

Makale Geliş Tarihi | Received: 20.05.2025

E-ISSN: 2148-9327

Makale Kabul Tarihi | Accepted: 12.10.2025

<http://dergipark.org.tr/kilikya>

Araştırma Makalesi | Research Article

‘VAHŞİ’ UYGARLIK: GOYA’DAN EBU GHARİB’E SİYASAL ŞİDDETİN YAPISÖKÜMÜ

Efe BAŞTÜRK*

Öz: Uygarlık ve öteki arasındaki ilişki sadece bir ayrım üzerine kurulu değildir. Uygarlık açısından öteki, ‘insan-sayılmayan’ olarak anlaşılır ve bu yüzden uygarlıkla özdeş ‘insani’ değerler veya ahlaki sorumlulukların öznesi de olamaz. Bu düşünce, uygarlığın ötekine karşı gayrı insani bakışını göstermekle kalmaz, fakat aynı zamanda uygarlığın, insani ve uygar sayılmayan ötekine nasıl dönüşebilir olduğunu da ortaya koyar. Derrida, Hayvan ve Egemen adlı seminerinde, uygarlığın bir formu olarak sivil-yasalı durumun tam da kendisinin mutlak ötekisi olan bir hayvaniliği nasıl içerdiğini tartışır. Derrida’ya göre, uygar-sivil-yasalı durumun kökeninde kendisini farklılaştırdığı bir hayvanilik/vahşilik vardır ve bu hayvanilik, yasadın özerkleşme olarak kendini görünür kılar. Batı uygarlık tarihinde, ötekinin “insan-sayılmayan” olarak nitelendirilmesi, ötekinin farklılığını değil, fakat uygarlığın sivil yasalara uymak zorunda olmadığı bir serbestlik anını da ima eder. Bu çalışma, Derrida’nın düşüncelerinden hareketle, uygarlığın ötekine karşı tam da ötekine addettiği ‘gayrı insanilik’ formuna nasıl dönüştüğünü, iki sanat eseri üzerinden inceleyecektir. Goya’nın “3 Mayıs” tablosu ile Ebu Gharib hapishanesi fotoğrafları, vahşi bir şiddet ve işkenceyle beraber, uygar-siyasal formun ötekine karşı kendini insani sorumluluktan azade edişini de gösterir.

Anahtar Kelimeler: Derrida, Goya, Ebu Gharib, Yapisöküm, Şiddet, Uygarlık

‘WILD’ CIVILIZATION: DECONSTRUCTION OF POLITICAL VIOLENCE FROM GOYA TO EBU GHARIB

Abstract: The relationship between civilization and the other is not based solely on a distinction. In terms of civilization, the ‘other’ is realized as ‘non-human’ and therefore cannot be the subject of ‘human’ values or moral responsibilities identified with civilization. This idea not only shows the inhumane gaze of civilization towards the otherness but also reveals how civilization can transform itself to its another that is not considered as humane or civilized. In his seminar titled The Animal and the Sovereign, Derrida discusses how the civil-legal condition as a form of civilization involves an animality that is its absolute other. According to Derrida, at the root of the civil-legal condition, there is an animality/brutality from which it differentiates itself, and this

*Doç. Dr. | Assoc. Prof. Dr.

(Kurum Bilgisini Türkçe yazınız) RTEÜ, İİBF, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi, Türkiye | RTEU, Faculty of Economics and Administrative Sciences, Political Science and Public Administration, Turkey

efebasturk83@gmail.com

Orcid Id: 0000-0001-7117-0734

animality makes itself visible as autonomy from the law. In the history of Western civilization, the evaluation of the other as "non-human" implies not the differentiation of the other, but a moment of freedom in which civilization does not have to obey the civil codes of humanity. Based on Derrida's thoughts, this study will examine how civilization turns into a form of 'inhumanity', which is perceived as belonging to the other, through two works of art. Goya's painting "May 3" and Abu Ghraib prison photographs show how the civilized-political form frees itself from humane responsibility towards the other, along with brutal violence and torture.

Keywords: Derrida, Goya, Ebu Gharib, Deconstruction, Violence, Civilization

1. Giriş

İnsanları eski rejimin (ancien regime) köhne ve bağınaz dünyasından çıkartmayı vaat eden Aydınlanma düşüncesi, Fransız Devriminin hemen akabinde gerçekleşen terör dönemi ile anılmaktan kurtulamamıştı. Soğuk Savaş sonrası dünyada yıkılan Doğu Bloku yerine kendisini tüm insanlığın biricik umudu ve kurtuluşu olarak gören ABD de, tam da bu misyonla başlattığı Irak Savaşında yarattığı dehşet ve vahşetle anılmakta bugün (Brundage, 2018:2). Fransız Devrimindeki terör döneminden ABD'nin küresel emperyalizmine dek geçen süreçte, Batı, kendisini bir yandan üstün ahlaki değerlerin biricik ve evrensel taşıyıcısı olarak gösterirken, bu değerlerle çelişmekten, onları sadece soyut bir isme indirgemekten de kaçınmıyor. Soyut bir insanlığın evrensel temsilcisi olarak kendini lanse eden Batı, yaşayan bedenler üzerinde -tam da bu değerler adına- her tür işkenceyi, acıyı ve vahşeti uygulamaktan çekinmiyor (Holloway, 2009:21). Politik eleştiri, ne kadar çabalarsa çabalasın, bu akıl almaz tutarsızlığı dünyanın karşı karşıya olduğu topyekûn bir sorun olarak göstermeyi yeterince başaramıyor. Bunun en önemli sebebi, her tür değer yargısını, somut ve gerçek 'politik' koşulların karşısında geri planda tutmayı salık veren bir ahlakın politik eleştiriye kaçınılmaz biçimde kuşatmış olmasıdır. Politik olanın tamamen somut gerçeklere dayalı ve her tür ahlaki değeri önceleyen eylemler nezdinde düşünülmesi, Batının insanlık adına insanı gözden çıkaran o aporetik varoluş tarzını gözden saklamak için uygun fırsat yaratıyor.

İnsanlık ile insan-dışılığın iç içe geçtiği bu müphemlikte uygarlık adına seferber edilen vahşiliğin çıplak gerçeğinin gösterilmesine her zamankinden daha fazla ihtiyaç var. Bunun için sanata, onun gerçeği tam da olması gerektiği gibi 'rahatsız edici' bir şekilde sunma becerisine hiç olmadığı kadar yer açılması gerekiyor (Platt ve Platt, 2013:164).

Sanat, artık gerçek-ötesi olarak algılanan duyuların ya da estetik değerlerin temsil edildiği bir yüzey ya da performans olarak ele alınamaz; tersine, görünmez ya da kavranamaz kılınmış o aporetik gerçekliği olduğu haliyle, yani tüm tutarsızlığı ve çelişkileriyle ifşa etmenin bir olanağı haline dönüştürülmeli. Bu bakımdan sanatın estetik işlevini şiddetin olağanlaştırıldığı zaman diliminde yeniden hatırlamak gerekiyor.

Sanatın politik işlevi ya da misyonu, işte bu olanaklılık düzleminde açığa çıkar; çünkü eser, tam da bu müphemlik alanında, hakikat denilen şeyin algılanmakta olan halinden farklılığını, hatta onunla özdeşleşemeyen ayrıksılığını sunabilir. Bunu yapmak için esere dışarıdan ‘yeni bir gözle’ bakmak gerekmez; eser, zaten başlı başına bu ikilik üzerinden yapılanmış olabilir. Başka bir deyişle, sanat eseri, ele aldığı konuya ilişkin bilindik savları ters yüz etmek, böylece yeni bir anlam ortaya çıkarmaktansa var olan anlamları tutarsız kılmak amacına sahip olabilir. Bir çelişkiyi ifşa eden sanat eseri, böylece, anlamı bir tür anlamsızlık ya da tutarlılığa izin vermeyen bir özdeşsizlik düzleminde kavramanın gerekliliğine işaret etmiş olur. Sanatın politik işlevi denilen şey, eserde konu edinilen politik bir göstergeyi temsil etmesi veya onu eleştirmesi değil, fakat söz konusu politik göstergeye kimliğini veren üstünlük, yücelik veya haklılık imgesinin özdeşliğe uymayan bir rastlantısallık ve hatta keyfilik düzleminde belirmiş olduğunu göstermektir. Keyfiliği ifşa etmek, bu anlamda, politik anlama karakterini veren kökensel anlatımı sekteye uğratmak, yani bir anlamda onu süsten arınmış çıplak haliyle yakalamak ve sunmaktır. Batı sanatı tarihine baktığımızda da sanatın politik ve toplumsal eleştiriye olanak sağlayan böylesi bir “imge oluşturucu” vasfının olduğunu söyleyebiliriz. Düşüncelerin ve sözcüklerin anlamın çok boyutluluğunu sağlama noktasında yetersiz veya eksik bıraktığı alanlarda sanat, düşünceyi bir imgeye bağlamak suretiyle onu sezgisel bir kompozisyon alanına çekebilir (Basilio, 2013:4). Böylece [sanat] eser[i], felsefi düzeyde belirli bir bağlam etrafında soruşturulan meseleyi, farklı zamanlara, mekanlara ya da olaylara doğru genişleterek bir sürekliliği ya da ilişkilendirilmeyi sağlayabilir. Tarihsel açıdan bakıldığında, bunu sağlayan şey Batı modernliğinde ortaya çıkan ‘izleyici’ kitlesinin varlığıdır. Bu kitlesel kültürde düşünce ile olgu arasındaki bağıntının yavaş yavaş kamusal ve eleştirel bir bağlama doğru geçtiği

fark edilmektedir (Rabb, 2024:187-192). Eleştirelliğin izleyici bir kitlenin dolayımında kamusal kılınması, olgu ile düşünce arasındaki ilişkinin imgeselleştirilmesiyle yakından ilgilidir. İmge, bu yeni sanatsal kültür içinde, yalnızca soyutluğun düşünülebilir formlarını temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda düşüncenin bir çerçevesini ve onun kompozisyonunu oluşturur. Asavei'e göre, imge, bu anlamda, dikkati insan bedenine acı çektiren unsurlardan uzaklaştırıp, doğrudan bedenın acı çekebilirliğine kaydırmak suretiyle empatik algıyı yaratır (Asavei, 2018:110). Başka bir deyişle, acı çeken beden imgesinde temsil edilen yalnızca acı çekmekte olan bedenin görüntüsü değildir; temsil, tekil bir bedende bütün bedenleri ortaklaştıran, böylece onları acının karşısında eşitleyen bir bakışı da üretir. İmge oluşturuıcı etki, böylece temsiliin kamusallaştııcı etkisine dönüşür.

Bedenin acı çekebilirliği teması sanatın imge oluşturuıcı veya temsili kamusallaştııcı etkisi bağlamında düşünülebilir olsa da, bu etkiyi geçersizleştirmeye odaklı farklı -daha doğrusu karşı- bir estetik hamlenin varlığı da göz ardı edilmemelidir. Bu çalışmanın kapsamını aşılıyor olsa da temelde şu hipotezi öne sürebiliriz: Batı modernliğiyle dolayımli gelişen kolonyalist, sömürgeci veya genel anlamıyla 'ötekileştiriıcı' söylemlerin 'Batılı olmayan'ı kurma ve kavrama biçimlerine bakıldığında, ötekinin 'Batılı' olanla eşit ve ortak bir evrensel beden imgesine dahil edilmediği görülebilir¹. Öteki'nin bu evrensel ya da ortak bedenden dışlanması, onu 'acı çekebilir' bir imgeye dönüştürdüğü gibi onun çektiği acıyı da önemsizleştirir. Ötekini dışlayıcı söylem, varlığını -ve hatta meşruluğunu- onu estetik-dışı ya da estetikten yoksun bir görselliğe indirgemeye borçludur. Bu görsellik içinde öteki, dışlamayı olanaklı ve makul kılar türden bir şiddetin nesnesine dönüştürölür (İbrahim, 2022). Philipose de böylesi bir estetik söylem dahilinde imgeselleştirilen öteki üzerinde uygulanan/uygulanacak şiddetin saf anlamda şiddet olarak kavranmadığı tespitinde bulunur. Ötekine karşı şiddetin tam anlamıyla şiddet sayılmamasının sebebi, ona göre, acı çekebilirliğin ötekinin bedeninde algılanamaz kılınmasıdır (Philipose, 2007:61).

¹ Pels, Batı yönetimsellik tarihinde sömürgeciliğin antropolojik temelli kurulduğunu söyler. Bu antropolojik-yönetimsel söylem, Batılı olmayı doğrudan Batılı olanda temsil edilen bir 'insan' imgesinin dışında kurmak suretiyle meşrulaştırılır (Pels, 1997).

Bu makale, ötekine dönük madunlaştırıcı söylemlerin belirli bir estetik ve/veya imgesel düzlemdeki temsillerini tartışmayı hedeflemektedir. Goya’nın “3 Mayıs” tablosu ile Ebu Gharib fotoğrafları, bu tartışmanın yürütülmesi için seçilen iki eserdir. Her ne kadar farklı zamanlara ve farklı estetik kavrayışlarına sahip olsalar da, her iki eserde de uygarlığın öteki[si] ile ilişkisindeki gayrı-insanileştirme ve buna paralel beden’in ‘acı çekebilirliğinin’ etik düzeyde reddedilişi fark edilmektedir². Uygarlığın kendisine atfettiği değerleri ötekine ait ve layık görmeyişi, sadece bir hiyerarşi kurmak anlamına gelmez. Öteki üzerindeki şiddetin gerçek anlamıyla şiddet olarak görülmemesi, ötekinin ‘acı çekebilir’ ve bu anlamda başkalarına empatik açıdan hitap edebilir bir özne olarak görülmemesi sonucunu doğurmaktadır. Bu durum, uygarlığın imgesel varlığına dönük yapısökümcü bir eleştiriyi mümkün ve olanaklı kılmaktadır: uygarlığın kendinden saymadığı ve kendisiyle özdeş değerleri atfetmediği öteki’ye uyguladığı metafiziksel şiddet, uygarlığın tam da radikal karşıtı olarak varsayılan ötekine benzediği, onunla ayrıştırılamaz biçimde aynılaştığı türden aporetik bir durumun yaratıcısıdır. Başka bir deyişle, uygarlık, insanlıktan saymadığı ötekine karşı estetik şiddetinde kendi insan-dışılığını görünür kılmaktadır.

Bu makale, uygarlığın, tam da sınır noktasındaki bu aporetik özdeşlik anına götürüldüğünde anlaşılabilirliğini, iki estetik temsil aracılığıyla iddia etmektedir. Goya’nın tablosu ile Ebu Gharib fotoğraflarında ötekini insanlıktan saymayan uygarlığın öteki üzerindeki şiddetini estetize etme biçiminde ötekiliğe (uygarlıktan sayılmayan imge) dönüşümü dolaylı biçimde temsil edilmektedir. 3 Mayıs ile Ebu Gharib görüntülerini birleştiren şey, uygarlığın ötekine atfettiği vahşet değil, fakat uygarlığın kendisini ayrı tuttuğu ve kendini ‘o-olmayan’ şeklinde kavradığı mutlak ötekilik formuyla özdeşliğidir. Mesele, uygarlığın bir vahşilik göstergesi ve performansı olarak savaş ve şiddetle yakın olduğunu iddia etmek değildir; fakat asıl mesele,

² Maggio, ötekine dönük şiddeti Spivak’ın maduniyet eleştirisi üzerinden tartışırken, ötekinin yüzünü kapatan, daha doğrusu onu fark edilmez kılan şeyin onun dilsizliği olduğunu söyler. Öteki, dilden mahrum bırakılmış olmasıyla, konuşmasında hitap edemeyen, anlaşılmayan, anlaşılmaz şekilde konuşan, bu yüzden belirli bir estetik anlamla yüklü politik cemaate (Batılı toplum) ve onun nezdinde temsil edilen insaniliğe uymayan bir başkalık temsili olarak anlaşılmasıyla sadece Batılının temsiline görünür kılınabilir (Maggio, 2007: 420-422).

uygarlığın neden kendisini olmadığını iddia ettiği bir vahşilikle görmek gerektiğini düşünebilmektir. Başka bir deyişle, uygarlık, vahşi olanla yakın veya ona dönüşmeye elverişli olanı ifade etmez; vahşilik, uygarlığın kendisinde zaten içerilmektedir.

Buradaki tartışmayı, Derrida'nın Hayvan & Egemen başlıklı seminerinden hareketle kurmayı hedefliyorum. Derrida, bu seminerlerde, uygarlığın kendisinden uzaklaştırdığı ve hatta farklılaştırdığını iddia ettiği bir ötekilik formu olarak bir vahşiliğe/hayvaniliğe (*bestiality*) yakınlığını, hatta özdeşliğini ele alır. Derrida'ya göre uygar-sivil toplumun kuruluşunun yasal statüsünün göstergesi olarak Egemen[lik], kendi mutlak -ve aşağı- ötekisi olarak hayvana (*bête*) benzer. Derrida'ya göre bu benzerliğin sebebi, uygarlığın temelinde yatan şeyin onun mutlak ötekisi olan bu vahşilik olmasıdır. Ancak Derrida, vahşiliği acımasız bir şiddet düzeyinde ele almaz; vahşiliği, yasa ve onun öteki ile ilişkisinde içerilen etik ile alakalı olarak düşünür. Derrida'ya göre Hobbes'un egemenlik nezdinde temsil edilen sivil-siyasal durumu ilkel-vahşi doğa durumundan ayırma çabası nafile bir girişimdir. Çünkü Hobbes'un düşünce sisteminde egemenin mevcudiyeti yasalılığa, yani vahşi doğa durumundan farklılaşmışlığa dayandırılıyor gibi gözükse de, egemene varlığını kazandıran şey tam da doğa durumunun saf görüngüsü olarak vahşi şiddettir (*brutality*). Derrida'ya göre Hobbes'un egemeni, tıpkı vahşi bir hayvan kadar 'yasaya karşı sessiz' kalmaktadır. Sessizlik, yasanın -ya da yasalılığın- egemeni bağlamayışının metaforik bir ifadesidir.

Derrida'nın seminer boyu takip ettiği düşünceleri, 3 Mayıs ile Ebu Gharib arasındaki sürekliliği görmek açısından faydalıdır. Her iki eserde de birbirine karşıt konumlanmış figürler arasında estetik fark ve bu farklılıktan kaynaklanan varoluşsal ayrım göze çarpar³. Uygarlık, her iki eserde de ontolojik kökenine uygun temsiller (üniforma, asker, vb.) aracılığıyla sunulmaktadır; fakat uygarlığa dönük estetik kavrayış, söz konusu temsilin ötesine geçen bir şiddet dolayımıyla sunulur. Hem 3 Mayıs hem Ebu Gharib,

³ 3 Mayıs tablosunda 'siyahî', yakası bağı açık ve şeklen orantısız temsil edilen karakterlerin karşısında üniformalı, 'temiz' ve düzenli bir duruşa sahip askerler vardır. Ebu Gharib fotoğraflarında ise yüzleri görünmez ve üstü başı dağınık halde temsil edilen, bu anlamda aşağılanan mahkumların karşısında yine sivil-siyasal hayata ait olduğu üniforma ile tescil edilen askerler vardır. Her iki eserde de askerlerin karşısında konumlanmış olan insanların sadece suçlu, mahkum, vb. değil, varoluşsal ve estetik farkın ötekisi olduğu görülebilir.

sivil-siyasal durumla özdeş ‘meşru’ şiddetin aslında mutlak ötekisi olan doğa durumundaki ‘yasaya karşı sessiz kalan’ vahşi şiddetle neredeyse ayırt edilemez olduğunun estetik temsillerini sunar. Bu estetik temsilin politik açıdan anlamını kavramak ve sanatın empatik algı yaratmadaki misyonunu geçerli kılmak açısından Derrida’nın düşüncelerine başvurmak bu sebeple önemlidir.

1. İnsan (Uygarlık) ve Hayvan (Vahşi-Doğa[1]) İkiliğinin Yapısökümü

Derrida için hayvan -ve onunla özdeşleşmiş ‘vahşilik’- sorunu, Batı uygarlığına kayıtlı bir meseledir. Batı düşünce tarihi içinde pek çok filozofun bu konuya dolaylı da olsa değindiğini düşünen Derrida için hayvan, aslında insanın -tabi beyaz ve Batılı insandır bu- ne olduğunu kurgulamaya olanak sağlar (Turner, 2003). Batılı insan ve onun merkezinde varsayımsal olarak inşa edilen uygarlık fikri, saf bir mevcudiyet (presence) barındırmaz; tersine, kendi saflığını daima kendisi-olmayanla bağıntı dolayımıyla aporetik bir biçimde inşa eder. Derrida açısından insan-hayvan ikiliği merkezinde kurulan uygarlık fikri, insanlığa dair atfedilen saflık ve bütünlük varsayımları sebebiyle yapısöküme uğratılmaya mecbur ve yazgılıdır. Derrida’nın yapısöküm fikri, kendisini bir köken veya kökenleştirilebilir olarak sunan ve bu anlamda kendisinde belirli bir saflık -bozulmamışlık- veya bütünlük anlamı taşıdığını ihtiva eden her tür anlatıyı hedef alır (Deutscher 2022:16).

Bu tarz anlatılar, köken ve saflık takıntısına sahiplerdir; bu nedenle kendileri-gibi-olmayana dönük doğal bir dışlayıcı tavır geliştirirler. Uygarlığın kendisine atfettiği tamlık ve saflık anlatısı, kendi-gibi olmayan ve dışlanmaya açık bir altlık konumuna tayin edilen bir ötekilik formu olarak hayvan üzerinden kurulur. Derrida, hayvan sorunsalını, tam da uygarlıkla özdeş bir kurguya dahil eder. Hayvan, Batılı insanın kendisine atfettiği, dahası kendisinde saf ve doğal haliyle mevcut edilmiş halde olan bir logosantrizmden mahrum olanı ifade eder (Ertuğrul, 2015:175). Hayvan, başka bir deyişle, insan gibi olmayan değildir yalnızca; o, aynı zamanda insana mahsus olan ve insanın üstünlüğünü tescil eden logos’a sahip olmayandır. Logos, sözün, yani mevcudiyetin göstergesidir; kendinin bilincinde olma, kendi hakkında bir yargıda

bulunma ve kendi hakkında konuşma yetisidir ve logos, bu anlamda, kendiyle öteki arasındaki sınırı kavrama ve hatta kurma olanağıdır (Baumeister, 2017:52). Logos, insanın kendi üzerine düşünebilme ve kendisi hakkında anlamlı bir yargıda bulunabilme olanağı olması anlamında, en baştan insanı ayrıcalıklı bir statüye yerleştirir. Başka bir deyişle, logos, sadece insana mahsus bir yeti değildir, fakat kendisi, kendi özdeşliği hakkındaki yargı vasıtasıyla ötekini dışlama gücü ve hakkını veren bir imtiyazdır.

Logosantrizmin bu imtiyazlı yapısı, insanı daima kendi-olmayanın üzerine yerleştirdiği gibi, aynı zamanda ötekini bağlı kıldığı bir merkeze dönüştürür (Direk 2004: 134). İnsan, kendi-gibi-olmayanın, yani kendi hakkında konuşma yetisinden mahrum hayvanın, anlaşılabilir ve açıklanabilir merkezidir. Başka bir deyişle insan-olmayan, olmadığı şey olan insana bağlı anlamlar dahilinde düşünülür. İnsanmerkezcilik, bu anlamda, insan-olmayanı da insana göre kavrama ve açıklama girişimidir. Ona bu yetkiyi veren, ötekinin, yani hayvanın insan-olmayışından türeyen yetersizliğidir. Hayvan, yanıt değil ama tepkime verebilir; bu yüzden anlamlı söz üretmekten yoksundur (Johnson, 2005:113). Hayvan, bu anlamda, daima kendi adına konuşan birine muhtaçtır.

İşte bu görüş, Batı uygarlığının yalnızca insanmerkezciliğini değil, fakat onun imtiyazdan kaynaklı otoritesini anlamak için çok kritiktir. Zira uygarlığın kendisinden farklı olana yaklaşımı, daima onun kendisi gibi olamayacağı savından hareket eder. Bu sav, ötekini aşağıda konumlandığı gibi, ötekini uygarlaştırmaya dönük girişimleri de meşrulaştırır. Çünkü uygar beyaz insan, kendini saf ve tutarlı merkez addettiği ölçüde karşısındaki ötekini eksiklikle kavramaya, damgalamaya ve ona tam da bu eksiklikten hareketle muamele etmeye başlar. Sömürgecilik söylemlerinin tarihselliğinde, uygar beyaz batılı insanın karşısında -daha doğrusu aşağısında- konumlandırılmış siyah doğulu 'insan', daima insan-dışılığın sınırında kavranmaya mahkûm edilmiştir. Bu tavır, 'insan' sözcüğünü yalnızca kendi mevcudiyetine içkin kavrayan uygarlığın, kendiyle aynı olanı özdeşsizlikle damgalaması anlamına gelir. Burada bir tür olan 'insan' ile kültürün bir ögesi olan 'batılı' keyfi bir biçimde bir araya getirilmektedir. Batılılığın tarihi insanlık tarihini kuşatacak kadar eski olmadığı gibi, Batılılığın kendisi

de türsel bir saflık olarak anlaşılmaktan yoksundur. Öyleyse, Derrida’ya kulak verdiğimizde, insan sözcüğünü kendi mevcudiyetiyle birleştirmeye dönük ‘uygarlık’ tavrının keyfi ve en önemlisi kökensiz yapısı karşımıza çıkar.

Peki bu keyfilik nereden kaynaklanır? Derrida’ya göre keyfiliğin merkezinde bir tür zorunluluk vardır. Bu zorunluluk, Derrida’ya göre, kendini tam ve saf bir anlamla ilişkilendiren anlatının bu tamlık varsayımını korumak için ihtiyaç duyduğu özsel şiddetten kaynaklanır (şiddet ve metafizik). Anlam, mevcut olmayan saflığını ve tamlığını, kendisinden dışlamalarla elde edebilir veya muhafaza edebilir. Derrida, insanın kendisine benzemeyen canlılara ‘Hayvan’ (*animal*) diyerek böylesi bir şiddete başvurduğunu ima eder (Derrida, 2008:4). Cins farklılığını göz ardı eden ve onları tek bir sözcüğe hapseden kavrayış, aslında onları yalnızca insan-olmamak üzerinden bir araya getirmenin başka bir ifadesidir (Ertuğrul, 2015:190). İşte, Derrida’ya göre böylesi bir kavrayış, yani her bir tekilliği tutarsız bir türün ögesine dönüştürerek isimlendirmek, bir şiddet uygulamak anlamına gelir. İsim koymanın kendisi şiddet değildir; fakat koyulan isim, onu kavramanın ve ona nasıl yaklaşılabileceğine dair bir belirlemenin normatif ve hatta etik dışı olanağını içermesi sebebiyle bir şiddete kapı aralar⁴.

Derrida’cı yapısöküm için mesele, insan-hayvan ikiliğini aşmak veya sorunu hayvana ‘saygı’ gibi oldukça belirsiz ve yine insanmerkezci kalmaya mahkûm anlamlar dolayısıyla tartışmak değildir. Derrida için mesele bu sınırların ne denli istikrarsız kalmaya mahkûm olduğunu ifşa edebilmektir. Bunun için *Hayvan ve Egemen* isimli seminerine bakmak gerekiyor. Derrida, bu seminerde, Hobbes’un Leviathan metninde ayrıntılı olarak tartıştığı bir mesele olan, doğadan kültüre geçiş ya da doğa durumunun aşılması olarak anlaşılan sivil-politik durumun inşasına odaklanır. Hobbes, Leviathan’da, doğa durumundaki kaotik ve kaçınılmaz şiddetin her şeye karar veren o belirsizliğini aşmak maksadıyla bir araya gelerek ve sözleşme yoluyla egemeni imal eden insanların doğa durumundan uygarlığa geçiş anını kurgusal olarak aktarır

⁴ Her bir ‘farklı’ canlının, tam da insan-olmayışı üzerinden ‘hayvan’ sözcüğünde bir araya getirilişi, onların insanın bakışına sunulduğu hayvanat bahçesiyle beraber düşünülebilir. Hayvanat bahçesinde hayvan adı verilenleri birleştiren ortaklık, türsel benzerlikleri değil, olmadıkları şeyin karşısındaki pozisyonel eşitlikleridir. Her biri de insan-olmayan olarak, benzemedikleri şeyin karşısında sadece o-olmayışı ile anlam ve işlev kazanır.

(Hobbes, 2021:127-129). Bu aktarımın en büyük gücü, kurgusal olanı tarihselleştirebilmesinde ve onu bir köken olarak sunmasında saklıdır. İmal edilen ve bu anlamda yapay bir şey olarak Egemen, doğadan kopuşun ve onunla farklılaşmanın bir göstergesidir. Fakat Derrida, bu tezdeki ana problemin, doğa(l) ve uygarlık arasındaki sınırların ne denli müphem hale getirildiğini fark edememesi olarak görür. Egemen (*sovereign*), aştığı ya da kendini mutlak olarak dışsallaştırdığı hayvani olanı (*brutish*) kendisine bir eklenti (*supplement*) olarak dahil etmektedir (Derrida, 2009). Başka bir deyişle, egemen, her ne kadar doğa(l) yaşamdan kopmuş veya onunla farklılaşmış olsa da, ona bir eklenti, ilavedir ve bu anlamda kaçınılmaz olarak ötekileştirdiği şeyi içinde barındırmaya devam eder. Derrida, bu durumu daha iyi ifade edebilmek için protez-devlet öbeğini kullanır. Protez-devlet, uygar yaşamda imal edilen egemenliğin kendini farklılaştırma çabasına karşın terk ettiği şeye ilave edilen bir dışsallık olduğunu işaret etmek içindir. Tıpkı doğal vücuda eklenen ve ilave edildiği, daha doğrusu yerini aldığı organın doğal işlevini üstlenen ama kendisi de o-olmayan protez gibi uygar sivil-politik durum da yerini aldığı doğa(l) yaşamın mutlak düzeyde aşılamayacağını bir göstergesidir. Başka bir deyişle, protez-devlet, kendini farklılaştırdığı doğa(l) yaşamın üzerine inşa edilmiş de olsa, onunla özdeş bir vahşiliği (*brutish*) devam ettirmekten de kaçınmaz (Ertuğrul, 2021:210).

Egemenin asli işlevi canlılığı, canlı yaşamı korumaktır. Uygar sivil-politik durum, barış ve güvenliği sağlama maksadıyla kurulmuştur. Derrida, bu fonksiyonel içerikte, tam da doğa durumu ile uygarlık arasındaki sürekliliğin izlenebileceğini düşünür. Zira egemenliği, protez-devleti, yani topyekun uygarlığı var eden mantık, hayatta kalma güdüsünden başka bir şey değildir. Yaşa[t]mak için öldüren bir makine olarak protez-devlet, bütün bir yaşam enerjisini daima ölümün kıyılarında sürdürecektir. Egemeni ortaya çıkaran o temel neden, şiddetin bir yandan kaçınılamayan ama öbür yandan bastırılması gereken çifte varlığıdır. Hobbes'un, düzenin yıkım tehdidiyle karşılaştığında şiddetin en radikal görünümüne, Tanrının kıyametine bürünmesi gerektiğine dair görüşleri boşuna değildir. Derrida bu sebeple Hobbes'çu egemeni bir aporia içinde kavramanın gerekliliğine dikkat çeker: egemen, bir yandan yapay bir makine ama diğer yandan canlı varlıktır (Derrida, 2009:87). Derrida'nın, egemeni canlı

varlık olarak görme sebebi, onun, belirli kural ve öngörülebilirlik dahilinde işlevsel kılınmış bir otomatik makineye indirgenemez oluşundan kaynaklanır. Egemen, bir yandan imal edilmiş ve norma tabi tutulmuş -amacı da normu tatbik etmek olan- bir makinedir ama bu makine, birincil işlevi olan yaşa[t]ma prensibi gereği, aynı zamanda vahşi ve doğal bir hayvan (*bête*) olmak da zorundadır (Derrida, 2009:89).

Derrida, bu durumu ifade etmek için hayvan ve egemenin ortaklaştığı bir düzleme başvurur ve bu iki varlık biçimini ‘yasaya karşı sessiz’ olmak üzerinden kavramak gerektiğini öne sürer. Uygarlığın dışında konumlandırılan, dahası uygarlık tarafından geride ve aşağıda bırakılan o vahşi hayvanlık, egemenliğin imaliyle beraber uygarlığın varoluş biçimine ve onun üretimine dahil edilir. Derrida’ya göre bu nokta, egemenliğin çifte açmazından çok daha kritiktir, çünkü burada artık egemenin vahşiliğe bürünen o canavarımsı varlığından ziyade, normal ve doğal işleyişiyle uyumlu kılınmış ve bu anlamda vahşilik olarak addedilemeyecek bir vahşiliği (*brutish*) söz konusudur. Derrida’nın deyişiyle, egemen, “hayvandan üstün...” ama aynı zamanda “hayvanlık olarak” vardır. Egemen, hayvanın doğal yaşamından kopularak inşa edilen bir uygarlığın içinden doğmuş olmasına karşın, tam da aştığı şeye bürünür. Başka bir deyişle, egemenliğin kendini tam ve eksiksiz gösterdiği yer, kendinin dışında konumlandığı türden bir hayvanlıktır. Fakat bu hayvan, hiçbir şekilde kendi sınırlılıklarıyla yaşayan bir *doğadaki hayvan* değildir. Hobbes’un doğa durumunda şiddet ile özdeş kıldığı kurt imgesinin, egemenin ortaya çıkışıyla insan ve hayvan ötesi bir canlı forma, bir canavar olarak Leviathan’a dönüşmesinin sebebi budur. Leviathan, hayvani olanla özdeşleşmiş vahşi şiddet ile uygar insana atfedilen irade ve aklın kaynaştırılması ve buna tanrısal bir güç bahşedilmesinin ifadesidir. Hayvan-İnsan-Tanrı üçlüsünün bir araya getirildiği egemenlik, böylece güç ile hakkın, yetki ile kudretin, vahşilik ile uygarlığın aporetik birliğinden başka bir şey değildir.

2. Goya’dan Ebu Gharib’e Aporetik Egemenliğin Estetik Temsilleri

Derrida’nın Hayvan ve Egemen derslerinde göstermeye çalıştığı şey, vaktiyle Walter Benjamin tarafından dile getirilen “hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda

barbarlık ürünü olmasın” (Benjamin 2018:47) cümlesini hatırlatır. Benjamin, burada, kültürü o bilindik anlamıyla, yani insanın doğal çevresi üzerindeki egemenliği üzerinden alıntılar. Kültürün insanın kendi bedeni, doğal içgüdüleri üzerinden bir bastırma ve zapt etmeyle, yani bir şiddetle başlaması bu yüzdendir. Kültürün hakimiyeti ya da zaferi dediğimiz şey, doğal olanın bastırılmasıyla başlar. Doğaya dönük şiddetin kendini gerekçelendirmesi veya bunu bir şiddet olarak göstermemesi de bununla yakından ilişkilidir. Şayet kültür bir ilerlemenin ve yücelmenin ifadesiyse, kültürün uyguladığı şiddet [-gibi-görünmeyen-şiddet] de her tür ahlaki yargının ötesine çıkartılabilir.

Derrida’nın aporetik, Benjamin’in ise barbarlık olarak niteleyebileceği bu uygarlık ve şiddet arasındaki çelişkili birliktelik, tarih boyunca farklı açılardan da incelenmiş. Farklı denmesinin sebebi, uygarlık ile şiddet arasındaki yakınlığın sadece yapısal olmayıp, bilinçdışına hitap eden veya bizzatihi oradan kaynaklanması ve kökenlerinde antropolojik, kültürel ve tarihsel şemaların içerilir tarzda oluşmuş olmasıdır. Başka bir deyişle, uygarlık kendisini bir tür estetik imge dahilinde kurmakta olduğundan, kendi anlamını ve işlevini de bu estetik aracılığıyla var eder. Uygarlığın karşısındaki öteki de bu estetik oyunda bir tür dışsallık olarak kurulur ama dışarıda olan bu öteki, daima merkezdeki uygar imgeyle yakın temas halinde, onunla bir farklılık ilişkisi içindedir. Uygarlığın ötekine karşı hakimiyetini geçerli, meşru ve doğal addetmesinin koşulu, işte bu estetik imgelerin varlığında şekillenebildiğinden dolayı uygarlığı aynı zamanda şiddetin estetize edildiği bir durum olarak da kavramak mümkündür. Tıpkı Derrida’nın ‘hayvanlık olarak politika’ sözünde vurguladığı gibi, hayvanlık-olmayan-uygarlık, kendisine dahil ettiği bir hayvanlığı (vahşilik) bir çelişki gibi göstermeme maharetine de sahiptir. Bunun sebebi, az evvel aktardığımız gibi, uygarlık ile şiddet arasındaki ilişkinin dolaysız varlığını görünmez kılan, onu bir şiddet edimi gibi sunmayan, yani gerçeğin üstünü kapatan bir estetiğin varlığıdır.

Başlarken, sanatın, felsefenin veya daha spesifik olarak politik felsefenin artık tam manasıyla yerine getiremediği bir şeyin sorumluluğunu üstlenebileceğinden söz etmiştik. Bu sorumluluk, açıkça uygarlık ile şiddet arasındaki dolaysız ilişkiyi tüm

gerçekliğiyle gözler önüne sermektir ve estetik, bu anlamda, bir egemenlik işlevi olmaktan çıkarılıp bizatihi gerçekliğin temsili olarak dönüştürülebilir. Şimdi, estetiğin bu olanaklarına, daha doğrusu estetiği bu açıdan ele alan iki örnek olaya, Goya’nın “3 Mayıs” adlı çalışması ile Ebu Gureyb fotoğraflarına yakından bakabiliriz.

2.1. Savaşın Felaketleri ya da Uygarlığın Gerçeği

Mustafa Okan, Goya’nın 3 Mayıs adlı çalışmasını da içeren “Savaşın Felaketleri” adlı dizisini tam manasıyla idrak edebilmek için, Adorno’nun “Bakışımız, kavrayışımız varolan dünyanın algılanmasını değiştirmeli, onun aldatıcı görünümünden kurtulabilmiş olmalı; içinde yaşadığımız bugünkü dünyanın çarpıtılmış bir dünya olduğunu anlamamızı sağlayabilmelidir” sözünü hatırlamak gerektiğini ifade ederken aslında tam da sanatın sorumluluğuna dönük bir çağrıda bulunur (Okan, 2006:133). Gerçekten de Goya’nın çalışması, savaşın neden olduğu yıkımı, onu hiç estetize etmeden, saf gerçekliği içinde sunma kaygısı güder ve böylece bizi çarpıtılmış gerçeklikten kurtarmayı vaat eder. Goya’nın ‘3 Mayıs’ ve bir dizi halinde yayımlanmış olan ‘Savaşın Felaketleri’ adlı çalışmaları, savaşın yıkımını farklı duygusal dünyaların içinden kavramaya çalışır. Yine her biri, o parçayı anlatan çok kısa bir lejantla isimlendirilmiştir. Fakat bu lejantlar, Todorov’un söylediği gibi, çizimleri anlatmak ya da onlar adına konuşmaktan ziyade, ortadaki gerçeğe ilişkin anlamı çoğullaştırmak için seyirciyi davet eder (Todorov, 2019:128). Goya’nın amacı, savaşın gerçeğindeki vahşeti göstermektir ama bu gerçeği sarsıcı kılan şey, savaşın yıkımlarının idrak edilemez, hayatın doğal akışı içerisine yerleştirilemez bir vahşetle yüklü olmasıdır. Goya, savaşın zaten bir yıkım olduğunu kabul eden insanlığa, aslında kabul edilmiş yıkımın hiç de düşünüldüğü gibi bir yıkım olmadığını göstermek ister adeta.

Goya, “3 Mayıs” adlı eserinde, kurşuna dizilen bir avuç insanın karşı karşıya kaldığı dramı konu edinir (Resim 1). Karşı karşıya iki grup vardır resimde; sağ tarafta karşıdaki bir avuç insanı ‘duygusuzca’ infaz etmeye hazır üniformalı ve bu anlamda aldığı emri yerine getiren askerler vardır. Diğer tarafta ise İspanyol halkını temsil eden insanlar bulunmaktadır. Goya, resimde, iki grubu şaşırtıcı bir biçimde gerçeklikten uzak

bir yakın mesafeden gösterir. Bunun, eserin dramatik etkisini artırmak ve vurguyu güçlendirmek için yapıldığı düşünülebilir. Nitekim resmin karanlık sahnesi, bu yakın mesafe aracılığıyla daha da kasvetli bir hale bürünür. Bu kasvetli ortamda gözler resmin merkezinde beyaz gömlekli figüre çevrilir. Beyaz gömlekli figür, bu kasvetli sahnede resmedilen acımasızlığın karşısında saflığın ve masumiyetin bir temsili olarak belirir. Ellerini iki yana açmış haldedir; fakat duruşu, karşısındaki askerlere teslim olma veya onları durdurma amacı içermez. Yanındakilerden farklı olarak, o, bakışlarını kaçırmamakta, aksine, kendisine acımasızlıkla gelen beri yandan onun yüzüne bakamayan askerlere karşı bakışlarını sertçe ve korkusuzca yöneltmektedir. Sanki affedilmeyi değil de kendisini duyurmak istiyor gibidir.



Resim 1: Francisco Goya, "3 Mayıs", 1814

Kurşuna dizilmiş/dizilecek olan kurbanların çarpık ve şekilsiz resmedilişleri göze çarpar. Şekilsizlik, yalnızca bedensel bütünlüğün bozulmasıyla alakalı bir şey değildir; kurşuna dizilen insanlar sanki insan-değillermiş gibi yansıtılmıştır. Goya, öldürülen

insanları insanlıktan saymayan, onları insan olarak görmeyen bir tavrı göstermek ister aslında (Bouvier, 2011:1108). ‘Uygar’ Fransız ordusunun ‘üniformalı’, yani belirli bir düzen ve estetik içinde temsil edilen askerlerinin karşısındakiler uygarlığın *ötekisi* gibidir: beyaz olmayan ve uygar görünüme sahip olmayan bu yığın, uygarlığa dahil olamayan fazlalıktır. Bu yüzden onları öldürmek de ne ahlaki açıdan ne hukuki açıdan bir suç ya da kötülük gibi görülemeyecektir.

Bu açıdan bakıldığında sahne, bir infaz anından çok bir itlafı gösteriyor gibidir. Beyaz gömlekli figürün hemen altında bulunan ölü bedenden akan kanlar koyu ve kurumuş renktedir; bu da bedenin bir süredir orada bulunduğu izlenimi verir (Resim 2). Ölü beden yerden kaldırılmamış ve bir hayvan ölüsü gibi uluorta bırakılmış haldedir. Goya, bu rahatsız edici görüntüde, aslında tam da görmemiz gereken bir şeyi sezdirmeye çalışır: savaşın vahşeti, onun ölümle doğrudan ilişkisinde değil, vahşeti olduğu gibi görmeye engel oluşturan bir söylemi ya da imgeyi sezdirişinde aranmalıdır. Resimdeki öldürülen insanlar, aslında *öldürülebilir hayatların* imgesel tasvirleridir ve Goya bu imgenin kalıcılığını hatırlatmaya çalışır.



Resim 2: 3 Mayıs (detay)

Öldürülebilir hayatlar olarak askerlerin karşısında konumlandırılan bu canlılar, bu bağlamda artık 'insan sayılmayan'ı ifade etmektedir. Askerlerin bakmadan ateş etmeleri bu nedenle etik bir mesuliyet ya da ahlaki bir suçluluk duygusu yansıtmaz; tersine, askerler, vurdukları şeye bakma gereği bile duymamaktadırlar. Ancak askerlerin bakışlarını kaçırmaları, emrin her koşulda yerine getirilmeyi koşullayan mutlak egemenliği nezdinde anlaşılmalıdır. Askerlerin duruşuna yakından bakıldığında, emri yerine getirebilmek için kendisini bir otomata dönüştürmüş duygusuz bir varlık göze çarpar (Diğler ve Soylu, 2021:4136). Beyaz gömlekli figürün kanlı canlı duruşunda göze çarpan o duygusal vurgu, askerlerin donuk ve kayıtsız duruşlarında yoktur. Askerler, karşılarında 'insan-sayılmayan' gruba ateş etmektedir; gel gelelim kendileri de halihazırda insanlıklarını yitirmiş haldedir. Tek işlevi aldığı emri yerine getirmek olan bu bürokratik-makine, eyleminden ötürü herhangi bir ahlaki sorumluluk duyma mecburiyeti taşımadığından kendini insan olmanın sorumluluğundan ve yükünden azat etmiş haldedir (Arendt, 2022). Goya, 3 Mayıs'ta savaşın felaketini belki bu yüzden sadece kurbanın, güçsüzün ya da mağdurun değil ama güç ve iktidar sahibi olanın da insanlıktan çıktığı, insani bir duygu ya da sorumluluk hissetmediği amoral bir katastrofik durum olarak göstermek istemiştir.

2.2. Ebu Gharib ya da Şiddet Uygarlığının Fotoğrafını Çekmek

ABD'nin Irak'ı işgalinin hemen akabinde tüm dünyaya servis edilen Ebu Gharib fotoğrafları, Nazi soykırım görüntülerini andıran vahşet sahneleriyle doluydu. Çıplak halde bedenler işkence ve aşağılamaya maruz bırakılmışlardı. Ancak Ebu Gharib'i tüm o vahşet içinde kendine has bir yere koymamıza neden olan şey, işkencenin o bilindik mantığını devre dışı bırakan bir keyif ve arzu prosedürü barındırmasıydı. ABD'li askerler, herhangi bir bilgi almak maksadıyla işkence etmiyorlardı. İşkence görüntülerine bakıldığında, bunlar ne savaş hukukunun onaylayabileceği ne de uygar dünyanın dahi mazur görebileceği şiddet edimleriydi. Ebu Gharib'de asıl rahatsız edici olan kısım, işkence ediminden de ziyade, bu edimin faillerinin kendilerini bir tür

aralıkta, bir belirsizlik muntıkasında (*zone of indistinction*) konumlandırarak eylemlerini gerçekleştirmiş olmalarıydı. Bulundukları yer ve muhatap oldukları ‘insanlar’, bu failleri açıkça her tür insani değer yargısının bağlayıcı ve sorumlu tutan işlevini askıya almalarına imkan sağlıyordu. Bu açıdan Ebu Gharib, yalnızca işkence edilen bedenlerin değil, onlara işkence eden ‘uygar’ faillerin de insanlıklarının askıya alındığı ve ölümün, şiddetin, işkencenin tam anlamıyla gayrı insani kılındığı bir yasasızlık mekanını andırıyordu.

Ebu Gharib görüntüleri, Goya’nın 3 Mayıs tablosu ile benzer bir kompozisyona sahiptir. Her ikisinde de öldürülen/işkence edilen bedenlerden çok, onların ‘ihmal edilebilir’ ya da ‘gözden çıkarılabilir hayatlar’ olmaları göze çarpar (Eisenman, 2007:17). Ebu Gharib bir istisnai bölgedir; ama bu, sadece savaş hukukunun askıya alınmış olmasından değil, daha temelde insanın ontolojik kavranışına dair muğlaklıktan kaynaklıdır. Hem 3 Mayıs’ta hem de Ebu Gharib’de acı çeken bedenlerin görüntüleri göze çarpar; ama bunlardaki ortak tema, çekilen acı ya da onlara uygulanan vahşet ya da acımasızlıktan öte, onların her şeyden önce insan sayılmayışlarıdır. Ebu Gharib’e dair en bilinen görüntülerden bir tanesinde, kasanın üzerinde duran komik şapkalı bir adam vardır (Resim 3). Başında kukuleta, üzerinde panço olan bu adamın yüzü kapalıdır. Fiziksel şiddete dair açık bir bulgu olmasa da, üzerindeki örtünün bedendeki şiddet izlerini sakladığı da düşünülebilir. Ama asıl ayrıntı, mahkumu aciz, güçsüz ve acınası halde gösterme niyetindedir.



Resim 3

Fotoğraf, bir işkence görüntüsü olmanın ötesinde, bir diz çöktürme, ötekini aşağılama, onu kendinden aşağıda ve değersiz görme/gösterme teşebbüsüdür ve bu anlamda, sanki mahkûma yapılacakları önceden haklılaştırmaya dönük örtülü bir ideolojik ima barındırır. Tıpkı Goya'nın tablosunda 'uygar' üniformalı askerlerin karşısında 'uygarlığa ait olmayan'ı temsil eder tarzda konumlandırılmış İspanyollar gibi, bu fotoğraftaki de her yönüyle kendisini aşağılayan uygarlığın dışındaki ötekini imgeleştirir. Yine bir başka fotoğrafta da, bir asker, mahkumu tasmayla gezdirir haldedir (Resim 4). Burada da amaç, mahkûmun öncelikle bir insan olmadığını, insan sayılamayacağını göstermektir.



Resim 4

Mahkumların insan sayılmadığı, her tür insani değerın dışında bulunan bir hayvani varlığa indirgendığı bu teatral vahşet, bir yandan uygarlık ve ötekisi arasındaki sınırları keskinleştirme maksadı güder. Ama diğer yandan, uygarlığın ötekine dönük dizginsiz şiddet eylemleri, uygar insanı kendini farklılaştırdığı ötekine bir adım daha yaklaştırır. Öteki, yani insan sayılmayan, bu yüzden de insani bir değer atfedilmesi gerekmeyen varlığa karşı takınılacak tavrın insani olma zorunluluğu barındırmaması, uygar insanı ötekine dönüştürmez; tersine, uygar insanın içinde bastırdığı ilkel, yani hayvani yaşama tekrar dönmesine sebep olur. Başka bir deyişle, sınırlar bulanıklaşmıştır; ama sınırı bulanıklaştıran işkence edimleri değil, işkence eden failin uygar-olmayan-öteki karşısında tam da onda olduğunu varsaydığı bir şeye dönüşmesi, buna dönük içsel bir arzu duyması ve dahası bundan keyif almasıdır. Fotoğraftaki görüntü, ilk etapta, uygarlık ve ötekisi arasındaki oryantalist ve kolonyalist dışlama nezdinde kurulan asimetrinin bir yansıması gibi göze çarpar; ama bir yerden sonra uygar ve uygar-olmayan arasındaki fark, ayırım ve sınır işkence edimlerinin varlığında askıya alınır. Ebu Gharib, bu anlamda, uygar-olmayanların kapatıldıkları bir yer değildir sadece; orası aynı zamanda uygar insanın bastırmak zorunda kaldığı ilkel varoluşunu

özgürleştirebildiği bir yerdir. Fakat bu özgürleşme, her aşamada, ötekinin insan sayılmamasını gerektirir; çünkü şiddetin bir keyif ve haz nesnesi olması, şiddetin uygulandığı bedensel yüzeyin sadece bir et parçası olarak görülmesine bağlıdır. Fail, mezalimi, ancak bu sayede suçluluk hissetmeksizin icra edebilir (Nashef, 2015).

Ancak Ebu Gharib'in yıkıcı etkisi bununla sınırlı değildir. Bir fotoğrafta, iki ABD'li asker, Charles Graner ve Sabrina Harman, üst üste yığılmış bedenlerin üzerinden o sırada orada bulunmayan seyirciye doğru bakmaktadır (Resim 5). Keith Tester, bu görüntünün seyirciyi bir şekilde olaya dahil etme amacı taşıdığını öne sürer. Seyirciye doğru atılan kahkaha dolu bakış, seyirciyi olayın nesnelliğinden uzaklaştırmanın, güç sahibiyle suç ortaklığına dahil olabilmenin bir olanağı olarak görülmelidir (Tester, 2005). Bowden da, askerlerin 'yapabildikleri için yaptıklarını yapma hakkına sahip oldukları'na dair çarpık bir ahlaki hayata geçirdiklerini söyler (Bowden, 2004). Askerler işkence ve aşağılamada sınır tanımamaktadırlar, çünkü bunu yapmaya güçleri olduğu için hakları da vardır. Savaş, bastırdıkları ama özlerinde taşımaya devam ettikleri ilkel hayvani varoluşlarına dönme fırsatı vermiştir. Yasanın sessiz kaldığı bir anı yakaladıklarında bu fırsatı geri çevirmeyeceklerdir.



Resim 5

Sonuç: Şiddet Estetiği ve Derrida’cı Perspektif

Derrida, insana üstünlük ve öncelik atfeden Batı felsefesinin -ve sözmerkezciliğin- bu üstünlük varsayımını tam da kendisinden eksik olduğu farz edilen bir ötekilik formu olan hayvan (*bête*) dolayısıyla kurduğunu söyler. İnsan ve hayvan arasındaki ikilik, hayvanı dışlıyor gibi görünse de daima hayvanı içeride tutan bir söylem aracılığıyla kurulur. Başka bir deyişle, insanın üstün ya da ayrıcalıklı varlık olarak düşünülebilmesi için, insandan aşağı konumda olduğu varsayılan hayvanın varlığı, daha doğrusu düşünsel kompozisyonda konumlandırılmış olması gerekir. Ancak insan ve hayvan arasındaki varsayımsal ikilik, ötekileştirilen hayvan (*bête*) figürünün kendisini ötekileştiren uygar varlığa (Batılı insan) nasıl eklenmiş olduğunu göz ardı eder. Derrida, bunu hayvan ve egemenin ortaklaştığı bir zeminde yakalar. Derrida’ya göre, herhangi bir anlam, ifade, tanım, vb. dışsal belirleyiciden azade okumaya çalıştığımızda, hayvan ve egemenin aynı ontolojiye sahip olduğunu görürüz. Bu ontolojik ortaklık, yasanın içerdiği norma karşı yalnızca kendi içsel dürtüleri ve arzularıyla hareket etmesi anlamında yasaya sessizlik ya da yasayı sessizleştirmektir. Dürtülerin ya da arzuların kendini gerekçelendirmesi anlamında yasaya sessizlik, Derrida’ya göre şiddeti vahşilikten ayırt etmemize neden olan içsel bir gerçeklik taşır. Hayvan ve egemen, içsel dürtülerini veya varoluşsal eğilimlerini izlemeye eğilimlidir; bu nedenle onu suçlamak mümkün değildir -çünkü o sadece dürtülerini, doğasını izlemiştir.

Derrida’nın tezleri, bize, uygar dünyada yasanın ve normun hükmünde-imiş gibi görünen şiddetin aslında kendini yasadan muaf kılmaya dönük bir varoluşsal eğilimle nasıl iç içe olduğunu gösterir. Uygar dünyanın ötekine karşı şiddetinde, uygar-politik yaşamın dışında, onunla tezatlık içeren bir doğallık varsayımı göze çarpar. Uygar şiddetin ‘doğal’ gerekçesi, uygar-olmayanın uygarlık karşısındaki ‘doğal’ ötekiliği üzerinden türetilir. Uygar-olmayan, uygarlığa göre kavrandığından ve buna göre isimlendirildiğinden, daima bir erksizlik ve zayıflıkla damgalıdır. Bu ‘doğal’ zayıflık ve farklılık, uygar-olmayanı uygar olanın dünyasından yalnızca ontolojik olarak

uzaklaştırmaz; uygar-olmayan, uygarlığa ait ne varsa ondan mahrum kalması gerektir. Başka bir deyişle, uygar-olmayan, 'insan-sayılmayan' kategorisinde olduğu için uygarlığın insanı kavrama biçimleri ve değerlerinden (örneğin adalet, onur, saygı, eşitlik, vb.) yoksundur. Dışlamanın doğallaştırılması, uygar-olmayana uygarlık nezdinde bakılamaz olduğunu örtük olarak ima eder.

Uygar-olmayana dönük şiddet-olmayan-şiddet, yani kendisini bir şiddet olarak göstermeyen şiddet, estetiğin bir biçimini oluşturur ve uygarlık tarihi içinde ötekinin konumu bu estetik aracılığıyla belirlenir. Öteki, bu anlamda, uygarlığa dahil olamayacak varoluşun göstergesini bünyesinde taşıyan bir fazlalıkla ifade edilir, ki bu sayede ötekinin varlığındaki fazlalık ya da değersizlik kayda geçirilebilsin. Ötekinin, çoğunlukla aşağılama ifadeleriyle isimlendirilmiş veya imgeleştirilmiş olmasının sebebi bir bakıma budur: şiddeti gizlemek isteyen bir estetik, bu şiddetin muhatabını şiddetle iç içe göstermek isteyecektir. Şiddet, sanki ötekinin varoluşunun doğal uzantısı ya da yasasıymış gibi sunulduğunda, öteki ile şiddet arasındaki ilişki de bu sayede doğallaştırılmış olur. Fakat doğallaştırma bununla sınırlı kalmaz: ötekinin konumu, aynı zamanda uygarlığı kökenden kuran bastırmanın, yani ilkel güdülerini zapturapt altına almanın, devre dışı kaldığı bir boşluk durumunu yaratır. Derrida, bu boşluğun, uygar makine olarak egemenin hareket alanı olduğunu söylerken haklıdır; nitekim egemen, kendini var eden uygar-yasalı düzeni sürdürülebilir kılmak için tam da yadsıdığı şeye bürünmek zorundadır -düzeni korumak için hukuku koruyan gücün düzenin dışına çıkması gerekir. Egemen, bu anlamda, aştığı, yadsıdığı o ilkel ve vahşi hayvanın kendisi olmalıdır. Bu, egemenin uyguladığı şiddeti olduğu haliyle idrak etmenin önüne bir perde koyar, fakat egemen 'uygar' niteliğini, yani yasayı aşmaya dönük bir varoluşsal dürtü taşısa da yasaya bağlı-imiş gibi görünüşünü bu perdeye borçludur.

Batı sanat tarihinde şiddetin estetize edildiği pek çok vakıa vardır ancak burada biz bunlardan iki tanesiyle ilgilendik. Goya'nın 3 Mayıs tablosu ile Ebu Gharib hapisanesinde çekilen fotoğraflar, şiddeti şiddet-olmayan hallerde kavramanın katastrofik görüntülerini oluştururlar. Her ikisinde de şiddetin muhatapları, ihmal edilebilir yaşamlar olarak insan-sayılmayanlardan oluşur. Böylece şiddet, iki eserde de,

muhatapların doğal yazgısı ya da varoluşlarına sinmiş bir gerçeklik gibi ilave edilir. Böylece şiddet sahneleri, tüm tuhaflıklarına karşın sanki tutarlı gibi görünen bir doğalcılığın izini sürmemize neden olur. Bu resimlerde zihnimizi kurcalayan tuhaf soru şudur: neden belirli varoluş formları kendilerine uygulanan şiddet ile özdeş bir niteliğe sahipmiş gibi temsil edilmektedir? Şiddetin estetiğini kavramak istiyorsak, şiddetin muhatapları olan bu figürlerin sahnede, söylemde ya da düşüncede nasıl konumlandırılmış olduğunu tartışmaya açmamız gerekir. Derrida’cı yapısökümün belki de en büyük vaadi budur: doğal ya da normal gibi görünen tüm düşünce ya da estetik formların çok daha derin etik ve ontolojik kırılmalara sahip olduğunu gösterebilmesidir.

Kaynakça

- Arendt, H. (2022). *Kötülüğün Sıradanlığı: Eichmann Kudüs’te* (Özge Çelik, Çev.). İstanbul: Metis
- Asavei, M. A. (2018). *Aesthetics, Disinterestedness, and Effectiveness in Political Art*. Lanham: Lexington Books
- Basilio, M. M. (2013). *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. New York: Routledge
- Baumeister, D. (2017). “Derrida on Carnophallogocentrism and the Primal Parricide”. *Derrida Today*. 10 (1), 51-66
- Benjamin, W. (2018). Tarih Kavramı Üzerine (N. Gürbilek, Çev.) *Son Bakışta Aşk* içinde (ss. 39-51). İstanbul: Metis
- Bouvier, P. (2011). “‘Yo lo vi’: Goya witnessing the disasters of war: an appeal to the sentiment of humanity”, *International Review of the Red Cross*, 93 (884), 1107-1133
- Bowden M. (2004). “Lessons of Abu Ghraib”, *The Atlantic Monthly*, 37-40.
- Brundage, W. F. (2018). *Civilizing Torture: An American Tradition*. Cambridge: Harvard University Press

- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am* (David Wills, Çev.). New York: Fordham University Press
- Derrida, J. (2009). *The Beast & The Sovereign Vol. I* (Geoffrey Bennington, Çev.). Chicago: University of Chicago Press
- Deutscher, P. (2022). *Derrida'yı Nasıl Okumalıyız?* (Caner Can Turan, Çev.). İstanbul: Runik Kitap
- Diğler, M. ve Soylu, R. (2021). "Goya'nın '3 Mayıs' Adlı Resminde Savaş Konusunun İncelemesi", *International Social Sciences Studies Journal*, 7 (88), 4131-4142
- Direk, Z. (2004). Derrida'nın Düşüncesinin Fenomenolojideki Kaynakları. *Çağdaş Fransız Düşüncesi* içinde (ss.133-157). Z. Direk ve R. Güremen (der). İstanbul: Epos
- Eisenman, S. F. (2007). *Ebu Graib Etkisi: Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri* (Işıl Özbek, Çev.) İstanbul: Versus
- Ertuğrul, T. (2015). "Jacques Derrida: 'Hayvan' Meselesini İnsan-Hayvan İkiliğinin Ötesinde Düşünmek". *Cogito, sayı: 80: Felsefede Hayvan Sorusu*. 174-196
- Ertuğrul, T. (2021). "Hobbes'ta Egemenlik Protezi: Kurtların Gecesi, Makine ve Canavar", *Çağımız ve Thomas Hobbes* içinde (ss.183-227). M. Ertan Kardeş (der). İstanbul: VB Yayınları
- Hobbes, T. (2021). *Leviathan* (Semih Lim, Çev.). İstanbul: YKY
- Holloway, D. (2009). "The War on Terror Espionage Thriller, And the Imperialism of Human Rights", *Comparative Literature Studies*, Vol. 46 (1), 20-44
- İbrahim, Y. (2022). *Technologies of Trauma: Cultural Formations Over Time*, Bingley: Emerald Publishing
- Johnson, C. (2005). "Derrida: The Machine and The Animal", *Paragraph*, 28 (3), 102-120
- Maggio, J. (2007). "Can the Subaltern Be Heard?": Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak", *Alternatives*, 32, 419-443

Nashef, H. A. M. (2015). "Ebu Gureyb ve Ötesi: Arzu Makinesinin Bir Genişlemesi Olarak İşkence" (Abdurrahman Aydın, Çev.) <https://demos.org.tr/ebu-gureyb-ve-otesi-arzu-makinesinin-bir-genislemesi-olarak-iskence/> (erişim tarihi: 09.01.2025)

Okan, M. (2006). "Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın 'Savaşın Felaketleri' Dizisi İçin Notlar", *Ç.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32, 129-138

Pels, P. (1997). "The Anthropology of Colonialism: Culture, History, and the Emergence of Western Governmentality", *Annual Review of Anthropology*, vol.26, 163-183

Philipose, L. (2007). "The Politics of Pain and the End of Empire", *International Feminist Journal of Politics*, 9:1, 60-81

Platt, S. N. ve Platt, S. N. (2013). "Intimate Violence: Artists' Responses to Illegal Detention and Torture", *The Brown Journal of World Affairs*, Vol 19(2), 163-183

Rabb, T. K. (2024). Sanat ve Mimari (İsmail Hakkı Yılmaz, Çev.). *Erken Modern Avrupa Tarihi: Düşünce, Sanat ve Kültür içinde* (ss.161-211), Hamish Scott (der), İstanbul: VBKY.

Tester K., 2005, "Reflections on the Abu Ghraib Photographs", *Journal of Human Rights*, 137-143.

Todorov, T. (2019). *Aydınlanmanın Gölgesinde: Goya* (Sezin Şahin, Çev.). İstanbul: Othello

Turner, D. L. (2003). "The Animal Other: Civility and Animality in and Beyond Heidegger, Levinas, and Derrida", *disClosure*, 12, 169-193