

Acil Durum, Sanat ve Budala: Felâkete Nasıl Direnilir?

Emergency, Art and The Idiot: How to Resist Disaster?

Burak DELİER 

Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Sakarya, Türkiye

ÖZ

Bu makalede, belirli sanat işlerine odaklanarak acil durum ve budalalık ilişkisi felsefi ve kuramsal bir tartışma ile açıklanmaya çalışılmıştır. Acil durum özneyi salt hayatta kalmaya odaklı dar bir akıl ve dolaysız çıkarı üzerinden hareket etmeye zorlar. Salt hayatta kalmak ise yaşamak anlamına gelmez. Yaşamak için salt hayatta kalmayı aşan anlam üretimi gereklidir. Fyodor Dostoyevski'nin *Budala* (2002) adlı romanı, Lars von Trier'in *Melankoli* (2011) adlı filminin son sahnesi ve Thomas Hirschhorn'un sanat işleri acil durumlar bağlamında budalalığın anlam üretici potansiyelini ortaya koyarlar. Dostoyevski'nin Budalası, maruz kaldığı epilepsi nöbetlerinden hayata saf bir inanç damıtır. Budala, toplumun felâketine iyileştirici bir etki yapmaz veya karşılaştığı kişilerin hayatında somut bir fark yaratmaz; o kendisi gibi kendi deliliklerini yaşayan özel kişileri olumlar. Buna karşılık Melankoli'nin başkahramanı Justine dünyanın akıbetine kayıtsızlığı sayesinde acil durum anında bir anlam üretmeyi başarır. Thomas Hirschhorn ise günümüz kapitalizminin ve modern toplumun acil durumuna bizzat bu acil durumun içine yerleşerek cevap verir. Bu şekilde acil duruma maruz kalmışlığın, şaşkına dönmüşlüğü, zayıflığın direngen imkânlarını araştırır. Budala, acil durumu geçersizleştirerek başka türlü düşünme ve duyumsama biçimlerinin, yaratıcılığın ve direnmenin önünü açar. Günümüz kapitalizminin acil sorunlara deva olmak şöyle dursun sorunları azdırdığı dünya-tarihsel bir bağlamda budala elden bırakılmaması gereken bir "kavramsal kişilik"tir.

Anahtar Kelimeler: Acil durum, budala, direnç, kaos, kırılmalık

ABSTRACT

In this article, the relationship between emergency and idiocy has been tried to be explained with a philosophical and theoretical discussion by focusing on specific works of art. The emergency forces the subject to act on narrow rationality and immediate interest focused only on survival. However, mere survival does not mean living. To live requires the production of meaning that goes beyond mere survival. Fyodor Dostoyevsky's novel *The Idiot* (2002), the final scene of Lars von Trier's *Melancholy* (2011), and Thomas Hirschhorn's artworks reveal the meaning-production potential of idiocy in the context of emergencies. Dostoyevsky's *Idiot* distills pure faith in life from epileptic seizures that he suffers. The *Idiot* does not make a healing effect on the disasters of society or make a tangible difference in the lives that he meets; instead, he affirms the particular people like himself who live their own madness. On the other hand, the protagonist of *Melancholy*, Justine, manages to produce meaning in an emergency, thanks to her indifference to the fate of the world. Thomas Hirschhorn responds to the emergency of today's capitalism and the modern world by settling in this emergency. In this way, he explores the resistant possibilities of being exposed to the emergency, of weakness, of bewilderment. The *Idiot* nullifies the emergency, paving the way for other forms of thinking, sensing, creativity, and resistance. In a world-historical context where capitalism has exacerbated, let alone cured, urgent problems, *The Idiot* is a "conceptual personae" that should not be overlooked.

Keywords: Emergency, idiot, resistance, chaos, precariousness

Giriş

Çoklu-acil durumlar tarafından kuşatılmış; ekonomik, ekolojik, epistemolojik, biyolojik, psikolojik, sosyolojik, politik krizleri çözmek için zamansal ve mekânsal çeşitli boyutlarda olağanüstü hâller ilan edilen bir dünyadayız. Birbiri ardına gelen, zaman zaman da çakışan somut, fiziki, bedensel, tam yanımızda vuku bulan acil durumların içindeyiz. Bir acil duruma deva olsun diye geliştirdiğimiz davranış biçiminin (Kovid-19 pandemisi: "Evde kal!") onunla çakışan bir başka acil durum bağlamında (İzmir depremi: "Dışarı çık!") geçersizleştiği, aynı anda iki karşıt eylemi birden gerçekleştirmemizi gerektiren eşzamanlı acil durumlar ile karşı karşıyayız. Hangi krizin asli bir aciliyet içerdiğine (ekonomi mi, sağlık mı?), hangisinin tali olduğu-

na, hangisinin öne alınması hangisinin sonraya bırakılması gerektiğine dair fikirlerimiz kendini bize dayatan her acil durumla beraber bertaraf olmaktadır. Ne yapacağımızı şaşırıyor, akılla izah edemiyor, bir acil durumdan diğerine sürüklenirken giderek hissizleşiyor, insan olmanın getirdiği özgürlük ve sorumluluk yükünü üzerimizden atmak ve en doğru, bilge ya da haklı olanın değil, o sırada sesi en güçlü çıkanın ya da elimizin altında hazır olanın ardında sıralanmayı ya da hepten geri çekilmeyi tercih ediyoruz.

Bizi budalaya çeviren bu çoklu-acil durumlarla nasıl baş edebiliriz? Acil durumlar bağlamında, tam da budalaya dönmüşlüğüümüzde kucaklanacak bir potansiyel var mıdır? Budalalık, acil durumlarla baş etmemize yardımcı olabilir mi? Modern kül-



Geliş Tarihi/Received: 26.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 01.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Burak DELİER

E-posta: burakdelier@sakarya.edu.tr

Cite this article: Delier, B. (2022). Emergency, Art and The Idiot: How to Resist Disaster? *Art Vision*, 28(48), 91-100.



Copyright@Author(s) - Available online at finearts-ataunipress.org
Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

türde ve genel geçer dilde budalalık; aptallık, akılsızlık, şaşkınlık, beceriksizlik gibi olumsuz anlamlara işaret eder. Fakat bu şekilde öne sürüldüğünde budalalık kavramı tüm potansiyellerini yitirmez; olumlu, hayatı açıcı, yükseltici anlamları da vardır. Modern zamanların sanat üretimine kabaca bakıldığında bile budala figürünün bize kendi durumumuz hakkında kritik bir bilgiyi aktarmak için çabaladığı görülebilir. Fyodor Dostoyevski'nin *Budala*'sından (2003) Samuel Beckett'in absürd tiyatrosuna; Charlie Chaplin'den Dada'ya, Kral Übü'den Jean Dubuffet'in Ham Sanat'ına; Marcel Duchamp'dan Robert Filliou'ya, Filliou'dan Maurizio Cattelan'a budala figürü ve onun birlikte budalalık hâli çağdaş sanat üretiminin temel bir motifi olmuştur. Bu yazıda bu figürün tarihsel evriminin dökümü değil, acil durum(lar) ile özel ilişkisi ortaya konulacak ve budalalığın acil durumu aşmamıza yarayacak gizli ve absürd potansiyelleri ortaya çıkarmaya ne kadar elverişli olduğu araştırılacaktır.

Yöntem

Bu makalede belirli sanat işlerine odaklanarak felsefi ve kuramsal bir tartışma yürütülmüştür. Acil durum ve budalalık üzerine felsefe, siyaset ve sanat alanından belirli kaynakların yakın okumaları gerçekleştirilerek ana kavramlar betimlenmiş ve bu betimlemeler üzerinden kuramsal çözümler gerçekleştirilmiştir. Genel bir taramadansa, spesifik olana bakmak ve vaka analizleri üzerinden derinlemesine okumalar ve düşüncüler geliştirmek amaçlanmıştır.

Bulgular

Acil Durum Kavramı ve Güncelliği

Son yirmi yıldır, özellikle Covid-19 pandemisinden sonra artarak, "acil durum/istisna hâli" sosyal bilim ve sanat söyleminde vazgeçilmez bir kavram haline gelmiştir. Giorgio Agamben, acil durum kavramını Michel Foucault'nun biyopolitika düşüncülerinden yola çıkarak geliştirir. Agamben, Foucault'dan ayrışarak; biyopolitikayı modern dönemde ortaya çıkan, "ölümü değil hayatı yönetmeye" odaklı bir iktidar biçimi olarak ele almaz. Agamben, dokuz kitaplık *Kutsal İnsan* başlığı ile yürüttüğü çalışmada biyopolitikanın kökenini Batı metafiziğinin ve siyaset zihniyetinin temelinde yatan çelişkide bulur. Agamben'e (2001) göre, Aristoteles'in *bios* (belli bir biçime, tarza sahip hayat) ve *zoe* (hayvanları, insanları ya da tanrıları kapsayan biçimsiz hayat) ayrımını yankılayan; kimin/neyin yaşamaya ve yasa tarafından korunmaya ve sembolik düzene dâhil edilmeye değer bir hayata sahip olduğu, kimin/neyin yasanın ve sembolik düzenin koruması dışına atılabileceğinin kararını veren egemenin konumu bütünüyle sorunlu ve paradoksaldir. Egemen kendini ancak hukukun dışında bir konuma, istisna hâline yerleştirerek ve acil durum ilan ederek hukuku ve yasayı kurabiliyordur ve bir kere kurulduktan sonra yasa ancak yasa dışına çıkılarak salt bir güç ve şiddet edimi ile pekiştirilebiliyordur. Yasanın özünde yasa veya hak değil; yasal düzenin dışından kaynaklanan çıplak güç ve şiddet bulunmaktadır. Bu çıplak güç ve şiddet, geçmişte, bir gün, bir yerde, bir kereliğine gerçekleşmiş kurucu bir edimdense; hâlihazırda, her an yasanın kendisini geçerli kılabilmesinin koşuludur. Dolayısıyla her olağan/kurala bağlı durum potansiyel olarak bir olağanüstü hâlin/acil durumun konusu olabilir. Bu anlamda, yasanın kurduğu düzen, geçerliliğini düzen dışından alan, fakat şimdi ve burada, düzen içinde gerçekleşen sürekli tekrar etmesi gereken siyasal güç edimlerinden kaynaklanır.

Siyasal gücün paradoksu ile hayatın *bios* ve *zoe* olarak ayrılması örtüşür. *Zoe*, biçimsiz, çıplak hayattır; fakat tam da kendini yasa dışından, çıplak bir şiddetle kuran yasanın dışladığı ve dışlayarak

da ürettiği şeydir. Agamben (2001), bunu, egemen (düzen kurucu özne) ve kurt (düzen dışı hayvan) figürleri arasındaki farazi ayrımı ve asli örtüşmeyi ortaya koyarak açıklar. Doğada, varoluşta veya kültürde biçimsiz, çıplak; aynı anda hem insana, hayvana ve tanrılara ait olan "kutsal" bir hayat bulunmamaktadır. Bu durumda *zoe* ve *bios* ayrımı farazileşir; felsefi, mantıksal, bilimsel ve siyasal akıl yürütmelerle haklılaştırılması imkânsızlaşır ve salt egemenin keyfine dayalı hale gelir. *Bios* ile *zoe*'nin, kural ile istisnanın, egemen ile çıplak hayatın bu şekilde iç içe geçmesi, aynı madalyonun iki yüzü olmaları, insanlığın, modernliğin, siyasal ve toplumsal düzenin temel sorunudur. Agamben, Walter Benjamin'in, ölümünden önce kaleme aldığı *Tarih Üzerine Tezler* metninde dile getirdiği "Ezilenlerin geleneği gösteriyor ki, içinde yaşadığımız 'olağanüstü hâl' istisna değil, kuraldır." düşüncesini kendi araştırmasının şiarı haline getirmiştir (Benjamin, 1993, s. 43). Agamben günümüz toplumlarını uyarılmaktadır: Siyasi ve sembolik düzenin temelinde yatan bu çelişki çözülmediği takdirde toplama kamplarının insan toplumlarının nomos'u olarak kalacağını; her an şurada ya da burada, küçük ya da büyük ölçekli soykırımların gerçekleşmeye hazır olduğunu söyler. İçinden geçtiğimiz son yıllar göz önüne alındığında (başta Covid-19 pandemisinde uygulanan sınıfsal ve ayrımcı politikalar, aşya ulaşımında ülkeler arasındaki eşitsizlik, Suriye savaşından kaynaklanan göçmen ve mülteci sorunları, kurulan ve kurulmakta olan toplama kampları, yabancı düşmanlığı, son yıllarda Fransa ve Türkiye gibi ülkelerde çeşitli nedenlerle ilan edilen fiili Olağanüstü Hâller, küresel ısınmadan kaynaklanan yangın ve seller, depremler, ekonomik kriz vb.) Agamben'in tartışmasının bizim için can alıcı önemde olduğu ortadadır.

Acil Durum ve Sanat

Gilles Deleuze ve Felix Guattari *Felsefe Nedir?* adlı kitaplarının "Kaostan Beyne" başlığını taşıyan sonuç bölümünde sanatı, görüşlere (doxa), "klişe"lere ve kaosa karşı kaosa beraber girilen bir kavga olarak nitelerler (1996). Sanat, insanların görüşler ve klişelerle kapladıkları "gökkubbe"de bir delik açarak "bir parçacık kaosu içeri alabilmek" için çalışır:

İnsanlar ara vermeksizin onları koruyacak bir şemsiye imal ederler, bunun alt yüzüne bir gökkubbe çizer ve uzlaşımını, görüşlerini yazarlar buraya; ama şair, sanatçı, şemsiyede bir gedik peydahlar; hatta, özgür ve esintili bir parçacık kaosu içeri alabilmek, ani bir ışık içinde gedikten beliriveren bir görüyü, Wordsworth'un çuhaçiçeğini veya Cezanne'nin elmasını, Macbeth veya Ahab'ın silüetini çerçevelemek uğruna, gökkubbeyi bile yırtar (Deleuze & Guattari, 1996, s. 181).

Sanatçı, kaosa karşı korunmak amacıyla kültüre, hâkim görüşlere, hayatı hızlıca duyum alışkanlıklarına indiren klişelere sığınmaz; bu genel geçer kültürün ve sanat anlayışının bir tekrarıdır. Buna karşılık, sanatçının çabası kaosu kültüre karşı kullanmak da değildir. "Ressam bir felâketin, ya da bir yangının içinden geçer ve tuvalin üzerinde, tıpkı onu kaostan kompozisyona ulaştıran sıçrayışın izi gibi, bu geçişin izini bırakır." (Deleuze & Guattari, 1996, s. 180). Sanatçı kaosa karşı kültürün görüş ve klişelerini bir kenara bırakır, kendini kaosa açar, ona maruz kalır. Buradaki amaç kaosa ulaşmak, kaosta yitmek ve kaybolmak değildir; kaostan bir "sıçrayışla" bir anlam ya da duyum damıtmaktır.

Bir kaos yapıtı hiç şüphesiz bir görüş yapıtıdır, daha iyi değildir, sanat da görüşle yapıldığından daha çok kaosa yapılmamıştır; ama, eğer sanat

kaosa karşı dövüştüyorsa, bunun nedeni denenmiş silahlarla daha bir iyi yenebilmek için, sonradan görüşe yönelteceği silahları ondan ödünç almaktır (Deleuze & Guattari, 1996, s. 182)

Dolayısıyla sanatçının hareketi salt kaosa doğru değildir; hareket asıl olarak kaostan, insan kapasitelerini zorlayan, aşan duyular okyanusundan kültüre doğrudur. Ancak, sanatçının, kültürle (klişe ve görüşlerle) savaşabilmesi için kaostan geçmesi, kaosun izini taşıması ve sanat işinin de kaosla beraber gerçekleşmesi gerekmektedir. Sanatçı kaosu kaos olarak bırakmaz, onu bir üst seviyeye taşır. Bu anlamda sanat işine, kaosun sanatçı dolayımı ile üst-gerçekleşmesi denilebilir.

Deleuze ve Guattari, kültürün asli olarak bir korunma ihtiyacında temellendiğini vurgularlar: "Tek istediğimiz, kendimizi kaostan korumak için bir parçacık düzen"dir (Deleuze & Guattari, 1996, s. 179). Kaosa karşı -ve kaosla birlikte- çabamızda her kültürel üretim ev kabilinden bir nitelik kazanır. "Sanat etle birlikte değil, ama evle birlikte başlar; bu yüzdendir ki mimarlık, sanatların birincisidir." (Deleuze & Guattari, 1996, s. 167). Görüşler, klişeler, şemsiye, ev... bizim ürettiğimiz bizi kaosa karşı koruyan hem somut/fiziki hem soyut/düşünsel aletleri oluştururlar. İnsan, varlığa atılması karşısında bu kültürel üretimlere ve onların koruyuculuğuna sığınmaktadır. Bu durumda, insanın varoluşunu başlı başına bir acil durum olarak nitelenmek mümkündür. İnsan varoluşunu bir acil durum olarak yaşar ve bu acil durumdan kurtulmak, onunla karşılaşmamak, onun üstünden gelmek için "bir parça düzen" arar ve bulduğuna da sığınır. Kültür (görüşler, klişeler, felsefe, bilim ve sanat ürünleri) bu asli acil duruma karşı bulunmuş hazır çözümler dağarcığıdır.

Egemenlik literatüründe tartışılan siyasal acil durum bu asli ve varoluşsal acil durum üzerinde temellenmektedir. Onun mimetik bir tekrarı gibidir; egemen, bir şok tedavisi gibi asli acil durumun üzerini örtercesine olağanüstü hâl ilan eder ve kaos ile düzen, biçimsizlik ile biçim, zoe ile bios arasında tıpkı üzerine gökkubbe çizilmiş şemsiye gibi farazi bir çizgi çeker. Agamben'in çalışması -ve acil durum literatürü- bu farazi, kaynaklandığı paradoks tarafından kurduğunu sandığı düzenin altının oyulmaması mümkün olmayan, kaosa karşı egemenliğin imkânsızlığını tanımayan, dolayısıyla egemenlik jestini sürekli tekrar etmeye mahkûm olan çözümün felâketin kendisi olduğuna işaret eder. Kaos her yerde pıtrak gibi biten toplama kampları ve sürekli ilan edilen olağanüstü hâller ile telâfi edilir.

Budala figürü böyle bir kriz açısından değerlendirilmelidir. Budala kelimesi Türkçe'ye Arapça'dan geçmiştir ve "Abdal", "bedel", "mü-badele", "tebdil" ile aynı "bdl" kökünden gelmektedir. "Abdal" bedelin çoğulu "bedeller" demektir; "Abdal (bedeller) ismi, onların nefislerini ruhlarına feda etmiş, bedenlerini ve benliklerini ruhlarının bedeli olarak vermiş olmalarını anlatır." (Bora, 2017, para. 2, 4). Abdallar toplumun olağanüstü hâlini ve egemenliğini reddederler; yasaya, hukuka bağlı değildirler; düzene, kültüre sığınmazlar, böylece varoluş karşısında kendilerini çıplaklaştırırlar. Bu anlamda, budala bedel ödemiş kişidir; kaostan korunmak yerine hayatın riskini almış, doğal, kültürel ya da siyasal nedenlerle egemen tarafından dayatılan acil durumu geçersiz kılmış, Deleuze ve Guattari'nin sanatçısı gibi felâketin ve kaosun içinden geçmiş, kaosla birlikte üst-gerçekleşmeye talip olmuştur. İçinde bulunduğumuz somut ve çoklu acil durumlar; bizi, salt hayatta kalmaya odaklı, kısa erimli çıkarlara dayalı, dar bir akıl ve sağduyu ile hareket etmeye zorlarlar. Giriş kısmında değindiğimiz gibi (Kovid-19 pandemisi bağlamında "Evde kal!", İzmir depremi bağlamında "Evden çık!") bu dar

akıl, içinde bulunduğumuz çoklu acil durumlar bağlamında kendi kendini geçersizleştirir. Bunun yanında, salt hayatta kalmaya odaklanmamızı önererek, toplumsal ve kamusal sorumluluklarını tanıyan evrensellik ufkuna yönelmiş bir öznel biçimine de izin vermezler. Salt hayatta kalmanın ötesinde bir anlam üretmemize engel olurlar. Salt hayatta kalmak ise, varoluş krizini karşılayabilecek bir anlam oluşturma gücünden yoksundur. Budala figürünü merkeze alan sanatsal bir araştırma, acil durumun dayatmalarını aşarak asli acil durum ile karşılaşmamızı ve bu karşılaşmadan yeni duyum ve anlamlar üretmemizi sağlayabilir.

Dostoyevski'nin Budalası: Açık Yürekli Bir Sabuklama

Dostoyevski'nin romanlarında kahramanlar her an en büyük kötülüğü yapabilecek ve en büyük iyiliği de gösterebilecek olan kişiler olarak tasvir edilirler. İster *Karamazov Kardeşler* (2002), ister *Suç ve Ceza* (2003), ister *Budala* (2003) ya da *Cinler* (1984)'de soğukkanlı ve mesafeli, sorunları baştan sona ele alarak akılcı bir tartışma yürütebilen, herhangi bir aciliyet hissini kuşatmadığı bir başkahraman yok gibidir. Her şey, epileptik bir krize tutulmuş, gerçeklik ile rüyanın ayırt edilemediği bir atmosfer içinde olup biter. Toplumsal, ahlaki ve varoluşsal sorunlar bütünü kahramanları kat eder. Kabaca özetlenirse, Dostoyevski kendi Hıristiyan bakış açısından; inancını, dolayısıyla varoluşun kaosunda dengede durmasını sağlayan çapasını yitirmiş, çeşitli karanlık tutkuların pençesinde kıvranan veya hiç de masum olmayan -konformizm ve sinizm gibi- "akıllılıkları" (ya da kurnazlıkları) sürdüren, her an -başta nihilizm olmak üzere- aşırı tavırlara sürüklenebilecek olan bir toplum görmektedir: "Tanrı yoksa her şey mubahtır." Ve ufukta beliren -Dostoyevski'ye göre temeli "Rus ruhu" olması gereken-milliyetçilik veya komünizm projesinin Tanrı'nın yokluğunun krize soktuğu insan ruhunun ihtiyaçlarını ne kadar karşılayabileceği belirsizdir.

Budala'da Dostoyevski, başta çocuklar olmak üzere hayata, doğaya ve insanlara koşulsuz bir sevgi besleyen, onların iyiliğine koşulsuz bir şekilde inanan Prens Mişkin'i (Budala'yı), bu ahlaki, varoluşsal, inançsal ve politik krizler içindeki toplumun içine yerleştirir. Prens Mişkin tedavi gördüğü İsviçre'den gelir; çeşitli kişiler ve durumlar ile karşılaşır, gelmekte olan felâketi sezerek fakat insanların iyiliğine inanarak ve insanlar için kaygılanarak bu durumların içinde var olur. Kimseyi kendi saf inancına ikna edemeden, onlarda elle tutulur herhangi bir davranışsal değişikliğe sebep olamadan ama karşılaştığı hemen herkeste ikircikli bir hayranlık uyandırarak tekrar İsviçre'ye, hastalığı ilerlemiş olarak döner.

Deleuze, Budala'nın "formülünü" şöyle açıklar:

Her şey, sanki bir yangın çıkmış, her şey yanmaktayken, kaçıp dışarı çıkmak yerine kendime şunları demem gibidir *'Hayır! Hayır! Burada daha da acil bir şey var. Onu öğrenene kadar yerimden kımlı-datmayın beni'* Ama bu Budala'dır... Bu, Budala'nın formülüdür: *'Biliyorsunuz daha derin bir sorun var. Sorunun ne olduğunu iyi göremiyorum. Ama bırakın beni. Her şey yanıp kül olabilir... Önce daha acil sorunu bulmak gerekiyor.'* (Deleuze, 2003, s. 28, italikler özgün metinden)

Deleuze'ün kurduğu sahnede, Budala felâketin ortasında, acil durumun buyurduğu akılcı ve apaçık eylemi, bedensel öz-korumasını erteleyerek daha acil olana yönelir. Fakat, daha acil olanın ne olduğunu bilmemektedir. Daha acil olan sorunu bilmemesi veya sorunu basitçe adlandırıp geçmemesi, sorunu geçiştirecek hızlı ve pratik çözümler önerememesi Budala'yı düşünce, yaratıcılık ve direnç figürü haline getirir. Budala (Prens Mişkin) daha acil sorunu

bilmediği veya bir şekilde sezebilse bile sorunu basit bir şekilde ifade edemediği için durur; böylece felâketi/kaosu başka türlü anlama, görme, duyumsama, dile getirme olasılıkları için alan açar. Bu iki özellik; biri bilmenin, diğeri, bilse bile dile getirmenin imkânsızlığı Budala'nın toplumsallaşmış bir özne haline gelememesini ve sabuklayan varoluşunu açıklar.

Felâketin ortasında durmak; kaosa maruz kalmak, kaosun izine ve potansiyellerine kendini açmaktır; fakat bunun da ötesinde kaosun sonuçlarını, açtığı, açacağı yaraları olumlamaştır. Dostoyevski'nin Budalas'nın önemli bir niteliği kendisi gibi toplumun sınırlarında, tuhaf bir delilik, kötülük veya düşkünlük içinde felâketlerini yaşayan kişileri olumlamaştır. Prens, bu özgün kişileri düzeltmeye çalışmaz; onlar için endişelenir, ama kişisel ve toplumsal felâketlerini geçiştirecek bir çözüm, bir çıkış önermez. Buna karşılık, "iş bilirliliği", "pratikliği" ve "çok akıllı olmamayı" değer addeden toplumda Prens'in çocuksu ve saf inancı da yerini bulamaz (Dostoyevski, 2003, s. 383-384). Prens'in açık yürekliliği, coşkulu ve dosdoğru konuşmaları akıllılar toplumunda ya tamamen etkisizdir ya da kişilerin felâketlerini körükleyen beklenmedik yan etkileri vardır. Dostoyevski, bu romaniyle Budala'nın; yani, açık yürekliliğin ve hayata karşı saf inancın yerini bulamadığı bir toplumun kaderinin nihilizm ve yaşam gücünün kendine karşı dönmemesinin en açık ifadesi olan cinayet ile mühürleneceğini söylemektedir. Romanın sonunda "yitirdiği inancını geri almanın savaşını veren bir eylemci" olarak nitelenen tutkulu ve kaba Rogojin, Prens Mişkin'in en başından beri geldiğini hissettiği cinayeti gerçekleştirir (Dostoyevski, 2003, s. 283).

Konuşamayanların Kurtuluşu ve Konuşanların Felâketi

Fakat, Prens'in açık yürekliliği, coşkulu ve dosdoğru konuşmaları her zaman her yerde etkisiz değildir. Romanın başlarında, Prens Mişkin henüz tanıştığı Yepançin ailesine, İsviçre'de kaldığı kliniğin yakınlarında bir köyde geçen ve romanın kısa ve farklı bir versiyonu olan macerasını anlatır. Köylülerin dışladığı, çocukların taşıdığı, üstüne üstlük bir yabancı tarafından işgal edilmiş ve bakımını yaptığı ölmekte olan annesi tarafından bile aşağılanan, "kendini hep günahkâr gören" yoksul Marie'nin "bağışlanmış" ve mutlu ölümünün hikâyesidir bu. Prens, Marie'nin iyiliğini görmüş, ona acımış ve sevgi ile davranmıştır. Prens'in bu tavrını gören, önce onu da taşıyan ama konuşmalarını dinleyerek yavaş yavaş gözü -ve ruhları- açılan köyün çocukları da Marie'ye acımaya, ona iyi davranmaya, hediyeler getirmeye, ihtiyaçlarını dert etmeye başlarlar. Bu sayede Marie "bahtının karanlığını unutarak" ölür (Dostoyevski, 2003, s. 109). Muhatap olunan öznel çocuklar olduğunda -ki "çocuk" kategorisi de tıpkı budala gibi tam toplumsallaşmamış bir öznellik haline belirtir ve İngilizce (infant) Fransızca (enfant) etimolojisi itibari ile "konuşamayan" anlamına gelmektedir-, Budala'nın açık yürekliliği verili durumda anlamlı bir etki üretebilmektedir. Yine de burada dikkat edilmesi gereken ayrıntı nitelik Prens'in bunu sadece Marie'ye davranışı ve çocuklara dosdoğru, hesapsız, plansız, belli bir yönü, stratejisi olmayan konuşmalarıyla başarmış olmasıdır: "kendilerinden hiçbir şey gizlemiyordum, bulduğum, düşündüğüm her şeyi anlatıyordum." (Dostoyevski, 2003, s. 106).

İsviçre'de, köyde ve çocuklara karşı etkili olan bu açık yüreklilik Rusya'da, kentte, yetişkinlere karşı etkisizdir. Belli bir önerisi ve mesajı olmayan coşkulu konuşmalar, küçük ya da büyük hesaplar tarafından kurgulanan entrikaların, karanlık tutkuların (Rogojin), imalı ve şifreli konuşmaların, yanlış yorumlanan pusulaların, hınçlı bir alayla okunan şiirlerin (Aglaya), yanlış bilgilerle yönlendirilmiş kara çalan gazete yazılarının (nihilist gençlerin yazdığı

Burdovski ile Prens'in ilişkisini konu edinen yazı), manipülasyon amacı ile yazılmış itirafların (İppolit) ve dostlar arası iftiralardan (General İvolgin ve Lebedev) kavurduğu konuşanlar/yetişkinler toplumunda işlememektedir. Romanda, Marie'nin hikâyesinin anlatıldığı sayfalarda Budala'nın çocuklara hitap eden konuşmalarının örnekleri yoktur; ne dediği, nasıl dediği açık edilmemiştir; buna karşılık yetişkinler içindeki konuşmalarının örnekleri mevcuttur. Bu konuşmalar toplum içinde, diyalogun kabul edilmiş akışına aykırı, yersiz, ölçsüz sabuklamalar olarak duyulur. Dostoyevski bu konuşmaların Budala tarafından ne anlama geldiği ve ifade ettiği şey(ler) ile toplum tarafından duyulması arasında dramatik bir fark yaratır. Okuyucu, bu konuşmaların özündeki gücü, anlamı hisseder ama o da tıpkı toplum gibi sadece söylenen somut sözcükleri, cümleleri, cümle parçalarını duyar. İfade edilmeye çalışılan ile söylenen arasındaki fark, somutluktan yoksun büyük ve temel anlam (saf inanç, şekilsiz yaşam gücü, hayat olayının kendisi) ile belli bir şekle, somutluğa kavuşmuş ancak gücünü kaybetmiş dil arasındaki gerilimi belirtir. Marie'nin ruhunu, çocuklar/konuşamayanlar üzerinde etkili olan bu açık yüreklilik dolayımı ile kurtarabilen Budala; kentte, tıpkı Marie gibi işgal edilmiş ve kendini günahkâr gören, öz-yıkımcı ve saldırgan bir hıncın yönlendirdiği Nastasya Filipova'nın ne ruhunu kurtarabilir ne de onu katilinden sakınabilir.

Eylemci Değil Olumlayıcı

Budala her iki durumda da somut, fiziksel, biyolojik, nesnel duruma ve gelmekte olan ölüme ve cinayete dair bir fark yaratamaz, biyolojik ölüm her iki durumda da gerçekleşir; fakat biri derin bir suçluluk duygusu ile kararmış, adeta kendini çökerterek sona ermiş lanetli ve suçlayan, olumsuzlayan bir ölümdür; diğeri suçluluk duygusundan kurtarılmış, bağışlanmış ve bağışlayan bir ölüm. Nastasya Filipova'nın kötücül ölümü/öldürülmesi ile insani ve ruhsal bir cehennem içinde yaşamaya mahkûm olan tüm bir toplumken; Marie'nin ruhunun kurtarılması ile kurtulan ve olumlanan tüm bir köydür.

Budala'nın saf inancı, iki karakteri -ve aslında cinayetin faili Rogojin dâhil olmak üzere tüm ayrıksı, özel, deliliğin eşliğindeki karakterleri- de olumlar. Prens Mişkin'in budalalılığının kaynağı bu olumlama, yargılamama ve suçlamamada yatmaktadır. Dostoyevski'ye -ve Budala'ya göre-, kendini günahkâr görme, kendini suçlama ve kendi öz-yıkımını arzulama bir iyi ruh göstergesidir. Bu iyi ruh kendini, toplumsal ve bedensel öz-yıkım riski alınarak gerçekleştirilmektedir. Asıl kötülük, romanın üçüncü ve dördüncü bölümünün girişlerindeki "çok akıllı olmamak" ve "akıllı sıradanlık" tartışmasının işaret ettiği gibi iyi ruhun (budalalılığın, özgünlüğün ya da deliliğinin) riskini alamamak, kendinden menkul bir kurnazlıkla öz-korumacı bir şekilde genel geçer toplumsal değerlere boyun eğmektir (Dostoyevski, 2003, s. 386, 536). Budala içinde bulunduğu durumlarda fark yaratmaya çalışan ve böylece toplumsallaşan bir eylem öznesi haline geldiği takdirde, saf inancı ve hayat coşkusu ile çelişkili bir durum ortaya çıkacaktır. Bu durumda budala ister istemez yargılayacak, suçlayacak, öğütler verecek, kurtulma reçeteleri önerecek ve böylece kendi yarasına layık olmayacaktır. Budala, toplumun sınırlarında bulunan, öz-yıkım süreci içindeki karakterlerin deliliği ve içten içe iyilikleri ile özdeşleşir, onları buldukları hâllerine olumlar. Onlar çektikleri acılarla, içinde kıvrandıkları tutkularla iyi ve güzeldirler. Buna karşılık, Budala, kendi meşrebince gelmekte olan kötülükleri engellemeye çalıştığında da içinde bulunduğu kaotik entrikalar ve küçük kurnazlıklar toplumunda yanlış anlaşılır, yadırganır hatta davranışları felâketi hızlandırıcı bir etki yapar.

Budala: Doğal Işık ile Düşünmenin Dilini Arayan Kişi

Budala'nın coşkulu açık yürekliliği ve dosdoğru konuşmaları epilepsi nöbetlerinin izlerini taşımaktadır. Deleuze ve Guattari "kavramsal kişilik" olarak adlandırdıkları düşünce figürlerini açıklarken "kamusal hocaya" karşı "özel düşünür"ü, "tuhaf kişi"yi öne sürerler. Budala kavramsal kişiliği ise bu özel düşünürün başlıca örneğidir; "kendisi aracılığı ile, 'doğal ışık' aracılığı ile düşünen, düşünmek isteyen kişidir." (Deleuze & Guattari, 1996, s. 60). Buradaki "doğal ışık", "cogito"daki (düşünüyorum) daha sonra aşkınlaşacak bir akıl tasavvuruna kayan "aydınlanma"daki ışıktır; fakat bunun doğadaki, etsel ve sinirsel varoluşumuzdaki duyumsal ve kaotik ışık olduğunu düşünmemek için hiçbir neden yoktur. Dostoyevski, Prens'in -ve muhtemelen kendisinin- epilepsi nöbeti öncesinde kendinin bilincinde olduğu son anları şöyle anlatır:

"Onca acının ve ruhsal karmaşanın, ezikliğin arasında bütün zihninde bir an müthiş bir aydınlanma oluyor, tüm yaşamsal güçleri inanılmaz bir silkinişle ayağa kalkıyor; şimşek çakmasına benzeyen on an içinde yaşama duygusu ve kendini algılayış kat kat artıyor; akli yüreği ışığa boğuluyordu" (2003, s. 277).

Bu nöbetlerin bir hastalık sayılıp sayılmaması konusunda kararsız olan Prens -ve muhtemelen Dostoyevski-, "bütün bir hayata değer!" dediği bu anları, Aziz Yuhanna'nın dünyanın sonuna ve yargı gününe dair kehanetlerin yer aldığı *Apokalipsis'i*nde geçen "o an, artık zaman olmayacak" sözleri ile ilişkilendirir (Dostoyevski, 2003, s. 278, italikler özgün metinden).

Prens Mişkin'e bunları söyletmiş olsa da Dostoyevski epilepsi nöbetini tanrısal bir deneyimle ilişkilendirmek konusunda çekimserdir: "Fakat bunun öbür dünyaya ait olduğunu da söylemek istemiyorum; sadece, insan dünyevi biçiminde buna tahammül edemez. Ya fiziksel olarak dönüşmeli ya da ölmelidir." (Bin, 1992, aktaran Agamben, 2004, s. 128). Nöbet, adeta, yaşam ve kaos güçlerini filtreleyen zırhın ortadan kalkması, derinin ve bedenın yarılması ile bu güçlerin bedeni kat ederek titreştirmeleridir. Budala bu güçlere yakalanır, onlara tanık olur ve bu deneyimden dünyaya saf bir inanç damıtır. Nöbet öncesinde benlik ve evren hissi en yüksek seviyesine ulaşır; akabinde nöbet sırasında bilinç kapanır, tam bir benlik kaybı gerçekleşir; tıpkı ölüm gibi, o anlar insani olanın, katlanabilir, duyumsanabilir, bilinebilir olanın ötesindedir.

Agamben (2004, s. 43-44), bu deneyimi Nazi toplama kamplarında "Müslüman" (der Muselmann) adı takılmış olan "canlı cesetler" ya da "yaşayan ölümler" ve onların imkânsız tanıklığına vekâlet edenlerin durumu ile ilişkilendirir. Siyasal egemenliğin ve sinirsel varoluşun bu iki sınırı insani-olmayana çıkar; eğer Müslüman insan bedeninin "dip"teki sınıırıysa epilepsi en yüksekteki sınıırıdır. Prens Mişkin, epilepsinin, aynı zamanda bedensel/sinirsel ve ilahi olan deneyiminden, dayanılmaz ve deneyimlenemez bir yaşam gücünün tanığı olarak geri döner; fakat neye tanık olduğunu bilmez. Toplumsal Prens Mişkin'i toplumsallığın kıyısındaki Budala'ya dönüştüren, onu sabuklayan bir dil öznesi haline getiren katlanılmaz yaşam gücüne imkânsız tanıklığıdır. Agamben'in (2004, s. 121) incelemesinde tartışıldığı gibi "Gorgo'yu gören"ler, dibin bilgisine sahip olanlar, gerçekten insanın sınırına, insani-olmayana tanık olanlar konuşamazlar; buna karşılık konuşabilenler de bilmezler, onlar sadece tanıkların adına vekâleten konuşurlar. Budala figüründe, tanıklık edilmesi imkânsız olana tanıklık eden öznelik kaybı (desubjectivation) ile onun adına konuşan (vekâlet eden) öznelik (subjectivation) konumu üst üste gelir. Budala, hem imkânsız olana tanıklık etmiş olan -fakat benlik kaybından dolayı tam olarak

neye tanıklık ettiğini bilmeyen- hem de bu tanıklığa vekâlet eden ve anlatma sorumluluğu taşıyan dil öznesidir. Budala, bilmediği ama kendisi üzerinde bir iz bırakmış olan bu deneyimle düşünür ve var olur. Onun akla mesafesi ve sezgi gibi akıl-dışı bilme biçimlerine yakınlığı buradan kaynaklanır. O yüzden Budala'nın sorusu, "Onlarla nasıl konuşmalı? Nereden başlamalı ki (beni) birazcık olsun anlayabilsinler?"dir (Dostoyevski, 2003, s. 634). Bu dehşeti veya bu muhteşemliği nasıl anlatmalı, insanlara unuttukları sanki yokmuş gibi yaşadıkları ama her zaman etraflarında olan büyük dehşeti ve muhteşemliği nasıl anlatmalı? O yakıcı ışığı biraz olsun dünyalarına katmayı nasıl becermeli? Bu, Budala'nın, onu sabuklatan; hem bir sorumluluğa hem de bir imkânsızlığa işaret eden sorusudur.

Budala bu imkânsızlıkta; hem bilmenin, duyumsamanın, düşünmenin hem de bilse, duyumsasa ve düşünebilse bile dile getirmenin, ortaya çıkarmanın, somutlaştırmanın imkânsızlığında durur. Bu imkânsızlığı hazır, pratik, iş bilir, akıllıca çözümlerle geçirirmez. Böylece, acil durumu yeni düşünme, duyumsama, dile getirme ve var olma biçimleri için potansiyeller barındıran zamansal ve mekânsal bir alan haline getirir. Dostoyevski, bu olumlu nüveyi, kıyamet tasavvurundaki ("o an, artık zaman olmayacak") aşkînsal zamansızlık ile ilişkilendirse de; her somut acil durum, şimdiki ve burada ortaya çıkmaya hazır içkin zaman ve mekân biçimlenmelerinin potansiyelini barındırır. Budala, bu potansiyelleri gerçekleştiren, potansiyelli alanı dolduran özne değil; ancak yarım yamalak, derme çatma bir biçimde, sabuklayarak işaret edilebilecek bu potansiyellere alan açan figürdür.

Bir Acil Durum Sığınağı: Sanat veya "Büyük Mağara"

Budala'ya, Lars von Trier'in *Melankoli* (2011) filmindeki dünyayı köktülüğün egemenliğinde habis bir gezegen olarak gören Justine kadar tezat bir kişilik olamaz. Justine, dünyanın ve kendisinin başına gelen felâkete karşı kayıtsızdır; hatta bu felâketi ister. Fakat, Justine tam da somut duruma kayıtsızlığı sayesinde Prens Mişkin'in yapamadığını yapar; yaklaşmakta olan büyük sonun arifesinde, hayal edilebilecek en acil durum içinde kendisi ve diğerleri için bir anlam adacığı oluşturmayı başarır ve uzun süren bir anda dünyaya inanır, yaşam için endişelenir ve korkar.

Melankoli, dünyadaki yaşamın varlığına bir anda son verecek felâket bağlamında yaşamın ve dünyanın anlamını sorgulayan spekülâtif bir düşünce deneyi olarak kurgulanmıştır. Filmde, Melankoli adlı gezegen dünyamıza çarpacak üzere yaklaşmaktadır. Alelâde bir doğa olayı sonucu yok olacak olmak, dünyanın, yaşamın, insanlığın, kültürün ve uygarlığın varlığını kaza nevinden, önemsiz ve anlamsız bir kaos olayına indirger. Yaşamın sonunda anlamlı bir bitiş yoktur. Büyük patlama ile ortaya çıkmış olan, evrende bilebildiğimiz üzerinde yaşam olan tek gezegen olan yeryüzü daha küçük ve yerel bir çarpışma sonucu yok olacaktır. Yok oluşun arifesinde, modern ve olağan derterleri olan, son derece normal bir ailenin malikânesinde depresif reklamcı Justine'in düğünü gerçekleşecektir. Malikâne Justine'in kız kardeşi Claire'e aittir; Claire, bilim insanı John ile evlidir ve Leo adında bir oğul vardır. John, eşine bilimin hesaplamalarına göre Melankoli'nin dünyaya çarpmayacağını, geçip gideceğini söylemektedir. Ona göre, yapılması gereken endişeleri bir kenara bırakıp, özenle kurulmuş bir masa etrafında toplanıp, bir aile buluşması ritüeli ile Melankoli'nin geçişinin yaratacağı görsel şölenin keyfine varmaktır. John, gelmekte olan sonun kaçınılmaz olduğunu anladığında intihar eder. Bilim ve teknoloji olgusal gerçekleri tespit etmekte -elbette, pratik sorunlara çözümler de üretmektedir-, ama bu gerçeklikleri aşarak nasıl anlama çevirebileceğimiz konusunda suskundur. Trier'nin kurgu-

suna göre, bilim ve teknolojinin, çözülebilecek bir sorun olarak davranmadığı, ölçülerine ve cetvellerine sığmayan felâket karşısında önerisi, kendine ve etrafındakilere yalan söylemek ya da gerçekleri manipüle etmektir.

Buna karşılık, Leo'nun basit bir telden bükerek yaptığı ilkel alet John'un biliminin ve teleskopunun yapamadığını yapar. Melankoli'nin dünya ile çarpışmasının kaçınılmaz olduğunu, Melankoli'nin dünyanın üzerine doğru geldiğini söyler. Claire öncelikle yanına Leo'yu da alarak felâketten kaçmaya, malikâneyi terk etmeye çalışır. Fakat çıkış yoktur; golf arabası onu yarı yolda bırakır. Dünyanın yok olacağı bilgisi ile depresyonunu üzerinden atan, Melankoli'nin ölümcül beyaz ışığında yıkanan Justine ise Claire'in insani kederine mesafeli, yeryüzünün bildiğimiz yaşam olan tek yer olsa bile ardından yas tutmaya değer olmadığını açıklar:

- Justine: Dünya kötücül bir yer, onun için yas tutmaya değermez.
- Claire: Ne?
- Justine: Kimse onu özlemeyecek.
- Claire: Ama Leo nerede büyüyecek?
- Justine: Tek bildiğim, dünyadaki hayat kötücül.
- Claire: Başka bir yerde hayat olabilir.
- Justine: Ama yok. (von Trier, 2011)

Mutlak sona karşı kayıtsız bir tavır takınan Justine, dünyanın, yaşam olan bildiğimiz tek gezegen olsa da yok olmayı hak eden kötücül bir yer olduğunu düşünmektedir. Fakat, Justine karakteri salt kayıtsız ve depresif değildir; akılcı olmayan bir şekilde bir şeyleri de bilir (örneğin, kavanozun içinde kaç adet fasulye olduğunu tahmin etme oyununda fasulye sayısını) ve -tıpkı Dostoyevski'nin Budalası'nın çocuklarla özel bir ilişkisi olması gibi- Leo ile özel bir ilişkisi vardır. Leo ona "ÇelikKıran teyze" (aunt Steelbreaker) demekte ve gizil, insan ötesi güçlere sahip olduğunu düşünmektedir. Bu tuhaf bilme yeteneği ve atfedilen çocuksu gizil güçler, belki Justine'in insanlar arasındaki yaşamda bocalamasına sebep olmaktadır; fakat, mutlak son ve ölümlerle karşılaşma bağlamında işlerlik kazanırlar. Bu güçler sayesinde Justine, Claire'in yok oluşu malikânenin terasında şarap içerek karşılama önerisini şiddetle ve küçümseyerek reddeder ve felâkete -tıpkı yaşam gibi- başa gelen bir olay olarak sahip çıkılmasını sağlayacak, felâketi yaşama dönüştürecek, ondan anlam damıtacak bir öneri getirir. Söz konusu olan, felâketle bir olay olarak karşılaşmak olduğunda modern ve insani bilme biçimleri, aletler, ritüeller (aile kahvaltısı veya yemeği, şarap içme, iyi ve kaliteli hayatın sığıldığı sağlam bir yapı olan malikâne ve sembolik olarak insani egemenliğimizi gösteren dünyayı seyrettiğimiz teras) işlev ve anlamlarını yitirirler. Bunun yerine filmin son sahnesinde Justine Leo'ya "büyülü bir mağara" yapmayı önerir. Leo ve ÇelikKıran teyze, bu sırada bütünüyle kedere boğulmuş Claire ile kuru dallardan, derme-çatma, duvarsız bir Kızılderili çadırı yaparlar. Dallar beraber toplanır ve çadır malikânenin çayırına "inşa" edilir. Anne, ÇelikKıran teyze ve Leo bu büyülmüş mağara içine yerleşip el ele tutuşurlar ve Melankoli dünyaya çarpışmasını beklerler (Şekil 1).

Kayıtsızlıktan Budalalığa

Bu sahnede; tam Melankoli dünyaya çarpılmazdan önce kamera Justine'e yakın plan yapar ve bu ana kadar kayıtsız bir tutum içinde olmasına karşılık yüzünde bir endişe ve dehşet ifadesi görülür. Dünyanın kötücüllüğü konusunda hiçbir şüphesi olmayan Justine, bu anda, kendisi, Leo, kardeşi, hayat ve dünya için endişe duyar; yaşama, dünyaya bağlanır ve korkar. Eğer bu yakın çekim olmasaydı, Justine'in ifadesindeki korkuyu görmeseydik, onu radikal bir apati ve kayıtsızlığın öznesi olarak düşünebilir ve von Trier'in



Şekil 1.
Melankoli (von Trier, 2011)

filminin nihilizme saplanıp kaldığını söyleyebilirdik. Justine tam da fiziki duruma kayıtsızlığı sayesinde durumu aşarak felâket olayıyla karşılaşmayı ve bir anlam üretmeyi başarır. Bu kayıtsızlığın mutlaklığı son andaki yakın çekim korku ifadesi ile son bulur. Bu anda, hem felâketi/kaosu tam olarak görür, onunla karşılaşır ve gücünden korkar hem de felâketin kendisinin ve sevdiklerinin de başına geleceğini idrak eder; ama çadırın altında oluşan kırılğan anlam dünyası ile meydan okumaktan da geri durmaz. Böylece, uzun süren bir an boyunca, aynı jestle yaşamı ve felâketi sahiplenir.

Justine, olağan hayatında da dünyanın anlamsızlığını, hatta kötücüllüğünü görmüştür. Onun dünyasına Melankoli gezegeni her gün çarpmaktadır. Dolayısı ile Justine için olağan durum ile olağanüstü durum arasında bir fark yoktur. İkisinde de kültürün ve uygarlığın önerdiği çözümler anlamsız ve geçersizdir. Aradaki fark, olağan durumda olaya layık olmamıza engel olan kültürün ve uygarlığın güdültüsünün olağanüstü durumda geri çekilmesi ile durumumuzun ve durumumuzda geçerli olabilecek -çözüm olmayan- çözümün (derme-çatma çadır) olanca açıklığı ile ortaya çıkmasıdır. Olağan durumda, akıl ve sağduyu ile gerçekleştirilebilecek, zayıflığı ve üçkâğıtçılığı fark edilmeyen eylemler ve davranışlar kaçınılmaz son ile anlamsızlaştığı anda ancak budalalılık bize bir çözüm sunabilir. Bu bağlamda budala çözüm olmayan çözümlerin, somut durumda bir değişikliğe sebep olmayacak ama olaya layık olmamızı sağlayacak imkânsız eylemlerin öznesidir. Bu da olağan durumda kaçırığımız paradoksal hakikati açıklar: Tam da, kuşatıcı koşulumuz olan bu anlamsızlık ve imkânsızlık sayesinde, somut karşılığı olmayabilecek eylemlerin öznesi olmaya girildiğinde ve böylece bir anlamın riski alındığında her hangi bir çözüm üretilebilmektedir.

Malikâne vs. Derme-Çatma Kızılderili Çadırı

Bu durumdaki budalaca çözüm olmayan çözüm kuru dallardan yapılmış, derme çatma Kızılderili çadırıdır. Eğer mimari, "sanatların birincisi"yse, bu çadır da acil duruma layık bir sanat işidir. Fakat, bu nesne nasıl çalışır? Toplumsal, ekonomik ve sembolik olarak temsil ettikleri, bütünlüğü, oluş-bitmişliği, kapalılığı ile malikâne ile ilişkisi nedir? Felâket durumunda neden malikâneye değil de derme-çatma çadıra sığınılır? Felâket durumunda neden ve nasıl bilim ve kültür değil de sanat bizi kurtarır? Deleuze ve Guattari (1996, s. 143, italikler özgün metinden): "(...) şeylerin durumlarından kavramını çıkarmak üzere onu soyutladığımız her kez olayı tersine-gerçekleştiririz." Malikâne toplumsal işlevselliği ile olayı "tersine-gerçekleştirmeye", onu savuşturmaya çalışır. Malikâne, somut felâketten ve felâket olayından zarar görmeden, onunla karşılaşmadan ve ona temas etmeden bir çıkış yolu olduğu zannını ifade eder. Bir malikânedeki -tıpkı bir kültürde ya da bir toplumda olduğu gibi- ölümsüzmüşçesine, küçük kurnazlıklarla var olmanın krizinin geçiştirilebileceği zannı ile sahte bir sonsuzluk

ve egemenlik duygusu içinde yaşanır. Claire'in istediği gibi felâketi malikânenin terasında şarap içerek karşılamak mümkün değildir; bu, inandırıcılığı ve gerçekleştirilebilirliği son derece şüpheli bir geçiştirme numarasıdır. Bu, üzerine hakiki gökyüzünün yerine geçmesini dilediğimiz bir gökyüzü boyadığımız ve bu yolla kendimizi varoluşla karşılaşmaktan uzak tutmayı istediğimiz şemsiyedir. Derme çatma çadır ise olamamış, yetersiz kalmış, tamamlanmak isteyen ama tamamlanamamış, beceriksizce kotarılmış ya da henüz gerçekleşmemiş bir malikâne değildir. Çadır öncelikle somut bir mimari yapıdır; ama bu nesnelüğünün yanında başka bir politikaya, etik ve estetik programa işaret eder. Çadır, varoluş karşısında ne mütevazılıktan ne de meydan okumaktan vazgeçen; kaosa açık, onunla birlikte gerçekleşmeyi arzu eden, mimarlık olayına işaret etmeyi elden bırakmamış bir mimari yapıdır. Çadır, mimarlık olayını; yani sığınma olayını, kaos karşısında kırılğanlığımızı ve dirençliliğimizi gösterir. Bu durumda, derme-çatma çadır malikâneyi "karşı-gerçekleştirir"; şemsiyede bir delik açar ve aleti özündeki işleve geri döndürür. Bu karşı-gerçekleştirme hamlesi ile bizi -tekrar- felâkete bağlar; böylece onunla karşılaşma ve ona direnme, onun karşısında riskini alabileceğimiz bir anlam üretme olanağını ortaya çıkarır.

Başsız ve Budala: Thomas Hirschhorn

Aslen grafik tasarımı eğitiminden gelen İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn sosyal ve politik acil durumların içine yerleşerek, acil durumlara maruz kalmışlığımızla ve budalaya dönmüşlüğüümüzle direnmenin bir biçimini önerir. Hirschhorn'un işlerinin büyük kısmı dört kategoride sınıflanır: doğrudan heykeller, sunaklar, kiosklar, anıtlar. Heykellerinde ve kurguladığı mekânlarda modern "kapitalist çöp sepeti"nde bulunan kültür endüstrisinin ve meta üretim ve tüketiminin her yerde bulunan gündelik kullan-at, geçici ve ucuz malzemelerini aşırı bir şekilde kullanır (Foster, 2017, s. 105). Bu estetik yöntemi Hal Foster (2017, 101-115), "mimetik şiddetlendirme"nin bir örneği olarak okur. Mimetik şiddetlendirme, Benjamin'in (2002) *Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde öne sürdüğü dikkati dağıtık izleyicinin dikkat dağınıklığında yakalanması fikrine dayanır. Bu fikre göre, insan algısını şekillendiren teknik aygıtlardaki ani değişim ve başlı başına bir acil durum olan -modern savaşta en aşırı ifadesini bulan- modernliğin şokları, yavaş bir dikkati ve temaşayı çağıran geleneksel sanat yöntem ve sunumları ile telâfi edilmeye çalışılmayacak; aksine -tıpkı Dada'da olduğu gibi- şiddetlendirilerek, izleyicinin modern hayatın şoklarına bağışıklık kazanması sağlanacaktır. Mimetik şiddetlendirme acil durumun içinden neşet eden bir çözüm olmayan çözümdür; Benjamin'in yazdığı ve Dada'nın faal olduğu, Avrupa'da hukukun askıya alındığı bir dönem olan I. Dünya Savaşı bağlamında işlerlik kazanmıştır.¹ Dada'nın sorusu şudur: Ortada ne ihlâl edilecek bir yasa ne de öncüsü olunacak yeni bir yasa ve düzen tasavvuru bulunmadığında insan nasıl var olur, ne yapar? Yasanın ve hukukun askıya alındığı, egemenin kendisini meşrulaştırarak anlatıları lağvettiği ve yeni bir politik öznellik ve gelecek tasavvurunun inandırıcı gözükmeyeceği bir bağlamda mesafeli ve akli başında öznellik konumları iptal olur. Birbirlerinden çok da ayrı düşmeyen çözüm olma-

yan çözümlerden biri; kendi, yerel, tabandan olağanüstü hâlimizi ilan ederek hem bir çatlak açmak hem de egemenliğin eleştirel paradisine soyunmaktır. Bir diğeri ise, "mimetik şiddetlendirme"dir; yani şaşkınlığımızı, budalalığımızı, "şamar yemişliğimizi" kabul etmek ve durumun içine dalarak zaten var olan çatlakları genişletmektir (Foster, 2017, s. 100). Kuşkusuz mimetik şiddetlendirme, bir formül, yöntem ya da çözüm olarak ele alındığında ve mesafeli bir şekilde, akıllıca işe koşulduğunda ya da ileri kapitalizmin medya teknolojileri ve egemenin hâlihazırdaki şiddetlendirmesi galebe çaldığında sinizm ve nihilizm tuzaklarına düşmeye teşnedir (Andy Warhol, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Isa Genzken, Hito Steyerl bu bağlamda düşünebilir; hatta bizzat Dada'nın kendisinin nihilist olduğu savlanabilir.) Acil durumun öğelerinin şiddetlendirilmesi direnmeyi, tamamen batmış olsa da teslim olmamayı içermiyorsa, çözümsüzlüğün yükünü taşıyamayarak, gizli bir sadizme ve mazoşizme, felâketten haz almaya ve onaylamaya dönüştürülebilir. Hirschhorn, özellikle en gelişkin yapıtları sayılabilecek anıtlarıyla, günümüz ileri kapitalizminin acil durumuna bizzat bu acil durumun mekânlarına ve acil duruma maruz kalanın tarafına yerleşerek, zayıflığın, ahmaklığın, budalaya dönmüşlüğüün direngen imkânlarını araştırır.

Başsız ve Budala

Hirschhorn'un tavrı ve tüm yapıtı, Georges Bataille'in çalışmalarından aldığı başsız (headless)² kavramı ile betimlenebilecek bir tutum önerisi ile açıklanabilir. Hirschhorn için başsız, günümüzün katlanılmaz gerçekliğini (savaşlar, vahşet, eşitsizlik, aşırı bilgi, görsel ve meta üretimi ve tüketimi, güvencesizlik/kırılğanlık, acil durum(lar)dan oluşan modern hayat) karşılamayı sağlayacak varoluş ve üretim kipidir. Hirschhorn, başsız kavramını Bataille'in düşüncesini hatırlatan kavramlarla ilişkilendirir: "Körlük, huzursuzluk, aşırılık, hızlanma, aptallık, tasarruf etmeme, harcama, abartma, öz-ihlâl, körü körüne atılma, enerji." Fakat, başsızlık aptallık, cehalet ya da anti-entelektüellik anlamına gelmez; tümüyle olumlu bir kavramdır. Hirschhorn aptallığı, cehaleti ya da anti-entelektüel bir tavrı savunmaz; başsız bir tavrın getireceği gülünçlüğü, aptallığı ya da şaşkına dönmüşlüğü sahiplenir. Olumsuz kavramlar ise; "kayı, naiflik, uyum, analiz, kafa yorma, güvenlik, sakinlik, doğruluk, itaat, tüketim"dir. Hirschhorn, yavaş, sanki acil bir durum yokmuş, daha zaman varmış ve yeterince akıllı bir şekilde düşünürsek durum açıklığa kavuşabilirmiş gibi davranan tavırların karşısına hesapsızca gerçekliğin içine dalmayı çıkartır. Başarı ya da öz-korunma kaygısını bir tarafa bırakıp, gerçekliği bütün hamlığı içinde karşılamak ve başarabilirse bir delik açmayı arzulamaktadır: "*Duvarı koşarak geçmek istiyorum, baş önden, bir atılım yapmak istiyorum, günümüzün gerçekliğinde bir delik ya da pencere açmak istiyorum.*" (Hirschhorn, 2013, para. 1, 2). Günümüzün vahşi, karmaşık, anlaşılabilir ve katlanılmaz gerçeklikleri ancak başsızlıkla, başımız, aklımız, açıklayıcı şemalar, hazır bilgiler, konforlu mesafeler, öz-korumacı tavırlar reddedilerek katlanılmazlıkları içinde karşılanabilirler. Buna göre, katlanılmaz olanı sembolik alanın içine erittiğimizde değil; katlanılmaz olan ancak katlanılmazlığı içinde karşılanabildiğinde içinde bulunduğu acil durumun gerektirdiği karşılık ortaya çıkarılabilecektir.

1 Agamben'in düşüncelerini dayandırdığı istisna hâli ve acil durum kavramlarının önemli bir referansı olan ve hem Benjamin'in -adını vermeden olsa da- tartıştığı hem de Hugo Ball'un Dada sonrası yıllarında diyalog halinde olduğu siyaset kuramcısı Carl Schmitt de egemenlik kavramını bu dönemde geliştirmiştir.

2 Başsız terimi Yunanca başsız gövde anlamına gelen ve kesik baş mitosuna gönderen "a-cephalos"tan gelir; Fransızca'da "acéphale" olarak karşılanır. Acéphale Georges Bataille'in 1936-1939 arasında Alman faşizmine ve faşizmin Nietzsche'nin yapıtını ve düşüncelerini kesip biçerek kendi amaçlarına uydurmasına karşı kurulmuş bir dergi ve gizli cemiyetin adıdır. Bataille, faşizmin, lider ve baş kültüne dayalı siyasi düşüncesine ve kültürüne karşı başsızlığı, başından olmuşluğu, başıbozukluğu, aklını kaybetmişliği öne sürer (Sayın, 2018). Sekiz sayfadan oluşan derginin ilk sayısının kapağında André Masson'un başsız gövde çizimi bulunmaktadır. Başsız gövde iki kolunu yanlara açmış, birinde meşale gibi yanan bir kalp, diğerinde ise bir kama tutmaktadır; karnında bağırsakları gözükmekte ve cinsel organı yerinde bir kuru kafa bulunmaktadır. Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi* kitabında başsız Kalenderiler, Abdallar, Torlaklar gibi heterodoks İslam kültüründe ve Osmanlı Devleti'nin tarihinde bulabileceğimiz derviş toplulukları ile ilişkilendirir (2018). Abdallık üzerinden, başsız ile budala arasında bir bağ bulunmaktadır.



Şekil 2.
Şikâyetler, Hayvanlar/Aptallar, Politikalar (Detay) (Hirschhorn, 1995)

Hirschhorn'un önerisinin kaynağı, görece erken bir dönemde gerçekleştirdiği iki işten neşet eder. İlki 1992'de gerçekleştirdiği, işlerini sokağa bıraktığı ve sokaktan geçenlerden işlerine sahip çıkmalarını talep ettiği *Biri İşime Baksın* (Someone Takes Care of My Work) adlı iştir. Bu işte iki nitelik hemen göze çarpar: Sokağa bırakılan işlerin kırılabilirliği, dışarıya atılmışlıkları, geçenlerin lütfüne bırakılmışlıkları (bunlar akla "précaire"³ kavramı getirir.) ve bu verilmişlikleri, sunulmuşlukları ile geçenlerden karşılık talep etmeleri (bu da akla Marcel Mauss'un, Kuzey Amerika yerlilerinin potlaç⁴ şölenlerinden yola çıkarak geliştirdiği "armağan" kavramını getirir.) Diğeri ise; dilencilerin sokakta kullandığı karton pankartlardan yola çıkan Şikâyetler, hayvanlar/ aptallar, politikalar (Les plaintifs, les bêtes, les politiques) (1995) adlı sanatçı kitabıdır (Şekil 2). Fransızca "bête", "hayvan", "yaratık" anlamına gelir; ikinci anlamıysa "kafasız", "aptal"dır. Acil bir ihtiyaç akıllı, hesaplanmış, planlanmış, masa üzerinde kotarılmış sonra uygulanmış, soğukkanlı, zaman isteyen bir dil ve biçim ile dile getirilemez, -tıpkı ÇelikKıran teyzenin o anda elinin altında bulduğu kuru dallarla kotardığı çadır gibi- o anda el altında ne varsa onlarla dile getirilmek zorundadır. Sokaktaki dilencinin ve bizim güncel kapitalist gerçekliğimiz bağlamında bunlar, karton, mukavva, koli bandı, jelatin, folyo, tükenmez kalem, markör, naylon torba gibi sıradan ve kırılabilir malzemelerdir. Pankartın zemini temiz bir dikdörtgen değildir, bir kolinin artakalmış, yamuk yumuk, lekeli bir yüzüdür; harfler sığmaz, bol bol ünlem kullanılır, harflerin, ünlemlerin, soru işaretlerinin, işaret eden okların üzerinden tekrar tekrar geçilir. Heyecan içinde, dosdoğru, kriz halinde, titreşen, çaresizliğini ve kırılabilirliğini ortaya koyan, tıpkı *Biri İşlerime Baksın*'da (1992) olduğu gibi karşısındakinden yardım talep eden, onu işe karıştırmaya çalışan bir dildir bu.

Hirschhorn, olabildiğince alttan, dosdoğru ve açık yürekli bir dil kullanır. Pankartlardan birinde muhtemelen evsiz ya da mülteci bir ailenin kapalı bir spor salonundaki renkli bir fotoğrafının yanına, büyük bir ok ve ünlemle "Kafam karıştı, imdat! Yardım edin!

Lütfen! Bu sanat mı değil mi?" yazar. Bir başkasında büyük bir soru işareti ile "Just Do it" sloganı, torbalar içine konmuş cesetlerin ve askerlerin sıralandığı bir fotoğraf ve aerobik kıyafetleri ile uzanmış bir figürün çizimini yapan öğrenci grubunun fotoğrafını görürüz. Bu seride, "Anlamıyorum, bana yardım edin!", "Gerçekten anlamıyorum, anlamama yardım eder misiniz?", "Bu afişi Naziler yaptı biliyorum ama güzel buluyorum. Neden? Yardım edin!" gibi yardım çağrıları sık sık tekrar eder (Hirschhorn, 1995). Hirschhorn rol yapmaz; amacı dilencinin çaresizliğinin mimini yapmak değildir ya da aslında anladığı bir gerçekliği anlamıyormuş gibi yapmaz; kendisinin gerçekten anlamadığını ve yardıma ihtiyacı olduğunu söyler: "Kolajlar benim için de varoluşsal bir ihtiyaçtan doğdu. Anlama ihtiyacı duyuyordum." (Foster, 2017, s. 111).

Bu çağrılarda toplumsal ve politik çelişkiler, çatışmalar alabildiğince çarpıcı bir biçimde sunulur ve bu çelişki ve çatışmaların karşısındaki çaresizlik, durumun yadrigatıcılığı ve afallatıcılığı vurgulanır. Bu sayede, fotoğrafların ve yansıttıkları gerçekliğin sağduyulu analiz ve açıklamaları ret edilmiş; gerçekliğin elimizdeki açıklama şemalarına sığmayan bizi şaşkına çeviren aşırılığı görünür kılınmış olur. İçinde bulunduğumuz toplumsal ve politik felâketleri geçiştiren, bizi durumun aciliyetine karşı aşıl原因 hazırlıklarımıza yabancılaştır, tekrar bakmak ve anlamadığımızı itiraf etmek zorunda hissederiz. Aslında ortada anlaşılacak, açıklanacak ve kenara koyulacak bir şey olmadığı; ancak yüzleşilmesi ve sorumluluğu alınması gereken afallatıcı bir gerçeklik olduğu hissine doğru ittiriliriz.

Sanat Dünyasının Akli vs. Sanatçının Budalılığı

Hirschhorn, dosdoğru konuşmayı küçümseyen, dolaylılığı, zekâ-yı ve muğlaklığı asli sanatsal değerler olarak kabul eden sanat dünyasını ve grafik tasarımı eğitimini suçlayarak "Öğrenciyken bize Rolls Royce ve Üçüncü Dünyalı aç çocuğu yan yana koymanın ötesine gitmemizi söylerlerdi. Asıl önemli olanın Rolls Royce ve Üçüncü Dünyalı aç çocuk olduğunu anlamam uzun zaman aldı!" der (Hirschhorn, 2016, para. 22). *Ur-kolaj* (2008) diye adlandırdığı kolajların özellikle "aptallığı" (stupidity) ve "mesajının hemen anlaşılması" (n) sevdiğini söyler. Sanat dünyasında yerleşik değerleri ifade eden "kalite" kavramına karşı çıkarak "Kaliteye hayır, enerjiye evet!" diye vurgular (Hirschhorn, 2016, para. 26). Hirschhorn, sanat dünyasının kendinden menkul değerlendirmeye kriterlerini bir kenara koyarak, dosdoğru ve herkese, -kendini icat ettiği bir terim olan- "dışlayıcı olmayan izler çevre"ye hitap etmeyi hedefler (Hirschhorn, 2009, para. 5). Dışlayıcı olmayan izler çevre sanat dünyasının öznelere (sanat izleyicisi, eleştirmen, küratör) dışlamaz fakat özel olarak onlara ve onların alanındaki jargona ve kriterlere hitap etmez. Ortada zekice kotarılmış ve eleştirel zevkin terazisinde değerlendirilecek, "başarılı" ya da "başarısız" bulunacak bir sanat eseri yoktur; bunun yerine ya kabul edilerek dâhil olunacak ya da ret edilerek dışında kalınacak bir çağrı vardır.

Mekân/Anıtlar: Kırılabilirlikteki Direngenlik

Hirschhorn, *Acil Durum Kütüphanesi* (2003) adlı işinde ise seçtiği otuz yedi kitabı büyütür. Burada kitapların içeriğini erişilebilir kılmaktansa kitapların fiziksel olarak kendilerini dayatmalarını istemiştir. İçeriklerine ya da hepsinin tek tek anlamlarına değil, bu ki-

3 "Précaire" terimi Fransızca "güvencesiz", "kırılabilir", "geçici" anlamlarına gelmektedir. Kelime anlamı "geri alınabilir bir şekilde elde edilmiş"tir. Latince "precarious", "dua ile elde edilmiş" kökünden gelmektedir (LAROUSSE, t.y.). Fransızca'da özellikle "güvencesiz" anlamı ön plandadır. Güvencesizlik, neoliberal kapitalizm bağlamında esnek ya da belirsiz istihdam olanaklarını, sağlık hizmetlerinin, emeklilik, eğitim veya barınma olanaklarının piyasa mantığına bırakılması anlamına gelir. "Précaire" hem politik anlamda güvencesizlik olarak başkasının, piyasanın lütfüne kalmak hem de varoluşsal kırılabilirlik anlamlarını karşılar. Türkçede bu iki anlam iki ayrı kelime ile karşılanabildiğinden metinde yer yer "güvencesizlik/kırılabilirlik" olarak kullandım.

4 Kuzey Amerika yerlilerinin toplumsal itibar ve güç elde etmek için sahip oldukları şeyleri vermeleri ya da imha etmeleri üzerine kurulu törensel şölen. Potlaç'ta verme ya da imha etme bir meydan okuma içerir; verilen armağanın kabul edilmemesi bir savaş nedenidir ve armağan kabul edildiğinde itibarı korumak ve üstün gelmek için misli ile karşılık vermek gerekir. Eğer karşılık verilemezse daha çok vermiş ya da malını imha etmiş olan sembolik güç elde eder.

Tartışma

tapların gerekliliğine ve vazgeçilmezliğine dikkat çeker. Boyutlarını büyütme hem sanatçının onlara duyduğu tutkulu sevginin bir göstergesi hem de onların kendilerini acil bir ihtiyaç olarak dayatmalarını sağlamanın bir yoludur (Hirschhorn, 2003). Bu tavır, çeşitli yazar ve düşünürler adadığı sunak (Otto Freundlich, Piet Mondrian, Ingeborg Bachman, Raymon Carver) kiosk (Fernand Léger, Emile Nolde, Meret Oppenheim, Luibov Popova, Otto Freundlich tekrar) ve anıtların (Baruch Spinoza, Gilles Deleuze, Geroges Bataille, Antonio Gramsci) temel fikrini açıklar. Bu sunak, kiosk ve anıtlarda asıl amaç yazarların düşüncelerini açıklamak, onları erişilebilir kılmak değil (kiosklarda ve kısmen anıtlarda bu yapılır); onların acil bir ihtiyaç olarak gerekliliğini bir tutku edimi ve hayranlık jesti ile vurgulamaktır.

Kioskların bilgi verici ve sunakların yâd edici işlevini birleştiren anıtlar güvencesizliğin/kırılganlığın atfedilebileceği toplumsal alt sınıf mekânlarında gerçekleştirilirler. *Spinoza Anıtı* (1999) Amsterdam Red Light District, genelev bölgesinde, *Deleuze Anıtı* (2000) Avignon'da kent merkezi dışında Kuzey Afrikalıların yaşadığı bir semtte (vandalizm eylemleri sonrası sergi bitmeden iki ay önce kaldırılmıştır), *Bataille Anıtı* (2002) Documenta çerçevesinde Kassel'de Türk mahallesinde, *Gramsci Anıtı* (2013) New York Bronx'ta Forest Houses adlı bir toplu konut sitesinde gerçekleşmiştir. Hirschhorn, anıtlarını, güvencesiz/kırılgan mahallelere yerleştirerek, *Biri İşime Baksın'da* (1992) olduğundan çok daha bariz bir armağan jesti gerçekleştirir. Hirschhorn anıtların gerçekleşmesi süresince, başından sonuna kadar; işe katılacak kişiler ile ilişkiye geçilmesi, mekânın inşa edilmesi, işin aktif hale gelmesi ve sökülmesine kadar, semte yerleşir ve mekânda bulunur. Böylece, istenmemiş, talep edilmemiş bir şeyi -budalaca- ve aşırı bir şekilde vermenin ve bir talep yaratmanın riskini ve sorumluluğunu alır.

Doğrudan heykellerin dallanıp budaklanan yapılarını, sunaklarda kullanılan küçük malzemelerin, kioskların bilgi verici niteliklerini kaotik bir şekilde birleştiren anıtlar, kamusal heykel niteliği taşımalarının yanında, semt sakinlerinin ve çeşitli davetlilerin katıldığı bir programın yürütüldüğü, kültür veya gençlik merkezi havasında aktif ve üretken mekânlardır. Fakat bu program ve etkinlikler "ilişkisel estetik" ya da "katılımcı sanat"ın demokratik toplum ütopyasına referans veren açık bir yapı olarak düşünülemezler (Bourriaud, 2018, s. 283). Yapılan üretimler ise belli bir amaca yönelik değildir; salt üretmek için üretilir. Mottosu "işlemekte olan şey, üretkendir."dir (Bishop, 2018). Amaç katılımı kışkırtmak değil talep yaratmaktır; rastgele ve farklı sosyalliklerin, üretim ve söz alma biçimlerinin, birbirlerini anlamasalar, belirli mesajları iletmeseler ve böylece bir kakofoni oluştursalar da yan yana getirilmeleridir.

Bu geçici, kırılabilir anıt/mekânlar, kolajlardaki ve doğrudan heykellerdeki bağlantısız, ilişkisiz veya tezatlar oluşan parçalı aşırılığın yan yana gelmesi ve birbirlerine ve izleyiciye bir talep ve çağrı olarak sunulma fikrini başka bir şekilde uygularlar. Kolajlarda sosyal, politik çatışmanın en müstehcen şekilde görünür kılınması amacı; anıtlarda çatışmalar, ilişkisizlikler içinde beraber durma, sırf üretmek için üretenlerin ve karşılıksız olarak verenlerin küçük topluluğunu kurma çabasına dönüşür. Potlaç şölenindeki meydan okuma ve karşılıksız verme jestinin yarattığı topluluk kurucu talep anıtlarda barizleşir. Bu farazi, küçük topluluk, modern iletişim ve ekonomi aklını izleyen, soyut bir denk değer (dil ve para) üzerine kurulu iletişim ve mübadele topluluğu değil; acil duruma maruz kalan kırılabilir/güvencesizlerin karşılıksız vermeleri ve üretmeleri üzerine kurulu, kaotik, aşırı, dengesiz ve direngen bir cömertlik topluluğudur. Bu topluluk, paradoksal bir şekilde kapitalizmin çöplüğündeki bolluğu; zayıflık, kırılabilirlik ve sembolik düzenin dışına çıkarılmışlıktaki direngen potansiyele işaret eder.

Günümüzdeki eşzamanlı ve çoklu acil durumlar salt pratik, teknolojik, bilimsel ve akılcı çözümler ile giderilememektedir. Pratik sorun ancak kısmi ve eşitsiz bir biçimde çözülebilmekte -Kovid-19 pandemisinde olduğu gibi- ve çözüldüğünde, yani hayatta kalım sağlandığında dahi insanın anlam ihtiyacı karşılanmamış varoluşsal bir ihtiyaç olarak varlığını sürdürmekte ve Agamben'in ege-menlik ve istisna hâli üzerine odaklanan araştırmasının gösterdiği gibi çok daha derinde olan sorun (*bios* ve *zoe* ayrımı) ele alınmadan kalmaktadır. Acil durumlarla yönetilen modern dünya bağlamında; budala figürü, varoluşsal bir ihtiyaç haline gelmiş olan yeni düşünme, duyumsama ve ortaklık biçimlerinin araştırılmasında Budala, "kendisi" ve "doğal ışık aracılığı" ile düşünmekte direten, uzlaşmaz, bilmeden eylemeye, körü körüne atılmaya açık, aptal ve gülünç duruma düşmekten çekinmeyen, öz-korumacı kaygılara mesafeli, çözüm olmayan çözümlere güvenebilen, katlanılmaz olanı katlanılmazlığında karşılayabilen özne(siz)lik biçimlerine işaret eder. Acil durumu ret etmeyen, aksine şaşkınlığımızı, afallayıp kalmışlığımızı, zayıflığımızı ve kırılabilirliğimizi kabul eden bu özne-sizleşme biçimleri, sadece acil durumdaki potansiyelleri tanımakla (Dostoyevski'nin Budalası) kalmaz ya da karşısında riskini alabileceğimiz bir anlam üretmemizi sağlamazlar (Justine'in Kızıl derili çadırı); aynı zamanda yeni ve bambaşka değerler üzerine kurulu bir topluluğun ortaya çıkabilmesi için alan açarlar (Hirschhorn'un anıtları).

Sonuç

Ancak Budala; Tarih'in ve Doğa'nın olgularından şüphe etmeye, kültürel, politik, medya yoğun, teknolojik ve bilimsel gerçekliğimizi reddetmeye cesaret edebilir; ve ancak bu başsız ve gülünç cesaret, üstü örtülmüş yaşam olasılıkları için alan açabilir. Günümüz kapitalizminin, içinde yaşadığımız ekolojik ve küresel krizleri çözmek şöyle dursun giderek azdırdığı dünya tarihsel bir bağlamda, Budala sadece şimdinin felâketine nasıl direnilebileceğinin örneklerini vermemekte, aynı zamanda, gelmekte olan felâketler için de aletler, kavramlar, duyumsama ve davranış biçimleri geliştirmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author have no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan: Ege-men İktidar ve Çıplak Hayat*. Çev.: İsmail Türkmen. Ayrıntı Yayınları.
- Agamben, G. (2004). *Auschwitz'den Kalanlar: Tanık ve Arşiv*. Çev.: Ali İhsan Başgöl. Bağımsız Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. Haz. Nurdan Gürbilek. Çev.: Ahmet Doğukan, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İskender Savaşır. Metis Yayınları.

- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. Yapı Kredi Yayınları Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 8.
- Bin, K. (1992). *Ecrits du psychopathologie phénoménologiques*. Presse Universitaire de France.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. Çev.: Mine Haydaroğlu. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik*. Çev.: Saadet Özen. Bağlam Yayıncılık
- Bora, T. (2017). Bedel. *Birikim Dergisi*. <https://birikimdergisi.com/haftalik/8542/bedel>
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. Çev.: Ulus Baker, Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Felsefe Nedir?* Çev.: Turhan Ilgaz. Yapı Kredi Yayınları.
- Dostoyevski, F. (1984). *Cinler*. Çev.:Ergin Altay. Can Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2002). *Karamazov Kardeşler*. Çev.: Ergin Altay, İletişim Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2003). *Budala*. Çev.: Mazlum Beyhan. İletişim Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2003). *Suç ve Ceza*. Çev.: Ergin Altay. İletişim Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. Çev.: Ferit Burak Aydar Koç Üniversitesi Yayınları.
- Hirschhorn, T. (1995). *Les plaignants, les bêtes, les politiques*. Centre Genevois de Gravure Contemporain. https://www.c-e-c.ch/en/tag/_hirschhorn-thomas-en/
- Hirschhorn, T. (2003). *Emergency Library*. Thomas Hirschhorn. <http://www.thomashirschhorn.com/emergency-library-list-texts/>
- Hirschhorn, T., & Birell, R. (2009). The Headless Artist. *Art and Research Journal*, 3(1). <http://www.arpla.fr/mu/creationscollectives/files/2015/05/hirschhorn2.pdf>
- Hirschhorn, T. (2013). *About Headlessness*. Thomas Hirschhorn. <http://www.thomashirschhorn.com/about-headlessness/>
- Hirschhorn, T., & Gingeras, A. (2016). "Quality, No! Energy, Yes!" Thomas Hirschhorn On Why Confrontation Is Key When Making Art For The Public. *Artspace*. https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-thomas-hirschhorn-interview-54368
- Larousse. (t.y.). *Précaire*. [larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9caire/63295](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9caire/63295) içinde <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9caire/63295>
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm Terbiyesi*. Metis Yayınları.
- von Trier, L. (Yönetmen). (2011). *Melankoli*. Magnolia Pictures.