anayasa'dan çıkarılmıştır. Yeni düzenlemede “*yazılı soru, yazılı olarak en geç onbeş gün içinde cevaplanmak üzere milletvekillerinin, Cumhurbaşkanı yardımcıları ve bakanlara yazılı olarak soru sormaları*” biçiminde tanımlanmıştır. Anayasa'da yapılan bu değişikliğe paralel olarak 1973 içtüzüğünde 09.10.2018 tarihli ve 1200 sayılı TBMM Kararıyla sözlü soruya ilişkin düzenlemeler içtüzükten ayıklanmıştır. Dolayısıyla mevcut Anayasa

ve İçtüzük sözlü soru mekanizmasının bulunmayışı yönünden daha önceki düzenlemelerden radikal biçimde farklılaşmış bulunmaktadır.

Burada son olarak dönemler arasında sayısal bir karşılaştırma yapabilmek için 1961 Anayasasından başlayarak 2017 Anayasa değişikliklerine kadar geçen dönemde ulaşılabilen sözlü soru sayıları verilmektedir:



Şekil 8. Dönemler İtibarıyla Sözlü Soru Sayıları^{xxxvi}

2017 Anayasa değişikliğine kadar dönemler sözlü soru önergeleri yönünden değerlendirildiğinde tablodan anlamlı bazı sonuçlar çıkarılabilir: (1) 1961-1980 arası dönemde verilen sözlü soru sayılarında olduğu gibi cevaplandırılan sözlü soru sayılarında da belirgin bir düşüş bulunmaktadır. 1973-1977 döneminde sözlü sorularında hafif bir yükseliş görülmekle birlikte, dönemin siyasal krizleri nedeniyle cevaplandırılan soru oranında belirgin bir düşüş bulunmaktadır. Askeri darbe dönemine yaklaşırken tarihsel olarak en düşük oranda soru cevaplandırılmıştır. (2) 1982 Anayasası döneminde 1973 İçtüzüğü hükümlerinin işletilmeye başlamasıyla hem verilen hem de cevaplandırılan soru sayısında belirgin bir artış görülmektedir.

1983-1987 dönemi % 61 oranıyla soruların cevaplandırılması yönünden rekor dönemdir. (3) 2000'li yıllardan sonra oranlarda görülen nisbi yükselişi bakanlar tarafından birden fazla sorunun sıra gözetilmeksizin birleştirilerek cevaplandırmaya başlamalarıyla ilişkili olarak düşünmek gerekir. Bu konuda tam bir nesnel değerlendirme yapılamamaktadır, çünkü soruların ne kadar sürede cevaplandırıldığına ilişkin veri bulunmamaktadır.

Sonuç

2017 Anayasa değişiklikleri ve 2018 İçtüzük değişiklikleri sözlü soru mekanizmasını kaldırmış olmaları yönünden geçmiş dönemlerden radikal biçimde ayrışır. Ancak bu ayrışmanın 2017 yılından sonra birdenbire ortaya çıktığını ileri sürmek yanıltıcı olacaktır. Çünkü sözlü soru mekanizması, henüz 2017 Anayasa ve 2018 İçtüzük değişiklikleri yapılmadan önce tümüyle etkisizleşmiş ve tümüyle göstermelik bir araca dönüşmüştür. Bu nedenle bu makalede sözlü soru mekanizmasının 1961 Anayasa'sının yürürlüğe girmesinden itibaren günümüze kadar nasıl geliştiği hem kurallar, hem de uygulama yönünden ayrıntılı olarak incelenmiştir.

1961 Anayasası, Meclis yeni içtüzüğünü yapıncaya kadar 1927 yılında çıkarılan Dâhili Nizamnamenin uygulanmasını öngörmüştür. Anayasa'nın ilk yıllarında Nizamnamedeki kurallara riayet edilmiş ve bu yüzden müzakereye dönüşen çok ciddi sözlü soru işlemleri yapılmıştır. Ancak 1970'li yıllara yaklaşırken, bakanların sözlü soruları cevaplamamaya başlamaları, soru sahiplerinin de sordukları sorunun akıbetini izlememeleri nedeniyle mekanizmanın zayıflamaya ve giderek etkisizleşmeye başladığı görülmektedir.

1973 İçtüzüğü sözlü soru mekanizmasını yeniden etkin hale getirmek için çeşitli önlemler almıştır. Değişikliklerle hem bakanların soruyu cevaplandırma süreleri hem de ek açıklama hakkına ilişkin süreler kısıtlanarak daha fazla sözlü sorunun cevaplandırılması olanaklı kılınmaya çalışılmıştır. Bir milletvekilinin bir birleşimde tek bir sorusunun cevaplandırılmasına izin verilmesi, milletvekillerinin sorunun cevaplandırılacağı birleşimde bulunmaları halinde sorularını aynı yasama yılı içinde bir kez daha soramamaları gibi düzenlemeler mekanizmayı işler kılmaya yönelik diğer önemli düzenlemelerdir. Sözlü soruların bir süzgeçten geçirilmesine ilişkin düzenlemeler de mekanizmayı disiplinli bir süreç haline dönüştürme isteğinin sonucudur. Ancak bu değişikliklerin yürürlüğe girdiği dönem Türkiye'nin ciddi siyasal krizler yaşamaya başladığı zamanlarla örtüşmüş ve değişiklikleri uygulama olanağı bulunmamıştır. İlk uygulamalarda soruların yanıtlanması makul sayılabilecek sürelerde yapılmış ve verimli sonuçlar alınmıştır. Ancak bu dönemde hükümetlerin uzun süre kurulamaması, çeşitli kurum ve organlara yapılacak

seçimlerin sonuçlandırılmaması, sözlü soruların, fiilen uzun süreler boyunca cevaplandırılmamasına ve dolayısıyla içtüzük kurallarının uygulanamamasına neden olmuştur.

1982 Anayasası, TBMM yeni içtüzüğünü yapıncaya kadar 1973 içtüzüğünün uygulanmasını öngörmüştür. Anayasanın ilk döneminde hükümet istikrarı sorunu olmadığından 1973 içtüzüğü kurallarının doğru biçimde uygulandığı ve soru mekanizmasının etkin biçimde işletildiği görülmektedir. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise sözlü soruların sayıca artmaya başlaması nedeniyle gündemde bekleyen sözlü soru sayısının artmaya başladığı ve sözlü soruların zamanında cevaplandırılmamasının şikâyetlere yol açtığı görülmüştür.

1996 içtüzük değişiklikleri 1990'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan bu sorunların üstesinden gelmek amacıyla önemli tedbirler almıştır. Sözlü soruların haftada en az iki saat görüşülecek olması, cevap ve açıklama süresinin kısaltılması, üç birleşim içinde cevaplandırılmayan sözlü soruların yazılı soruya çevrilmesi gibi önlemler mekanizmayı işletmeye yönelik etkin önlemlerdir. Değişikle, ayrıca sorularda birikmeyi önlemek için, bakanlara soruları sıra gözetmeden ve birleştirilerek cevaplama hakkı tanıyan ve istisnai nitelikte kullanılması gereken önemli bir yetki verilmiştir. Uygulamanın ilk yıllarında haftada en az iki saat sözlü soru işlemi yapıldığı, soruların veriliş sırasına göre tek tek cevaplandırıldığı ve istisnai yetkinin kullanılmadığı görülmektedir. Ancak değişikliklerden 10 yıl geçtikten sonraki uygulamalara bakıldığında, aynı kuralların varlığına rağmen uygulamanın hızlı biçimde dönüştüğü görülmektedir. Bundan sonra sıklıkla sözlü soruların görüşülmemesine yönelik kararlar alınmaya başlamış ve soruların sırası gözetilmeden ve birleştirilerek cevaplandırılmasına olanak tanıyan kural istisnai olmaktan çıkıp genel kurala dönüşmüştür.

2017 değişiklikleri öncesine gelindiğinde,

- (1) Aylar boyunca denetim yapmamak ve dolayısıyla sözlü soruları görüşmemek yönünde kararlar alındığı,
- (2) Soruların istisnasız olarak sıra gözetilmeden ve birleştirilerek cevaplandırıldığı,
- (3) Bir saat içinde cevaplandırılan soru sayısının giderek arttığı ve bu durumun yüzeysel cevaplar verilmesine yol açtığı,
- (4) Soruların, içtüzüğe ve yerleşik uygulamaya aykırı olmasına rağmen okutulmadığı,
- (5) Sorular tarih sırasına göre cevaplandırılmadıklarından belli soruların sürekli olarak gündemde kaldıkları ve bunlara işlem yapılmadığından yazılı soruya dönüşme şansı bulamadıkları,

(6) Bakanların sözlü soruları, İçtüzüğe aykırılığı son derece açık biçimde, beyanla yazılı soruya dönüştürdükleri,

(7) Soruları cevaplandırılmayan soru sahiplerinin (5) ve (6) numaralı açıklamalarda belirtilen nedenlerle beş dakikalık açıklama haklarını kullanamadıkları

Görülmektedir.

Bütün bunlar İçtüzükteki soru mekanizmasının 2017 Anayasa değişikliği öncesinde tümüyle etkisiz bir mekanizmaya dönüştüğünü göstermektedir. Bu nedenle 2017 Anayasa değişiklikleri, soru mekanizması yönünden eskiden bir kopuş niteliğinde değildir; uzun süreli bir gelişimin zirve noktasıdır.

1961 ve 1982 Anayasaları parlamenter sistemi benimsediklerinden denetim mekanizmalarının etkin biçimde işleyişi temel hak ve özgürlüklerin korunmasında büyük önem taşımaktadır. Bunun nedeni parlamenter sistemde yürütmenin yasama içindeki çoğunluk partisinin içinden türemesi ve bunun sonucunda kuvvetler ayrılığının yerini bir tür kuvvetler karışımına bırakmasıdır. Parlamenter sistemin doğuşu sırasında güçlü olan kral zamanla parlamento karşısında zayıflayıp sembolik bir hale geldiğinde, parlamento sistemin en güçlü unsuru haline dönüşmüştür. Meclis içinde tek parti hâkimiyetinin olduğu durumlarda, siyasal kriz çıkması olasılığı ortadan kalkmakla birlikte milli irade adına hareket eden çoğunluğun demokratik işleyişe zarar vermesi olasılığı ortaya çıkmaktadır. Bu durumda çoğunluk istibdadını önlemek amacıyla anayasanın üstünlüğü ilkesi hayata geçirilmeye çalışılmakta ve bütün organların anayasal sınırlar içinde kalmasını sağlayacak denetim araçları geliştirilmektedir (Tunaya, 1982, s. 407-408). Bu bağlamda kaybolan yasama yürütme ayrılığı yerine iktidar muhalefet ayrılığını koymak makul bir çözüm gibi görünmektedir. Bu nedendir ki parlamenter sistemin doğduğu yer İngiltere'de seçimlerde ikinci duruma gelen partiye resmi bir muhalefet görevi yüklenmiştir. Bu yolla kuvvetler ayrılığı yeniden inşa edilmiş ve çoğunluğun denetimsiz kalmaması sağlanmıştır. Günümüzde muhalefet öylesine güvenli bir çalışma ortamına sahiptir ki, demokrasinin varlık koşulu olduğu ileri sürülmektedir (Eroğul, 2004, s. 53). Tunaya, *Sir Ivor Jennings'e* dayanarak demokratik rejimlerin yalnızca bir parlamento çoğunluğuna değil ama bir parlamento azınlığına da ihtiyaç duyduklarını belirtmektedir. Muhalefet iktidarın seçeneği olduğu kadar halkın hoşnutsuzluğunun da odağıdır. İngiltere'nin siyasal rejimini bir özgürlük rejimi yapan iktidar ve muhalefet arasındaki diyalogun anayasal bir kurum olarak görülmesidir. İngiltere'de muhalefet bir kamu görevi olarak tanımlanmıştır. Dürüst bir işleyişe sahip olması gereken hükümetin her türlü eleştiriye açık olmasından çekinmesini gerektiren bir husus yoktur.

İşte bu çerçevede İngiltere’de soru saati son derece ayrıntılı olarak düzenlenmiştir. Haftanın ilk dört günü her gün öğleden sonra 00.15-15.45 arasında *Soru Zamanı (Question Time)* yapılması öngörülmüştür. İngiltere’de de sorular bir görüşmeyle ya da oylamayla sonuçlanmamaktadır. Ancak soruyu soran üye, cevabın yeterli olmadığı kanıdaysa konunun Avam Kamarası’nda görüşme konusu yapılmasını isteyebilmektedir. Sözlü sorular hükümeti ve bakanları zor duruma düşürebilmektedir. Sorular özgür basın da yardımıyla kamuoyunu harekete geçirebilmekte ve kalabalık bir kitlenin ilgisini çekebilmektedir. Soruların geleceğin iktidarını ve geleceğin bakanlarını belirleme konusunda etkisi vardır. Yılda yaklaşık 120 gün soru mekanizması işletildiğinden muhalefetin önemli bir aracının soru mekanizması olduğu söylenebilir (Tunaya, 1982, s. 355-357). Sözlü soru müessesesi için çok sayıda parlamentoda haftada en az bir ya da bir buçuk saatlik süre ayrılmaktadır. Sürenin etkin kullanımı için de çok sayıda önlem alınmaktadır. Örneğin Portekiz, İspanya ve Litvanya’da sorular gruplar arasında dağıtılmakta ve hangi milletvekillerinin soru soracağına siyasi parti grupları karar vermektedir. Böylece soruların cevaplanması yürütmenin inisiyatifine bırakılmamakta ve soru gündemin belirlenmesinde siyasi parti gruplarının etkili olması sağlanmaktadır. Çok sayıda ülkeden bunun da ötesine geçilerek acil soru ve olağan soru ayırımına gidilmektedir. Örneğin İsrail, İtalya ve Litvanya’da her milletvekiline yılda belirli sayıda acil soru sorma imkânı verilmekte; bu soruların cevaplandırma gününden birkaç gün önce sunulması zorunlu kılınmakta ve belirtilen günde cevaplandırma işlemi gerçekleştirilmektedir. Böylece her milletvekili her yıl içinde en çok önemseydiği soruların cevabını kesin olarak almakta ve en azından belirli soruların güncel olarak yanıtlanması güvenceye alınmaktadır (Neziroğlu, 2006, s. 167). İspanya’da sözlü soru önergelerinin etkinliği için çok sayıda önlem alınmaktadır. *Öncelikle* soruların sadece Genel Kurul’da değil komisyonlarda da cevaplandırılmasına olanak tanınmaktadır. Böylece siyasi nitelik taşıyan soruların siyasi tartışmaların yapıldığı Genel Kurul’da, daha teknik nitelikler taşıyan soruların uzmanlıkları öne çıkan komisyonlarda cevaplandırılması sağlanmaktadır. Bu çözüm Genel Kurul’da soruların birikmesini kesin biçimde önlemektedir. *İkinci* olarak bazı soruların olağan görüşme yönteminden farklı bir yöntemle görüşülmesine olanak tanınmaktadır. *Sorgulama (Interpellation)* adı verilen ve olağan soru cevaplandırma yönteminden ayrılan bu yöntemde, soru için daha uzun bir süre ayrılmakta ve soruyu soran ile cevaplayanın peş peşe sorular sormasına ve açıklamalar yapmasına izin verilmektedir. Böylece genel görüşme ile olağan soru arasında bir yöntemle sorunların müzakereye dayalı olarak cevaplanması sağlanmaktadır (Bakırcı, 2014, s. 70-74). Avusturya’da da bir milletvekiline bir ay

içinde en fazla dört soru sorma hakkı tanınması; siyasal parti gruplarına bir yasama yılında dört acil soru sorma hakkı verilmesi; sözlü sorunun soru sahibi tarafından sorulması; soruların cevaplandırılması için önemli birleşimler hariç her birleşimin başında “*soru zamanı*” ayrılması; önemli soruların en az beş imzayla sunulması gibi yöntemlerle soru mekanizması etkinleştirilmeye çalışılmıştır (Bakırcı, 2013, s. 1234-1235). Bütün bu örneklerden ortaya çıkan sonuç demokratik ülkelerde soru mekanizmasına önem verildiği ve bu yüzden de sorunun önemi gözetilerek değişik görüşme yöntemlerinin belirlendiğidir. Bu yöntemlerin keşfedilmesine ve uyum içinde kullanılmasına neden olan etmen sistemlerin demokratik bir işleyişe sahip olma konusundaki isteklilikleridir. Bu tür bir isteklilik durumunda rasyonelleştirme teknikleri kullanılarak seçici davranmaya olanak tanıyan değişik yöntemler bulmak mümkündür. Ülkemizdeki 1996 İçtüzük değişiklikleri de bu tür bir arayışın sonucu olarak görülebilir. Ancak hesap vermek istemeyen yönetimlerin denetimden kaçma ve bu amaçla soru mekanizması gibi araçları etkisiz kılma isteği içinde olacakları kesindir.

2017 Anayasa değişikliğiyle parlamenter sisteme son verildiğinden, yeni sistemde soru mekanizmasının kaldırılmış olmasının öneminin olmadığı haklı olarak söylenebilir. Çünkü yeni sistemde hükümetin Meclise karşı siyasal sorumluluğu bulunmamaktadır ve hükümet Meclis toplantılarına Anayasa’da öngörülen istisnalar dışında katılmadığından, sözlü soruların yürütme üyeleri tarafından cevaplandırılması mümkün değildir. Ancak bu sistem değişikliği iki dönem arasında ilişki kurmaya engel değildir. 2017 öncesi dönemde sözlü soru mekanizmasının giderek etkisizleştiği ve tümüyle yasal bir formaliteye dönüştüğü görülmektedir. Bu durum yürütmenin, yasama çoğunluğuna dayanarak yasamadaki azınlığı, yani muhalefeti gereksiz görme yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Siyasal çoğunluğa sahip yürütme, önemli olanın gerekli yasaları zamanında çıkarmak olduğu ve bu amaçla muhalefetin “engelleme” yapmasının engellenmesi gerektiği düşüncesinde olmuştur. Muhalefetin her türlü etkinliği “engelleme” olarak algılanmaya başlayınca, muhalefetin en önemli etkinliği de engelleme kapsamında görülerek etkisizleştirilmeye çalışılmıştır. Bu gelişim 2017 öncesine gelindiğinde muhalefetin denetim araçları üzerindeki hâkimiyetini tümüyle kaybetmesiyle sonuçlanmıştır. Dolayısıyla 2017 Anayasa değişiklikleri, denetim yetkisi yönünden muhalefet üzerinde hissedilir bir olumsuz etki doğurmamıştır. Ancak bu saptama anayasal sistemde denetim yetkisinin kullanılamaz hale gelmiş olması ve aynı eğilimin sürmesi halinde başkanlık sisteminin vazgeçilmezi olan fren ve denge (*checks and balances*) mekanizmalarının işleyişini olumsuz etkileyeceği konusunda bir öngörü yapmamıza olanak tanır.

ORCID ID

FAHRİ BAKIRCI



(Orcid ID: 0000-0002-4783-2336)

YÜKSEL YALOVA



(Orcid ID: 0000-0001-9508-6967)

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

- Anayurt, Ö. (2018). *Anayasa Hukuku Genel Kısım (Temel İlkeler, Kavram ve Kurumlar)*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Arsel, İ. (1965). *Türk Anayasa Hukukunun Umumi Esasları*. Ankara: Mars Matbaası.
- Arslan, K. O. (2014). *Türk Parlamento Hukuku*. Ankara: Adalet Yayınevi.
- Atar, Y. (2017). *Türk Anayasa Hukuku (11. b.)*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Bakırcı, F. (2000). *TBMM'nin Çalışma Yöntemi*. Ankara: İmge.
- Bakırcı, F. (2013). Avusturya Parlamentosu Üzerine. *Gazi Üniversitesi Hukuk Fakültesi(1-2)*, 1181-1242.
- Bakırcı, F. (2014). İspanya Parlamentosu'nun Yapı ve İşleyişi Üzerine. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi(63)*, 1-79.
- Bakırcı, F., & İba, Ş. (2017). *Gerekçeli ve Notlu 1982 Anayasası*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Bakırcı, F., Gençkaya, Ö. F., Ozan, E., Kılıç, A., Aslan, G. A., Işık, S., & Yüksel, İ. (2020). *Parlamento Hukukuna Giriş*. Ankara: Lykeion.

- Bülbül, M. (2011). TBMM Başkanı Tarafından Soru Önergelerinin Milletvekillerine İadesi. *Yasama Dergisi*, 119-163.
- Eroğul, C. (2004). *Anatüze Giriş ("Anayasa Hukuku"na Giriş)* (7. b.). Ankara: İmaj Yayınları.
- Ezherli, İ. (1992). *Türkiye Büyük Millet Meclisi ve Osmanlı Meclisi Mebusanı*. Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu.
- Gözler, K. (2014). *Türk Anayasa Hukuku Dersleri*. Bursa: Ekin Yayınları.
- İba, Ş. (1997). *Parlamenter Denetim: Yolları, Etkinliği ve Susurluk Örneği*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Neziroğlu, İ. (2006). Türkiye Büyük Millet Meclisinde Parlamenter Denetim Aracı Olarak Sözlü Soru Önergelerinin Etkinliği. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 8(2), 151-168.
- Özbudun, E. (1962). *Parlamenter Rejimde Hükümeti Murakabe Vasıtaları*. Ankara: A.Ü.H.F. Yayın No:171.
- Özbudun, E. (1995). *Türk Anayasa Hukuku*. Ankara: Yetkin Yayınları.
- Soysal, M. (2011). *Anayasaya Giriş* (3. b.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tanilli, S. (1982). *Devlet ve Demokrasi: Anayasa Hukukuna Giriş*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tanör, B., & Yüzbaşıoğlu, N. (2013). *1982 Anayasasına göre Türk Anayasa Hukuku* (13 b.). İstanbul: Beta.
- Tunaya, T. Z. (1982). *Siyasal Kurumlar ve Anayasa Hukuku*. İstanbul: Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları.
- Yücekök, A. (1984). *100 Soruda Türk Devrim Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Sonnotlar

ⁱYazılı soruların cevaplandırılması ile sözlü soruların cevaplandırılması ilgili bakanların varlığına gerek göstermesi yönünden ciddi biçimde ayrışırlar. Yazılı sorular genellikle bürokratlar tarafından hazırlanarak gönderilmekte olduklarından, bunların cevaplandırılmasında ilgili bakanın katkısı daha azdır. Yazılı soruların çoğu ilgili bakan tarafından imzalanmakta ve çoğu zaman içeriği hakkında tam bilgi sahibi olunmamaktadır. Dolayısıyla yazılı cevaplar bu yönden dilekçe hakkının kullanımı sonucu verilen cevaplara benzetilebilir. Yazılı sorularda bürokratlar sorulara yüzeysel cevap hazırlama olanağına sahiptirler ve yazılı soruların cevapları dönemler itibariyle içerikleri yönünden incelenerek dönemler arası bir karşılaştırma yapılabilir. Bu şekilde yazılı soru müessesesinin etkinliği dönemler itibariyle karşılaştırılabilir. Ancak yazılı soruların içeriklerini değerlendirmek bu çalışmanın amacını ve kapsamını aşar. Dolayısıyla burada sadece sözlü soruların gelişimi incelenmektedir.

ii Özbudun bir başka eserinde sözlü soruyu, hükümeti daha dikkatli davranmaya sevk edebilmesinden dolayı son derece zayıf ve etkisiz de olsa bir denetim aracı olarak değerlendirmektedir. (Özbudun, Parlamenter Rejimde Hükümeti Murakabe Vasıtaları, 1962, s. 16)

iii Soysal da sözlü sorunun bir diyalog ya da bir söz düellosu olduğu saptamasını yaptıktan sonra sözlü soru ile genel görüşme arasında bu yönden son derece ilginç bir benzerlik kurmaktadır: “*Genel görüşme belli bir konunun aydınlatılmasında bu iki yanlılığı giderip çok yanlı duruma getirme amacını güdüyor.*” (Soysal, 2011, s. 294)

^{iv} 1982 Anayasası Cumhuriyet Senatosu’nu kaldırdığından, Senato uygulamalarının devamlılığından söz edilemez. Dolayısıyla bu çalışmada Cumhuriyet Senatosu İçtüzüğündeki kurallar ile Senato uygulamaları ihmal edilecektir.

^v www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 04.12.1961, Dönem: 12(1), Yasama Yılı: 1, Birleşim: 17, Oturum: 1, s. 188-213.

^{vi} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 05.04.1967, Dönem: 13(2), Yasama Yılı: 2, Birleşim: 80, Oturum: 1, s. 568-573.

^{vii} Bu çalışmada kapsam sorunu nedeniyle soru önergelerinin dönemlere göre hangi oranda reddedildiği hususu üzerinde durulmayacaktır. Ancak soru önergelerinin reddedilme oranlarının arttığı dönemlerin, soru önergelerinin etkisizleşmeye başladığı dönemlerle örtüşme olasılığının yüksek olduğuna dair bir tahminde bulunulabilir.

^{viii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 22.01.1974, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 1, Birleşim: 32, Oturum: 1, s. 269-284.

^{ix} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 23.01.1974, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 1, Birleşim: 33, Oturum: 1, s. 303-306.

^x www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 12.02.1974, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 1, Birleşim: 39, Oturum: 1, s. 571-589.

^{xi} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 21.02.1974, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 1, Birleşim: 44, Oturum: 1, s. 659-664.

^{xii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 02.03.1976, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 3, Birleşim: 70, Oturum: 1, s. 8.

^{xiii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 14.04.1976, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 3, Birleşim: 89, Oturum: 1, s. 628-645.

^{xiv} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 21.04.1976, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 3, Birleşim: 92, Oturum: 1, s. 55-61.

^{xv} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 05.05.1976, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 3, Birleşim: 97, Oturum: 1, s. 241-258.

^{xvi} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 17.11.1976, Dönem: 15(4), Yasama Yılı: 4, Birleşim: 9, Oturum: 1-2, s. 241-270.

^{xvii} 21 ve 22 yasama dönemleri incelenerek elde edilen sonuçlara göre Başbakanların TBMM’de hiçbir soruyu cevaplandırmadıkları görülmüştür. 21. dönemde Başbakan Ecevit’e sorulan 89 ve 22. dönemde Başbakan Erdoğan’a sorulan 83 sözlü sorunun tamamı ilgili bakanlar tarafından cevaplandırılmıştır. Oysa İngiltere, Fransa, İspanya, Portekiz, Çek Cumhuriyeti, Slovakya, Slovenya, İsveç ve Norveç gibi birçok ülkede başbakanların Genel Kurulda sözlü sorulara cevap verdikleri görülmektedir (Neziroğlu, 2006, s. 160). Soruların başbakanlar tarafından cevaplandırılması sadece doğru muhatabın cevap vermiş olması yönünden değil, soru mekanizmasına duyulan ilgiyi artırması yönünden çok önemlidir.

^{xviii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 05.01.1984, Dönem: 17, Yasama Yılı: 1, Birleşim: 18, Oturum: 1, s. 247.

^{xix} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 10.01.1984, Dönem: 17, Yasama Yılı: 1, Birleşim: 19, Oturum: 1, s. 273-274.

^{xx} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 10.01.1984, Dönem: 17, Yasama Yılı: 1, Birleşim: 23, Oturum: 1, s. 396-397.

^{xxi} Bu sorulardan birisi sözlü soruya çevrilen yazılı sorudur. 1973 İçtüzüğü’nün ilk düzenlemesine göre süresinde cevaplandırılmayan yazılı sorular sözlü soruya dönüştürülmekteydi. (m. 96/son)

^{xxii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 13.07.1984, Dönem: 17, Yasama Yılı: 1, Birleşim: 90, Oturum: 1, s. 250+

^{xxiii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 04.03.1986, Dönem: 17, Yasama Yılı: 3, Birleşim: 74, Oturum: 1, s. 422-437.

^{xxiv} Bu sayı gündemin son sırasında bulunan sorunun esas numarasının sorulan toplam soru sayısını yansıttığı varsayımıyla türetilmiştir. Hiç kuşkusuz bazı sorular geri çekilmiş ve bazı sorular soru sahibinin iki birleşim bulunmaması nedeniyle düşmüş olabilir. Bunu hata payı kabul ederek bu sayının toplam soru sayısını yansıttığı ve mevcut soruların düşülmesi yoluyla cevaplandırılan soru sayısının bulunabileceği varsayımı yapılmıştır.

^{xxv} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 28.04.1992, Dönem: 19, Yasama Yılı: 1, Birleşim: 69, Oturum: 1, s. 391-421.

^{xxvi} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 22.03.1995, Dönem: 19, Yasama Yılı: 4, Birleşim: 89, Oturum: 1, s. 183-229.

^{xxvii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 18.02.1998, Dönem: 20, Yasama Yılı: 3, Birleşim: 56, Oturum: 1, s. 279-296.

^{xxviii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 12.02.2008, Dönem: 23, Yasama Yılı: 2, Birleşim: 63, Oturum: 1, s. 295-314.

^{xxix} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 12.02.2008, Dönem: 23, Yasama Yılı: 2, Birleşim: 63, Oturum: 1, s. 289.

^{xxx} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 12.02.2008, Dönem: 23, Yasama Yılı: 2, Birleşim: 63, Oturum: 1, s. 296.

^{xxxi} Bazı sorular bundan da kısa sürede cevaplandırılmıştır. Örneğin bir soruya verilen cevap şöyledir: *“Sayın Muharrem Varlı'nın bir sorusu: Hazineye ait arazileri ecrimisil ödeyerek işleyen çiftçilerimizin doğrudan gelir desteği ve ürün primlerinden faydalanmadığını söylüyor. Evet, burada, Hazine ile veya Maliye ile bir kira sözleşmesi yaptıkları takdirde bundan istifade edebiliyorlar. Ama, takdir edersiniz ki, ecrimisil, daha çok, işgal edilmiş arazilerle ilgili bir durumdur. Şimdi, işgal edilmiş bir arazide, eğer kalkıp da bir çiftçi kayıt sistemine dâhil edecek bir işlem yaparsanız veya diğer arazi gibi onu mütalaa ederseniz, o zaman da hukuki başka problemler ortaya çıkıyor. Biz, ürünleriyle ilgili, ürün üretimiyle, bazı ürünlerin primleriyle ilgili o konu da bir çalışma yapıyoruz, ama kira yaptıkları takdirde zaten her türlü destekten istifade ediyorlar.”*

^{xxxii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 04.10.2016, Dönem: 26, Yasama Yılı: 2, Birleşim: 2, Oturum: 1-2, s. 332-344.

^{xxxiii} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 04.10.2016, Dönem: 26, Yasama Yılı: 2, Birleşim: 2, Oturum: 2, s. 342.

^{xxxiv} İlgili bakan aslında bu tür bir açıklamayı yapmadan dönüştürme işlemini yapmak istediğini ancak İçtüzüğe uymak için açıklama yaptığını şu sözlerle ifade etmiştir: Şimdi, bunları böyle tek tek niye okuyorum? *“Ben de bunları okumak zorunda mıyım diye arkadaşlarıma sordum, dediler ki: “Eğer bunların hangileri olduklarını böyle tek tek söylemezseniz soru önergesini cevaplandırmamış kabul edilirsiniz.” Onun için size okumak mecburiyetindeyim.”*

^{xxxv} www.tbmm.gov.tr/tutanaklar, 18.10.2016, Dönem: 26, Yasama Yılı: 2, Birleşim: 8, Oturum: 1-2, s. 332-344.

^{xxxvi} Bu tablonun XVIII. Döneme kadar olan verileri şu iki kaynaktan alınmıştır: (Ezherli, 1992, s. 130-134); (İba, 1997, s. 149). XX. Dönem verileri şu kaynaktan alınmıştır: (Bülbül, 2011, s. 24). Diğer veriler TBMM İnternet sitesinden alınmıştır: https://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/yazili_sozlu_soru_gd.sorgu_baslangic . XIX. Dönem Bilgisine ulaşılamamıştır.