



DUYGULANIMLAR POLİTİKASI OLARAK GÜNCEL SANAT:

FRAGMAN BEDENLER

Aysemin YEŞİLYURT

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2021

**DUYGULANIMLAR POLİTİKASI OLARAK GÜNCEL
SANAT: FRAGMAN BEDENLER**

Aysemin YEŞİLYURT

**T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir, 2021

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Aysemin YEŞİLYURT tarafından hazırlanan Duygulanımlar Politikası Olarak Güncel Sanat: Fragman Bedenler başlıklı bu çalışma ...2021 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Doç. Serenay ŞAHİN

(Danışman)

Üye

Üye

ONAY

.../ .../ 2020

(İmza)

...../...../2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Aysemin YEŞİLYURT

ÖZET

DUYGULANIMLAR POLİTİKASI OLARAK GÜNCEL SANAT;

FRAGMAN BEDENLER

YEŞİLYURT, Aysemin

Yüksek Lisans- 2021

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Serenay Şahin

Bu çalışmamızda, varlığa içkin ‘oluş’ mefhumunun kuramsal ve estetik boyutta politik olarak nasıl kavramsallaşacağı incelenecektir. Bu sebepten ötürü , bazı düşünür ve sanatçıların bu mevzuya hangi odaklardan yaklaştıkları ve oluş’u yaşamlarına bizzat dahil edişleri ile fragmanlaşan bedenlerin açığa çıkaracağı dildeki heterojen üslup irdelenecektir.

Bu bağlamda birinci bölümde, Spinoza’nın temel aldığı beden üzerinden konumlandırılan duygulanış, duygu ve conatus kavramlarının oluşa giden süreçte ne derece önemli olduğu aktarılacaktır. Spinoza varlığın oluşunu, zihin- beden bütünlüğü üzerinden anlamlandırırken yaşamı bir akış ve oluş olarak incelemiştir. İkinci bölüm Deleuze’ün kavramları ışığında, oluşa giden sürecin henüz tanımlanmamış, birey öncesi tekillik sahasındaki kuvvet ve kudret derecelerinin ortaya çıkışındaki değişim ve dönüşümlerin tespit edilmesine ayrılacaktır. Üçüncü bölümde ise, oluş’un politikleşmesinin vücut bularak fragmanlaşmasının sanatçı ve sanat eserleri üzerinden analiz edilişi ile mesele çoğulcu bir dil kazanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Oluş, Beden, Fragman, Duygulanım, Duyumsama, Politika

ABSTRACT

CONTEMPORARY ART AS AFFECTION POLICY:

FRAGMENT BODIES

YEŞİLYURT, Aysemin

Master's Degree- 2021

Department of Art and Design

Advisor: Assoc. Prof. Serenay Şahin

In this study, we will examine how the notion of 'becoming' inherent in existence can be conceptualized politically in theoretical and aesthetic dimensions. For this reason, the heterogeneous style in the language that will be revealed by the bodies fragmented by the focus of some thinkers and artists approaching this issue and their incorporation of becoming into their lives will be examined.

In this context, in the first chapter, it will be explained how important the concepts of affect, emotion and conatus, which are positioned over the body on which Spinoza is based, are in the process leading to formation. While Spinoza gave meaning to the existence of being through the mind-body integrity, she examined life as a flow and becoming. The second part will be devoted to the determination of the changes and transformations in the emergence of the power and power degrees in the field of the pre-individual singularity, which has not yet been defined, of the process leading to becoming. In the third part, the issue will gain a pluralistic language by analyzing the politicization of becoming and its fragmentation through artists and works of art.

Keywords: Becoming, Body, Fragment, Affect, Sensation, Policy

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	i
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
ÖNSÖZ.....	xvi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

AFFECTIO- AFFECTUS-CONATUS

1.1. OLUŞ'A 'DEĞ'İŞ.....	7
1.2. NEDEN SPİNOZA.....	8
1.3. DUYGULANIŞ (AFFECTIO).....	10
1.4. DUYGU (AFFECTUS).....	14
1.5. CONATUS.....	17

2. BÖLÜM

SANATIN KAVRAMLARLA 'OLUŞ'AN DOĞASI

2.1. KALDIR, GÖR, YAKALA(N).....	29
2.2. HAPTİK BAKIŞ.....	33
2.3. İZ DÜŞÜNÜ	36
2.4. KENDİNDE: KENDİN(E) İHTİMAL.....	40
2.5. MONOLOGSUZ: O SIRADA TAM ORADA.....	43

3. BÖLÜM

YER-ALTIN-DAN İMLEYİŞ

3.1. BİLİNCE UZAKSAMA: ÖTE-DELİK.....	49
3.2. BERLİNDE DE BRUYCKERE.....	54
3.3. ROBERT MAPPLETHORPE.....	64
3.4. DAMIEN JALET.....	79
SONSÖZ.....	90
GÖRSEL EKLER.....	95
KAYNAKÇA.....	123

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. David April, Fractal Effervescence (2006)	95
https://fractalontology.wordpress.com/2007/11/20/simondon-and-the-machine-technology-individuation-reality/	
Görsel 2. Anne Sauvagnargues'in Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon kitabından.....	95
Görsel 3. Arnaud Bailly, Untitle	96
Görsel 4. Fred Astaire, Swing Time, 1936	96
Görsel 5. Chauvet Cave	97
https://journals.openedition.org/palethnologie/876?lang=en	
Görsel 6. Chauvet Cave	97
https://www.theartnewspaper.com/news/historic-agreement-resolves	
Görsel 7. Chauvet Cave	98
https://journals.openedition.org/palethnologie/876?lang=en	
Görsel 8. Chauvet Cave.....	98
https://www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-chauvet-caves-timeline-20160412-story.html	
Görsel 9. Chauvet Cave	99
https://www.nature.com/articles/35097160	
Görsel 10. Chauvet Cave	99
https://www.nytimes.com/2015/04/25/arts/design/the-chauvet-caves-hyperreal-wonders-replicated.html	
Görsel 11. Göbekli Tepe, ...	100
https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT	
Görsel 12: Göbekli Tepe	100
https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT	
Görsel 13: Berlinde de Bruyckere, Marthe 2008, ...	101

https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-117020/lot.49.html	
Görsel 14: Berlinde de Bruyckere, Elie 2010,.....	102
https://www.mandarte.nl/sculptuur/24-berlinde-de-bruyckere-in-het-haags-gemeentemuseum	
Görsel 15: Berlinde de Bruyckere, The Pillow 2010,.....	102
https://www.misttermotley.nl/art-everyday-life/search-meaning-0	
Görsel 16: Berlinde de Bruyckere, Romeu “my deer” 2012	103
https://artblart.com/tag/berlinde-de-bruyckere-inside-me-iii/	
Görsel 17: Berlinde de Bruyckere, We are all Flesh 2009,.....	104
https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3070-berlinde-de-bruyckere-luca-giordano-we-are-all-flesh	
Görsel 18: Berlinde de Bruyckere, Cripplewood, 2012 – 2013.....	104
https://www.designboom.com/art/berlinde-de-bruyckere-cripplewood-at-venice-art-biennale/	
Görsel 19: Berlinde de Bruyckere, Cripplewood, 2012 – 2013.....	105
https://artmap.com/hauserwirthlondon/exhibition/berlinde-de-bruyckere-2014	
Görsel 20: Berlinde de Bruyckere, Cripplewood, 2012 – 2013,.....	105
https://www.designboom.com/art/berlinde-de-bruyckere-cripplewood-at-venice-art-biennale/	
Görsel 21: Aaneen- Genaaid 2002, Berlinde de Bruyckere, ...	106
https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/75/berlinde-de-bruyckere	
Görsel 22: Berlinde de Bruyckere, Aaneen- Genaaid 2000.....	106
https://artinwords.de/berlinde-de-bruyckere-alexandra-matzner-im-gespraech/	
Görsel 23: Berlinde de Bruyckere, Aletheia, on- Vergeten 2019,.....	107
https://www.galleriacontinua.com/artists/berlinde-de-bruyckere-21	
Görsel 24: Leonardo da Vinci, The Vitruvian Man, 1492.....	107
https://www.inexhibit.com/mymuseum/gallerie-accademia-venice-museum/	
Görsel 25: Robert Mapplethorpe , Thomas 1987.....	107

<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/>

Görsel 26: Robert Mapplethorpe, Man in Polyester Suit 1980.....108

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/46163/Robert-Mapplethorpe-Man-in-Polyester-Suit>

Görsel 27: Robert Mapplethorpe, Cock and Knee 1978,.....108

<https://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/141/works/artworks14908/>

Görsel 28: Robert Mapplethorpe, Self Portrait, 1975.....109

<https://www.theguardian.com/culture/gallery/2017/oct/28/robert-mapplethorpe-the-male-gaze-in-pictures#img-1>

Görsel 29: Robert Mapplethorpe, Calla Lily 1986.....110

<https://www.architecturaldigest.com/story/robert-mapplethorpe-guggenheim-exhibition>

Görsel 30: Robert Mapplethorpe, Tulips 1987.....110

<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/flowers/>

Görsel 31: Robert Mapplethorpe, Self Portrait 1988.....111

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-self-portrait-ar00496>

Görsel 32: The Ferryman, Choreography by Damien Jalet, Directed by Gilles Delmas, Text by Damien Jalet 112

<https://damienjalet.com/project/the-ferryman/>

Görsel 33: The Ferryman, Choreography by Damien Jalet, Directed by Gilles Delmas 112

<https://damienjalet.com/project/the-ferryman/>

Görsel 34: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa.....113

<https://damienjalet.com/project/ishinomaki-reborn-art-festival/>

Görsel 35: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa.....113

<https://damienjalet.com/project/ishinomaki-reborn-art-festival/>

Görsel 36: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa.....114

<https://damienjalet.com/project/ishinomaki-reborn-art-festival/>

Görsel 37: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa.....114

<https://damienjalet.com/project/ishinomaki-reborn-art-festival/>

Görsel 38: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa.....115

<https://damienjalet.com/project/ishinomaki-reborn-art-festival/>

Görsel 39: Skid, Choreography by Damien Jalet, 2017,.....116

<https://damienjalet.com/project/skid/>

Görsel 40: Skid, Choreography by Damien Jalet, 2017 116

<https://damienjalet.com/project/skid/>

Görsel 41: Skid, Choreography by Damien Jalet, 2017.....117

<https://damienjalet.com/project/skid>

Görsel 42: Skid, Choreography by Damien Jalet, 2017.....117

<https://damienjalet.com/project/skid/>

Görsel 43: Thr(o)ugh, Choreography by Damien Jalet 2016.....118

<https://damienjalet.com/project/through/>

Görsel 44: Thr(o)ugh, Choreography by Damien Jalet 2016.....118

<https://damienjalet.com/project/through/>

Görsel 45: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016 119

<https://damienjalet.com/project/vessel/>

Görsel 46: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016 119

<https://damienjalet.com/project/vessel/>

Görsel 47: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016 120

<https://damienjalet.com/project/vessel/>

Görsel 48: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa,
2016.....120

<https://damienjalet.com/project/vessel/>

Görsel 49: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa,
2016.....121

<https://damienjalet.com/project/vessel/>

Görsel 50: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa,
2016.....121

<https://damienjalet.com/project/vessel/>

Görsel 51: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa,
2016.....122

<https://damienjalet.com/project/vessel/>

ÖNSÖZ

Açıkçası, evrende neler olduğunu bilmenin hiçbir yolu yoktur ancak neler olabileceğini, tahminin önü açıktır. Yaşamım boyunca kendime mesele ettiğim ‘oluş’, Yüksek Lisans eğitimim sırasında, kendisi de bu meseleyi içselleştirmiş değerli hocam ve tez danışmanın Doç. Serenay Şahin’in derslerinde sınırsız bir yoğunlaşma pratiğine dönmüştür. Kendisinin, bir resmin analizini yaparken, ‘duyabiliyor’ musunuz sorusu, anlamların ve bağlamların ortaya çıkışındaki etkinlikte kelimesizliğe olanak tanımış, anlam arayışı için yolda bulunan bana; duymayı öğretmiştir. Hissedişi, duyumsayışı ve ‘oluş’u birebir yaşayışı ile yaşamımda yarattığı dokunuş ve kırımın için kendisine sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca bu süreçte, oldukça değerli desteklerini her an hissettiğim sevgili arkadaşlarım Ozan Kobat ve Nadi Sacettin Çekiç’e teşekkür ederim.

GİRİŞ

İnsanın, anlam arayışı ve onu bulmaya yönelik takındığı tavır, çalışmamızın temel meselesi olan oluş'un kavranışında saklıdır. Ve, var oluşunu soru ve sorun haline getirip, farkı barındıran yanıtlar bulmakta varacağı nokta, içinde türlü kavramların açılımlandığı bir düşünüş sahasıdır. Sürekli devinim içerisinde olan bu saha, anlamın kişi tarafından bulunuyor oluşundan ötürü çeşitli gerilimler de taşımaktadır. Çünkü, varlığa içkin olan 'oluş' süreci, olay örgüleri, bireye dair olgular bildiğimiz tek bir doğru kabulle değil eğilip bükülebilen zaman-uzam uzantısı olarak düşünüldüğünde 'oluş' mefhumu da başkalaşmaktadır.

İnsan sorun ettiği hususları, türlü yaşam formları içerisinde kendisinin de dahil olduğu nesnel gerçeklik olarak tanımladığımız düzlemde, düşünüşü ile varlığını sürdürmektedir. Bu alan o kadar sıkı bir doku ile örülmüş haldedir ki insan kendini bu dokunun içinden ayırıp varlığını yeniden tanımlama dürtüsünde bu ihtiyacına felsefe ve sanat ile cevap bulabilmiştir. İnsan, salt dış görünüş değildir. Yaşamda, kendini anlam odaklı ifade etmek gayesinde, kavram ve nesnelerin iç içe geçtiği, birbirinden türediği sonsuz döngü içinde öznel yol ayrımlarında tanımlı güçlenir. Bu bağlamda sanat, bireyin kendi oluş sorunsalı üzerinden kendini ve etrafını kurması, anlaması, gerçeklikle ilişkisi bakımından önemli bir detay haline gelmektedir. Sadece birtakım yorumlamalar ile oluş mefhumunun içinden çıkamayacağımız gibi kendimizi felsefe ve sanata maruz bırakmak, anlama giden süreçte duyumsama yaratımına yol açmaktadır. Çalışmamızın oluş mefhumu etrafında şekillenmiş olmasının nedeni, oluşa dair tekil tespitlerimizin yetersizliği karşısında, beklenmedik karşılaşmalar yoluyla, zaman-uzamda yaşam sürecimizin uğradığı değişim ve dönüşümünün, kuramsal ve kavramsal tespitlerle savunusudur. Öte yandan bu araştırmaya Spinozist bakış açısıyla yaklaştığımız için yerleştiğimiz bu bakış açısı gereği birey aslında tüm dünyadır, tekil aynı zamanda çoğuldur. Bu bakış açısı nedeni ile de ben zamiri yerine biz zamirini kullanmayı tercih etmekteyiz.

Sanat ve felsefenin bilinç ötesi ve bedenimize dair yarattığı farkındalık bizi sarsıyor oluşu bakımından alışılmadık bir üsluptadır. Bu ikisi vasıtasıyla, gerçekleştirilen çoğu anlatıda bize nüfuz eden, oluşumumuza katkıda bulunan duygu kategorileri bulunmaktadır. Bu duygu kategorileri, kendilerini yansıtmakta güçlü bir yol olarak gördüğü felsefe ve sanata meyler. Sanatsal üretim de, karşılaşma ve duygulanış varyasyonlarından doğmaktadır. Bu sürecin

biçimlenişini, sanatçı ve sanat eseri üzerinden inceleyeceğimiz çalışmamızda öncelikle felsefi bir yaklaşımla kuramsal çözümleme yöntemine gidilecektir. Dolayısıyla kavramla ilişki içinde olan sanatın varlığından söz edebilmemiz, ancak felsefe ile paralel ilerleyen bir ilişkinin varlığıyla mümkün olabilmektedir.

Açıktır ki, bu araştırmanın örgüsü gereği üzerinde düşündüğümüz kavramlar ışığında izleyeceğimiz yol bizi, Spinoza ve Deleuze felsefesine götürecektir. Beden-zihin bütünlüğü, oluş kavramı etrafında dönen filozofların oluşturdukları dil ile türlü katmanlara ayrılabilen anlamlar bulmuştur. Bir filozofu okurken sağduyuya karşıt bir gerilim bulup bu gerilimin peşine düştüğümüzde, kendimizi filozofun söylemlerinin içine çekilmiş buluruz. Bize göre yaratıcılık kendini, sadece nesnelerde somutlaştığı haliyle değil düşünüşte de göstermektedir. Düşüncenin etkin gücü yaratıcılığından gelmektedir. Bizi Spinoza ve Deleuze'ün dünyasına çeken şey de bu olmuştur. Ancak bu dünyaya girdiğimizde, fikirlerinin hareketini, özgünlüğünü bulabileceğimizi düşünüyoruz. Spinoza ve Deleuze'ün felsefesinde olaylarla şey durumları, olgularla akış arasındaki ayırmda, oluşumdaki değişimi görebileceğimiz bir hatta tutacağız kendimizi. Bu düşünürler, yavaş yavaş etrafını aydınlatan lüks ışığı gibi, tükenmeyen yanları ile potansiyeller yaymaya devam eden ve hala günümüze ışıyan nüvelerinin etkisinden ötürü araştırmamızın temel feyz kaynaklarıdır. Oluş'un alabileceği manaları sorguladığımızda, olmak ile oluşabilecek şeyler arasındaki fark üzerine yaptıkları ayrımlar ve aynının içindeki farklılığı gösteren heterojenliğin sayısız tezahürü nedeniyle kendimizi onlarla bağdaşır buluyoruz.

Söylemlerimizi yürüteceğimiz kavramlar, zihnimizi kurcalayan oluş meselesinin varlığı ile ilişkisi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Öncelikle bedenimizi tanımanın önemli olduğu bu süreçte araştırmamızın ilk bölümü, Spinoza'nın affectio (duygulanış), affectus (duygu) ve conatus kavramlarının açıklanmasında temel ayrıç noktası olacaktır. Spinoza'nın kavramları, sağduyunun kabul ettiği olumsuzlukta rahatsızlık yaratmış olsa da bizi yeniden düşünmeye sevk etmiştir. Kendimizi içinde bulduğumuz bu düşünüşte, bir çok olgunun artık kulağımızı tırmaladığını fark ederiz. Her düşünüş sonucunda kendimizi onda bulduğumuz beden mefhumuna bu kadar önem atfedilmesinin nedeni nedir peki? "İnsan ruhunu teşkil eden fikrin objesi cisimdir(bedendir)..."(Spinoza, 2009:78) Spinoza için en genelden en tekile var oluş sürecimiz tek bir cisimde, bedende gerçekleşir. Bu nedenle

duygulanış, duygu ve conatus kavramları bizi beden üzerinden türlü oluş biçimlerine sürüklemektedirler. Duygulanış, bedenlerin birbirine karışımı, kesintisiz akışıdır Spinoza'ya göre. “(Beden)..Bir durumdan diğerine, bir imge ya da fikirden diğerine deneylenen geçişler, geçitlerdir.”(Deleuze, 2011:53) Özetle beden, maruz kaldığı karşılaşmalarla geçirgenlik yaşadığı bir kuvvetler alanının etkisindedir ve varlığını duyumsaması başka bedenler, cisimler, şeylerle karşılaşması, etkileşimi sonucu gerçekleşmektedir.

Düşünme biçimimizin, duyumsayışımız ile ilişkisel doğası üzerinden şekilleneceği çalışmamızın ikinci bölümünde Deleuze'ün beden üzerindeki yapısal çözümlemeleri ile daha somut bir kavrayışa ulaşmayı hedefliyoruz. Çünkü, oluş'un, asıl meselemiz olan politik anlamda ifade edilisinde Deleuze'ün konuyla ilintili analizlerinin örtüştüğü kaçınılmaz bir gerçektir. Bu açıdan üçüncü bölümde, yer vereceğimiz güncel sanat örneklerinden bir seçkiyle, sanatsal üretimleri politik olarak anlamlandırma, sanatçı ve sanat nesnesinin, kendilerini kendileri üzerinden nasıl serimlediklerini araştırmayı hedefliyoruz. Sanatın dayanağında fikirler vardır. Ve fikirler yalnızca felsefe değil, sanat üretimlerinde de somutlaşarak vücut bulmaktadırlar. “..Sanat var oldukça düşünceyle yakın bir ittifak içerisinde olmaya devam eder. Düşünceyle elde edilen şey, doğrudan ve dolaysız olduğu için sanat biçiminde anlamlı bir hal alır ve böylece tinsel yaşamın her bir aşamasındaki başarı sanata aktarılır.” (Collingwood, 2011:104) Sanatçıların fikirlerinin biçimlenmesi sürecini kavramamızda beden ve duyumsamanın elzem oluşu, bu iki düşünürün çalışmamız açısından önemini fevkalade arttırmıştır. Çünkü “ Bir fikrin hem ‘temsil’ hem de ‘bir şey’ oluşu, her türlü düşünmenin aynı zamanda bedensel olduğu anlamına gelir. Gündelik hayatlarımızda karşılaşmaların sebep olduğu fikirler zihnimizde birbirini kovalarken, ruhumuzda da onlara karşılık gelen duygulanışlar uyanmaktadır.” (Deleuze, 2000:10) Sanat nesnesi, duygulanımlara yol açan bütünlük oluşundan ve oluşumuzu anlamlandırma düzleminin kavramsal ve biçimsel ilişkisinden ötürü birtakım açılımlara olanak tanıdığı için bizi yakınında tutmaktadır. Sanatçının üretme edimi, bizim de sağduyudan çıkıp başkayı bulabilme isteğimiz bu anlamlandırmanın sıradışı açılımında bizi ihtiyacımız olan ifade ve hisse ulaştıracağına inanıyoruz. Çalışma boyunca izleyeceğimiz bu bakış açısı ile fikrin getirdiği yaratım sürecinden izleyici ile buluştuğu an'a kadar olan dönüşümü temellendirip, soyut halde olan düşünceyi nesnel bir dil ile kuracağımızı umuyoruz. “ Düşünmeye hissetmeyi, hissetmeye düşünmeyi katan.. ” (Massumi, 2018: 104) şey olan sanatsal duygulanım, tıpkı Deleuze ve Guattari'nin Felsefe Nedir? kitabında değindikleri gibi “..sanat yapıtı bir duyular kitesidir. Yani algılam ve duygulanımların bir bileşimi.. İnsan taşa, tuval

üzerinde ya da sözcükler boyunca ele alındığı şekliyle kendisi de algılam ve duygulanımların bir bileşimidir. Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir: kendi kendisinde varolur.”(Deleuze, Guattari, 2017:160)

Oluşu duyumsatan ayraçlardan biri de nesne ile izleyici arasındaki karşılaşmadır. Sanatçı, üretimlerinin sanat nesnesine dönüşüp yeni gerçeklikler meydana getirişi ile içinde bulduğu nesneler dünyasına, farkı ile çentik atar. Söz konusu bu sürecin oluşumu, bir durumdan diğerine, nesnelden soyuta dönüşüm ile duygu varyasyonları yaşayan bedenın duygulanımlara içkin mevcudiyeti iledir. Diğer taraftan çalışmamızda, politik olarak sanatın derdinin bu duygulanımların temsillerini varlığa getirip getirmemek, ya da yeğın yüzeylerde henüz tanımlanmamış, sıfatlandırılmamış, gücöl haldeki duygulanımların izinde olmak mı, olduğunu da kurcalamak niyetindeyiz. Sanatçı belki de temsile gelmeyen duygulanışlar üzerine yoğunlaşarak oluşunu sorun haline getirecek ve aslında yeğınlıklerle, belirlenimsizliklerle ilişki kurmak isteyecektir. Çalışmamızın odaklandığı meselenin bir ayağını, sanatın politik olarak oluşu oluştururken diğer ayağını karşılaşmaların yarattığı duygulanışların duyumsayış boyutunda sanat nesnesi ile aktarılabilir olup olmadığı ve birtakım gücöl olanakların temsil üzerinden mümkün olabilirliğini sorgulamak olacaktır. Sanat nesnesinin bizi nasıl bir oluş yüzeyine götüreceğı gerçeğı kuşkusuz, olgusalılıklarla örölü bir dizinde bize yol gösterecektir.

Estetize edilen bir kategoriden ziyade bir şeyin başka bir şeyi etkilemesi sonucu oluşan duygulanışın formüle edilmesi ile kavramlarımız da kendi kendilerini açığa çıkaracaktır. “Duyguların nesneler ya da öznelerde ikamet etmediğı, dolaşım sonucu üretildiğı”(Ahmed, 2004: 14) fıkrından de yola çıkarak sanat eserlerinin hangi hislerle üretildiğinin yanı sıra nasıl karşılaşmalar yarattığını, his dağılımını alımlayan izleyicinin yaşadığı duyumsamayı sunulan imgeler üzerinden izini sürmeyi amaçlıyoruz. Kendi arayışımızda, oluş’un kavram ve nesnelerle ifade edilişinde sanatın önemi, duygulanımların ifade ediliş sürecinde sanat ve kavram birlikteliğinin uyumudur. Sanatçı fikirlerinin yaratıcılıkla ortaya çıkarttığı şeyi ve biçime dönüşmesindeki özgünlüğü ile özne nesne ikiliğini aşacağımız tınlamaya ulaşmayı amaçlıyoruz. Bize göre, sanatçı tıpkı bir yıldırımsavar gibi, bedeni vasıtası ile edildiğı duyumsamayı bir forma dönüştürüp izleyiciye aktaran, aracı bir görev yapmaktadır esasında. Oluşu kavrayışımız bedenın şeylerle ilişkisinde kendi kendini

yaratmasında vuku bulurken çalışmamızda amaçladığımız, sanatçının bu arayıştaki aracı konumunun önemini vurgulamaktır.

Biri diğerini koşullayan felsefe ve sanat, oluşun özüne yaptıkları dosdoğru göndermelerle kendileri olma ediminin bize sağladığı olanaklardan yararlanmamızı sağlamışlardır. Sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici ilişkisinde Spinoza ve Deleuze'ün kavramları ile bakış açımızın nasıl farklılaşacağını umduğumuz çalışmamızda gayemiz, yüzeylerde ortaya çıkacak yatay çizgilerdeki gizli, bizi yaklaştırdığı deneyime ortak olmak ve ortak etmektir. Tüm bu bağlam içerisinde fark edeceğimiz şey, bu ilişki bütününde özne, nesne ve kavramlar arasında hiyerarşik bir önem sırası kalmadığı, birinin diğerine geçirgenliği ile birbirlerinin değerlerini ortaya çıkarışları ve anlam atfedişleri karşısında bir örtünün nasıl aralandığıdır. Neden sonuç ilişkisinde asıl kurucu ve mutlak olumlayıcı ögenin temsiller değil, ötesinde bir duyumsayışa geçişle ilintisini algılatmış olmayı umuyoruz. Ve tüm bunlar üzerine söylem üretirken salt dilsel ifadelerle indirgemek dışında oluşumuzu, transparan, soyut bir akışkanlıkta hissetmek de kendimizi içinde bulmak isteyeceğimiz düzlem olacaktır. Politik olarak oluşu, sanat üzerinden değerlendirmeye alacağımız tüm söylemlerimiz elbette ki yorum olmaktan kurtaramayacaktır kendini. Ancak tamamıyla kendi kuralları ile de hareket etmeyen, gerçeklik arayışımıza dokunan yanı ile yaşam işaretleri aradığımız noktada, çalışmamızın ilmekler atacağına inanıyoruz. Ve ana ögenin sanat nesnesi gibi görüldüğü araştırmamızda hissedilir olanı kavramsal düzeyde hissedilemez olandan bağımsız ele alamayacağımızı, anlamlandırmanın ancak ikisinin de kabulü ile olacağını göstermeye çalışacağız.

Bu kapsam çerçevesinde kuramsal düşünceler ışığında bedensel karşılaşmalara örnek teşkil ettiğini düşündüğümüz sanatçılar ve üzerine yorumlar getireceğimiz üretimlerine yer vereceğimiz tezimizde, bizim bakış açımızla kendi kendilerini açımlayan kavramlara ulaşmayı hedefliyoruz. Fikirler sonucu, her başkalaşıma uğramış nesne, oluşa giden yüzeyi görünür kılmaya meyledip, bir takım mümkün cevaplara ulaşmamızı sağlayacaktır. Sanatın akışkan doğası gereği tahmin dahi edemeyeceğimiz oluşumlar yaşamayı umarken, bazen de kendimizi, yutulduğumuzu hissettiğimiz bir hatta bulabileceğimizi düşünüyoruz.

Duygulanımların biçimlenişini yorumlama çabamızda, 'oluşa' dahil olabilmek, Spinoza, Deleuze ve yer vereceğimiz sanat üretimlerinin bizi taşıyacağı noktada kendini gösterecektir. Sanatı duygulanımların imajı olarak ele aldığımızda

her figürün kendi varlığını ifade edişı ile kendimizi, türlü oluşlara taşınmış zaman-uzamda bulmayı hedefliyoruz. Bu bakımdan çalışmamızın doğası gereğı bir kavramın diğerini, bir sürecin ötekini, tabii bir şekilde inşa edeceğini söylemek mümkündür.



1.BÖLÜM

AFFECTIO – AFFECTUS- CONATUS

1.1. OLUŞ'A 'DEĞ'İŞ

İnsan, 'var oluş'una dair, evrende kendisini konumlandırarak sorduğu sorulara tarih boyunca farklı cevaplar bulmuştur. Sorduğu felsefi sorular yoluyla varlığını kendisine konu eden insan, var-oluş sorununu varlığı son bulana kadar devam ettirmektedir. İnsan nedir, var olan nedir sorusuna cevap verilebilirken, insanın var 'oluşu' meselesi bu kaygan zeminde muamma olarak kalmaktadır. Var olan tüm şeyler içinde, insanın kendi var oluşu, kendisi için sorun olandır. Ne varlığı ne oluş süreci bize bu muamma'da insana dair tüm bilgiyi veremeyeceği için sorularımıza aradığımız cevaplara ulaşmakta da kapsamlı yaklaşımlara ihtiyaç duymaktayız.

İlk olarak eski yunan filozofları, "Ti To On, yani "Var olan nedir?" veya "Gerçekten var olan nedir?" (Cevizci, 2005:24) sorusunu sormuşlardır. Ne kadar geriye gidersek gidelim, felsefe tarihini nereden yazmaya başlarsak başlayalım insanın temel meselesinin 'var oluş' sorunsalı olduğu gerçeğinden kaçamamaktayız. Bu nedenle durum bizi felsefenin, en başından beri insanın kendisi ile ilgili bir etkinlik olduğu gerçeğiyle yüzleştirmektedir. Tüm bu etkinlikleri anlama gayretiyle Spinoza'nın, pratik ve geometrik düzene göre geliştirilmiş felsefesini takip ederek, çalışmamızın temel meselesi olan oluşa dair, söylemlerimiz ve etkilenişlerimizle de bizzat dahil olacağımız bir bütünlüğe yol almayı hedefliyoruz. Burada amacımız bir kesinliğe ulaşmak olmayıp –çünkü söz konusu oluş olunca kesinlikten bahsedememekteyiz- kesin olmayan bir düzlemde düşünmeyi nasıl başaracağımızdır. Kavramsal tanımlamalar yapmak felsefi söylemde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Felsefe çalışması ve çabası içinde olmak aynı zamanda kavram ortaya çıkarmaktır. "Felsefe kavramlar oluşturmak, keşfetmek, üretmek sanattır filozof, kavram'ı keşfeder, onu düşünür..." (Deleuze, Guattari, 2017:14)

Çalışmamızın bundan sonraki aşamalarında da, bütüncül bir beden figürü üzerinden açılan, duyusalıık yoluyla düşüncemize sızarak sayısız bölümlenmeler ve mutlak örneklerle yeniden biçimlendireceğimiz oluş kavramının, nasıl bir jest olarak tezahür edeceğini yerinde tespit etmeyi hedefliyoruz.

1.2. NEDEN SPİNOZA

Felsefe bir dünya görüşü değildir fakat sorduğu sorularla buna yol açabilmektedir; varlık nedir? insan nedir?, tanrı nedir?, oluş nedir? gibi. Bu sorular ve çıkmazlar içerisinde insan sadece kendi fizyolojisine indirgenebilecek bir varlık değildir. 2500 yıl önce sorulan bir sorunun cevabını dahi hala farklı şekillerde yorumlayabiliyorken, insanın kendisine dair sahip olmak istediği bilginin önemli fakat hala muğlaklık barındıran yanı olduğu fark edilmektedir. Delphi'deki Apollon tapınağının tepesinde latince “*Nosce te Ipsum*” (Kendini Bil) yazmaktadır. Sokrates'e ait olan bu söz, aslında insanın oluşuna dair tüm sorgulamalarına çıkan bir yol izlenimi vermektedir. Kendini bilmek demek öncelikle, bedenini tanımakla mümkün olmaktadır. Çalışmamızda odak noktamızın oluş olmasından ötürü, böylelikle bedenin önemi bir kez daha öne çıkmaktadır. Sonraki bölümlerimizde Deleuze'un kavramları ile sanat üzerinden örneklerle açıklamaya çalışacağımız oluş mefhumunun temelini sağlam oturtabilmek için, bu ilk bölümümüzde Spinoza'nın kendi felsefesini inşa ederken oluşturduğu kavramlara yer vereceğiz. Çünkü biliyoruz ki her iki düşünürün de meselesi, varlıktaki şeylerin oluşum süreci ve bu sürecin tasvirindeki primitif öge olan; ‘beden’dir.

Ulus Baker Spinoza üzerine şöyle der: “ Spinoza o kadar "günlük hayat" içindedir ki, onu okuyup "anlayamadım" demek insanın düşünme gücünün ne kadar örselendiğini dışa vuracak kadar büyük bir felakettir.” (Baker, Körotonomedy: 227) Spinoza için felsefe sadece bir düşünme etkinliği değil, yaşamı algılayış, yorumlama ve tüm bunları bir bağlama yerleştirme biçimidir. Kendisinden önce gelen ya da çağdaşı olan birçok filozofun yaptığı gibi kendi görüşlerini kendisinden öncekilerin ortaya koymuş olduğu düşüncelerle hesaplaşarak ortaya koyan bir filozof olmamış, kendisini özgün bir düşünce ortaya koyabilmek için tüm felsefe tarihi ile karşılaşmak ve hesaplaşmak zorunda hissetmemiştir. Nitekim Bergson'un şu yorumu “ Her filozofun iki felsefesi vardır: Kendininki ve Spinoza'nınki” (Yovel, 1989: 5) bize Spinoza felsefesinin bir

yaşam felsefesi olduğunu ve aslında insanın kendi alanında içe dönmeye meyilli oluşunu göstermektedir.

Spinoza için her düşüncenin, her kavramın bir 'oluş'u vardır. Onu anlamaya çalışırken yaşamında karşılaştığı gelişmeleri de bilmek gerekmektedir. Çünkü aslında düşünce, yaşamdan çıkıp kavramsallaşmaktadır. Spinoza önceleri sıkı bir dini eğitime tabii tutulmuş fakat bir süre sonra kendisine öğretilenlerin sorunlu olduğunu kavrayıp panteist¹ bir düşünüşe sahip olmuştur. Bu nedenle Sinagog'tan ihraç edilmesini takiben yaşadığı yeri terk edip bir taraftan mercek tamirciliği diğer taraftan da kütüphanesinde okuyup yazarak hayatını geçirdiği mütevazı bir yaşamı seçmiştir. Kendisine yardım etmek isteyen varlıklı arkadaşlarının tekliflerini kabul etmemekle kalmayıp ailesinden kalan mirası da reddetmiştir. Bu seçimi bize Spinoza'nın dini bağımsızlık ve etik konusunda asla taviz vermediğini göstermektedir. Düşüncelerine paralel yaşayan Spinoza'nın yaptığı bu seçim Deleuze ve Guattari'ye göre de *filozofların prensi* olarak addedilmesine yol açmıştır.

Eski Yunan'dan Spinoza'nın yaşadığı dönem olan 17. yy'a kadar varlık ve oluş sorununa filozoflar tarafından farklı tasarımlar getirilmiştir. Bizim için de problem olan oluş, varlığa kontrastla ortaya çıkmış bir mefhumdur. Felsefenin yaptığı, kesin sorularla kesin yanıtlarla uğraşmak değildir çünkü felsefedeki yanıtlarda daima bir belirsizlik vardır. Ancak tüm bu sorulara cevap bulabilmek, düşünme ve anlama sürecinin bir parçası olup, bu sürece dahil olmadan net bir anlama ulaşmak da mümkün olmamaktadır. Spinoza bizim için, bu anlamı ortaya çıkarıştaki yetkinliğe sahip düşünürlerden birisidir. Var oluş'a dair düşüncelerini kimi düşünürler gibi, var olanların somut gerçeklikte bulunuşlarını baz alarak geliştirmemiştir. Felsefesini, oluş sorunsalının nereye kadar bilinebileceği ve bu bilgiyle kesin olmayan bir düzlemde ne şekilde düşünüleceği üzerine inşa etmiştir. Kendisi, arkadaşına yazdığı mektupların bir tanesinde doğru yolda olduğuna dair ibareyi şu şekilde vermiştir; “ En iyi felsefeyi bulduğumu iddia etmiyorum. Ama şunu da iyi biliyorum ki hakikatin bilgisine sahibim... Zira hakikat hem kendisinin hem de yanlışlığın biricik kanıtıdır.” (Spinoza, 2014:363)

Eşikle sınırsızlık, sonlulukla sonsuzluk arasındaki ilişkiyi tesis etme hususunda birçok söylemi yerinden eden Spinoza'nın, çalışmamızın temel

¹ Panteizm; doğayı, evrenin kendisini tanrı olarak kabul etmektir. Ve doğayı yaratan doğa ve yaratılan doğa olarak düşünmektir. Yani evreni tanrı ile özdeşleştirmektir. Tanrı kavrayışı semavi dinlerin dışındadır.

hatlarından olan bu ilk bölümümüzü kavramları ile kuşatacağını umuyoruz. Çünkü Hegel'in de dediği gibi “ Spinoza'nın takipçisi olmak, felsefenin temel başlangıcıdır.” (Hegel, 1974: 257)

1.3 DUYGULANIŞ (AFFECTIO)

Spinoza Ethica'nın ikinci bölüm ikinci aksiyomun'da “insan düşünür” demiştir. (Spinoza, 2012:82) Çoğunlukla sorguladığımız şeyler karşısında, bilincimizin bizi kendi yanılsama alanında tutma çabası nedeniyle, çoklu bakış açılarına ulaşabilmekte sorun yaşamaktayız. Bu nedenle, oluşa dair söylem gerçekleştirebilmek bazı kavramlarla diyaloga geçişimizi bünyesinde barındırmaktadır. Oluş mefhumu söz konusu olduğunda, yardım almadan anlayamayacağımız bir çok iz'le karşılaşırız. Spinoza, bu izleri çözümlememizde, hem varlığın mevcut halini hem de yaşadığı karşılaşmalar sonrası dönüşebileceği durumları tahayyül edişi ile bize öncülük etmiştir.

Spinoza Ethica'nın birinci bölüm birinci tanımında “Kendisinin nedeni derken, özü varoluşunu gerektiren şeyi kastediyorum; yani varolmadığı takdirde doğasını kavrayamayacağım şeyi.” (Spinoza 2012: 27) derken, var oluşu kendinde bulunan ve var olması için herhangi başka bir şeye gerek duymayan sınırsız sonsuz tek bir töz olduğunu onun da tanrı olduğunu söylemek istemiştir. Tanrı dışında varlıktaki tüm ötekileri, tanrının özü olarak vurguladığı sonsuz sayıda nitelik barındıran modus'ları olarak tanımlamıştır. Modusları, zorunlu olarak var olmaları nedeniyle yaratılışın doğal sebebi, tözün halleri (tavırları) olarak düşünülmektedir. Moduslar başka bir şeyde bulunup ancak onunla tasarlanıp, oluşmaktadırlar. Dolayısıyla Spinoza açısından modus olarak tüm gerçekliğimiz, tözün değişik tavırlarıdır. Spinoza burada, aslında yeni bir var oluş anlayışı getirerek aşkın bir tanrı yerine var olanlara içkin bir tanrı anlayışını benimsemiştir. Var olan her şeyin içkin nedeni tanrı olup evrendeki tüm diğer şeyler onun sıfatlarının duygulanışlarının tezahürüdür. Peki Spinoza insanı ele alırken nasıl bir yöntem geliştirmiştir? Ethica'nın üçüncü bölümünün başlangıcında “ Tanrı ve zihni incelediğim önceki bölümlerde kullandığım yönteme başvuracağım ve insanın eylemlerine ve isteklerine sanki geometrik çizgilerden, yüzeylerden ve cisimlerden söz ediyormuşum gibi yaklaşacağım.” (Spinoza, 2012:153) diyerek tüm öngörülerinde kullandığı geometrik yöntemi insana da uygulamıştır. Geometrik yöntemle, insanın

duygulanışlarını, duygularını, var kalma çabasını açıklamaya çalışacaktır. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde vakıflığına daha fazla sahip olacağımız oluş mefhumu ile Ethica'nın nasıl yakın bir ilişki içerisinde olduğu Ulus Baker'in şu sözünde de vücut bulmuştur; "Ethica gerçek bir kırımlar kitabı, Deleuze'ün deyişiyle organsız vücuttur. Kavramlarını ortaçağdan almaktan ve korumaktan çekinmez ama onlara sisteminin bütünü içinde yepyeni değerler, dürtüler ve yönelimler kazandırır. Ethica'nın dümdüz okunmasının imkansızlığı bu filtreleme tarzından gelir. Fikirler, belirledikleri duygular ve onları kapsayan vücudun duygulanışları hep bir sevinç felsefesinin direncine uyarlanmışlardır." (Baker, 2016: 36) Filozoflar kendi düşünme çerçevesi içinde kavramlara farklı anlamlar yükleyebilmektedirler fakat bu söylemlerini tutarlı bir zemine yerleştirip temellendirdikleri sürece ortaya bir anlamlar ve değerler şeması çıkmaktadır. Spinoza Ethica'da bu düzlemi çizmiştir.

Spinoza'nın 'beden' ile 'oluş' arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğu çok önemlidir. Bu ilişki sonrası artık, cisimler arasında kurulmuş sebep sonuç ilişkilerinden oluşmuş diziler silsilesinden bahsetmek mümkündür. Spinoza Baker'e göre çoklu bakış açılarını devreye sokmadığı hiçbir düşünüş içerisinde olmamıştır. Her şeyi üzerine kurup temellendirdiği beden için de temel; "Peki bunlarla ne yapacağız?" (Baker, 2014: 18) sorusu ile düşünüm yapmıştır. Spinoza Ethica'nın ikinci bölümünün birinci tanımında öncelikle bedeni şu şekilde, "Beden deyince, yer kaplayan varlık olarak düşünülen Tanrı'nın özünü şu ya da bu şekilde ifade eden bir tavrını anlıyorum." (Spinoza, 2012: 81) tanımlamıştır. Burada beden ilk olarak, kendini önceleyen başka bileşenlerden, kendinden önce gelen bir bağlamdan türeyen bir şey olarak kabul edilmiştir. Bu duruma istinaden formun ortaya çıkışı ya da formu doğuran temel dinamikler için "Tüm sonlu olan yayılım *modus*ları arasında bu veya şu türden 'beden' olmayan hiçbir şey yoktur." (Zelyüt, 2010: 29) tanımını da eklemek mümkün olmaktadır. Bu şuna da tekabül etmektedir ki, eğer biz oluş içerisinde devam eden bir süreklilik olarak bedenleri idrak ediyorsak artık 'oluş'a giden sürecin bilgisini de kavramamız mümkün hale gelmektedir. Peki beden üzerinden ulaşacağımız oluş kavramına bir ilişkiler bütünü diyebilir miyiz? Bu soruyu Spinoza'nın Affectio (Duygulanış) kavramı ile açıklamaya çalışacağız.

Spinoza Ethica'nın ikinci bölüm dördüncü aksiyomunda "Bedenimizin çok değişik şekillerde etkilendiğini hissederiz." (Spinoza, 2012: 83) devamında da "Beden dıştaki cisimleri çok değişik şekilde etkileyecek hale gelebilir. " (Spinoza, 2012: 105) diyerek beden ilişkisel doğasından yani etkileme ve etkilenme gücü olarak da tanımlanan duygulanış (affectio) ile ilk kavramını serimlemiştir. Bu konuya ayrıntılı

değınmeden önce affectio² kavramınının kullanımını açıklamakta yarar görmekteyiz. Deleuze Spinoza'nın Affectio ve Affectus kavramlarındaki ayrımı şu şekilde açıklamıştır; "...affectio ile affectus'u ayırt etmeksizin –affection- diye çeviriyorlar. Bunun bir felaket olduğunu düşünüyorum.... affectus için duygu affectio için duygulanış..." (Deleuze, 2000:10) Duygulanış Deleuze'e göre "Bir cismin, bir bedenın başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumdur. Ne demek bu? Güneşı üzerimde hissediyorum ya da üzerinize konuyor güneş ışıını , bu bedenimizin bir duygulanışıdır. Nedir bedenimizin duygulanışı? Elbette güneş değıl, ama güneşın sizin üzerinizdeki eylemi ya da etkisi... bir bedenın başka bir beden üzerinde eyleyişı." (Deleuze, 2000: 19) Bunu daha açık bir örneklendirme ile şu şekilde de anlatmamız mümkün; soğuk suya atlayan birinin bedeni ile suyun bedenının karşılıklı etkilenme ve etkileme ilişkisi sayesinde ortaya çıkan durumdur. Kişı kudreti ölçüsünde suyun soğukluğundan etkilenecek, ilk tepki suyun bedeninde yarattığı üşüme hissi olacaktır. Bu durum kişinin duygulanışıdır. Deleuze'ün verdiği diğeri bir örnek ise şöyledir: "Güneş mumu eritir, kili katılaştırır. Bu hiç de boş bir şey değıl. Bunlar da duygulanış fikirleridir. Eriyip akan mumu görüyorum, sonra onun tam yanında sertleşen kili görüyorum. Bu mumun bir duygulanışıyla kilin bir duygulanışıdır" (Deleuze, 2000: 10) Burada dikkat edilmesi gereken husus güneşın iki ayrı bedene etkisinin farklı oluşudur. Çünkü nesnel yapıları gereğı aynı özelliklere sahip olmadıkları için güneş ısısı birini eritirken diğeri sertleştirmektedir. Sertleşme kilin, erime ise mumun duygulanışıdır. Bu durumda her beden için diğeri ile karşılaşması kendine özel farklılıklar yaratmaktadır. Yani "Duygulanışlardan başka hiçbir şeyle tanıyamadığımız bedenimiz karmaşık yapısı nedeniyle birden fazla etkilenebilme yani duygulanabilme kapasitesine sahiptir." (Baker, 2014: 35)

Var oluş sürecimizde bedenimizi 'oluş'un mekanı olarak tanımlayabilmekteyiz. Karşılaşan iki bedenın, karşılıklı etkilenişler içerisinde başka bir şeye dönüşme halidir beden yüzeyi. Spinoza evreni içeriden tanımlayarak tüm var olanları onun parçası addetmektedir. Bu görüşle, bedenimizin izleğı derinleştikçe aslında varlığımızın ne kadar ilişkisel olduğunu ve aslında hepimizin bir dokunun parçaları olduğumuzu, o dokunun içinde 'oluş'umuzu yaşadığımızı daha iyi görmeye başlamış oluruz. Bu durumda Spinoza'nın felsefesinin ilişkisel ontolojiye dayandığını söylemekte sakınca görmemekteyiz. Bedenler arası ilişkisel bu durum, henüz isimlendirilmemiş bu duygulanış alanı saf bir yüzeye tekabül etmektedir. Bu saf oluş bedenlerin etkileşim ilişkisi açısından baktığımızda karşımızda muğlak bir tablo olarak durmaktadır. Çünkü bedenın kendini nasıl konumlandığıının, neye

² Affectio; çalışmamızın bundan sonraki aşamalarında bu terim duygulanış olarak ifade edilecektir

nasıl tepki vereceğinin biliş tarafından henüz niteliklendirilmemiş bir kıvrımıdır duygulanış alanı. Spinoza'ya göre bu alan henüz nedenlerin bilgisine sahip olunamayan bir alan olduğu için her şey tesadüftür. Henüz anlamlandırma yetkinliğinde olmadığımız için duygulanış sahasından bize kalan üzerimizdeki 'iz'dir. Bir sonraki aşama bunun bir ötesine geçip üzerimizdeki iz'in nedenleri hakkında düşünebilmek yaşam boyu kuşatıldığımız duygu varyasyonlarını anlamlandırabilmekte önemli bir adımdır.

Bedenlerin birbirine değerek etkileştiği ancak henüz bir inşa sürecine uğramamış, tanımlanamamış duygulanışların, ancak bizi nedenlerin bilgisine ulaştırması bakımından dolaşımından söz edebilmekteyiz. Duygulanış aşamasındayken henüz bilgiye dair bir dolaşım söz konusu değildir ve bu Spinoza'ya göre daha sonra ayrıntılı bir şekilde de değineceğimiz birinci tür bir bilgidir. Bir beden bir diğeri etkilediğinde ya da etkilendiğindeki yeğlilikler³ başka yeğlilik katmanlarına dönüşmektedir. Deleuze felsefesinde önemli bir yer tutan 'yeğlilik' kavramı 'oluş'a içkin, henüz "...zihinler arası bir uzlaşma"ya değil (Deleuze, 2000: 99), titreşimlerin, akışların karşılaşmasına bağlıdır ve "Her yeğlilik bir şeyin iletilmesini sağlayacak şekilde bir diğeriyle ilişki içindedir." (Deleuze, 2009:397). Bir bakıma oluş hali akışlar ve yeğliliklerdir. Bu yeğliliklerle bir beden, biliş alanına nasıl geçeceğine hazırlanmaktadır. O alanın sağlanması ile duygulanışlar artık biliş sahasında nitelik kazanacaklardır. Biliş sahasından bahsetmek bizi Spinoza'nın bir diğer kavramı olan 'Affectus' yani 'Duygu' mefhumuna çıkaracaktır ki bu alan da, duygulanış'ın duygu'ya erişip nitelik kazandığı alandır.

Spinoza'da kavramlar aslında bir takım farklılıklara karşılık gelmektedir. Kavramlar, bu farkların kurulduğu yerdeki kesişme noktalarında ortaya çıkmaktadır. Sonraki aşamamızda inceleyeceğimiz Affectus (Duygu) kavramı ile etkilenişlerimiz sonucu oluşan duygulanışın artık nasıl somut hale geldiği daha iyi anlaşılacaktır. Duygulanışlar bedensel tepkiler olarak duyguların belirleyeni olmuşlardır. Bu da bize gösteriyor ki düşüncelerimizi şekillendiren duygular, duygulanışlar sonrası oluşan yeğliliklere tepkiler olarak ortaya çıkmaktadır.

³ "Deleuze'e göre "her yeğlilik bir eşleşmedir. Ve böylelikle niceliğin tam anlamıyla nitel içeriğini ortaya çıkarır". (Deleuze, 2017: 295) Her şey yeğlilikler alanında olup bitmektedir aslında.

1.4 DUYGU (AFFECTUS)

Beden ve zihin dendiğinde düşünce tarihinde daima bir ikilikle karşılaşırız. Konuya felsefi açıdan yaklaştığımızda realistik dünya görüşünü bir tarafa bırakırsak, Descartes’la başlayan ve yüzlerce yıl süren bu ikilikte zihnin bedenden, maddeden farklı bir töze, yapıya sahip oluşu, bedenin de zihin tarafından forma sokulan bir maddeler toplamı olduğu düşünülmektedir. Bu bakış açısı ile çoğu filozof şu çerçevede toplanabilmektedir, “Varolan her şey bedendir diyen maddeciler; varolan hiçbir şey bedensel değildir, yalnızca zihin vardır diyenler ve son olarak da bazı şeylerin bedensel bazı şeylerinse zihinsel olduğunu söyleyenler.” (Ergün, Akal, 2011: 48) Platon’a göre de “Ruh, hükmetmek, emretmek için, vücut da boyun eğmek için meydana getirilmiştir.” (Platon, 2015: 30) Bu söylemlere göre sanki beden ruhun tabiyetine kalmış bir kullanım alanıymış gibi düşünülmektedir. Çünkü batı düalizminde özellikle de kartezyen düalizmde zihin bedene kıyasla yüceltilirken beden otomatik bir makine olarak görülmüştür. Aynı zamanda aklın öznel ve nesnel olanı birbirinden ayırmaya daha yetkin olduğu düşünülüp bedenin bu ayrımı yapmakta eksik olduğu düşünülmüştür. Daima, zayıf olan beden karşısında zihin ön planda olmuştur. Tüm bu varsayımlarla, zihinden bağımsız bir nesne olan beden, var oluşu sırasında zihinden katkı alamayarak kendi içine kapalı bir nesne dünyası oluşturmuştur.

Spinoza, kartezyen düalizmin böldüğü bu zihin beden meselesini yapısöküme uğratıp paralelizm nosyonu ile karşımıza çıkmaktadır. Paralelizm “Zihin ve beden arasında her tür gerçek nedenselliği reddettiği gibi, birinin diğerine üstünlüğüne de izin vermez. Spinoza’nın zihnin bedene üstünlüğünü reddetmesi, bundan daha akılcıca olmayan tam tersi durumu, bedenin zihine üstünlüğünü kurmak için değildir.” (Deleuze, 2005: 21-22) Spinoza’ya göre ruh ve beden, biri diğerinden üstün ya da hegemonik bir ilişki içinde değil aksine ‘bir’dir, aralarında bir tür geçirgenlik ilişkisi bulunmaktadır. “İnsan, zihin ile bedenden onların birliğinden ibarettir.” (Spinoza, 2012: 96) Aynı şekilde Deleuze’e göre de “Eğer düşünce Tanrının bir sıfatıysa ve uzamda Tanrının ya da tözün bir sıfatıysa, düşünce ile uzam arasında hiçbir hiyerarşi olmayacaktır. Tözün sıfatları oldukları andan itibaren bütün sıfatlar aynı değere sahip olacaktır.” (Deleuze, 2000: 91) Açıktır ki, buradan da anlaşılacağı gibi zihin, beden ve varlıklar arasında hiyerarşik, hegemonik bir yapı bulunmamaktadır. Şöyle söyleyebiliriz ki beden ve zihin birlikteliği kozmik bir evrimmiş gibi değil iç içe, geçişken, akışkan bir halde bulunmaktadır. Spinoza’ya göre zihin bedenin yöneteni değil bedenin bir fikri, bedende olan bitenlerin yansımasıdır. Bu ikili eklemlenme

sayesinde oluşacak içerik ve ifade, akışkanlığın iki değişkeni olarak birbirlerini varsayacaklardır.

Bir şeyin anlamını anlayabilmemiz için onu bağlamıyla birlikte düşünmemiz gerekmektedir. Biri düşünen biri uzamlı iki şey arasındaki bu etkileşimde zihin, bedensel tepkileri yorumlayarak etrafına anlam yükleyen rolündedir. Her mana, bir etkileşim bir his durumunda gerçekleşirken her hissetmenin her yeğinliğin de kendine özgü anlamları vardır. Spinoza düşüncesinde, bedende özetini yapmaya çalışmıştır. Bedende çeşitli duygulanışlar olup biter, tekrar başlar ve tüm bu olan bitenler biliş seviyesindeki tanımlarla nitelik kazanır.

Bir kısmını diğer bölümde incelediğimiz bir kısmını da bundan sonraki süreçte değerlendireceğimiz zihin-beden meselesinde anlamakta zorlandığımız, beden, sahip olduğu fiziksel nitelikler aracılığıyla neden ve nasıl olup da zihinsel düşüncelere yol açtığı'ni araştırmaktır. Epistemolojik düzeyde de kavramların yapısını inşa sürecine tanık olurken, kavramlarımızın kökenini zihnimizde yaratsak da aslında bu kökenin bedenimizde yatmakta olduğunu bütüncül olarak örneklemeyi umuyoruz. Beden ve zihni hem olgular hem olanaklar bakımından ele alacağımız ve bu yolla ortaya çıkacak ifade arayışında, 'oluş'u düşüncede kavramlarla tasavvur edebileceğimiz bir düzlemde tanımlama uğraşında olmayı amaçlıyoruz.

Spinoza, Affectus yani Duygu'yu Ethica'nın Duyguların Kökeni ve Doğası Üzerine adlı üçüncü bölümünde, "Duygu derken, bedenin etki gücünü çoğaltan ya da azaltan, bu güce yardımcı olan ya da onu engelleyen bedenin değişik hallerini ve aynı zamanda bu haller hakkındaki fikirleri kastediyorum." (Spinoza, 2012: 151) şeklinde tanımlayarak bu bölümde uzamsal ve düşünsel olanın kökeni ve doğasının açıklamasını yapmıştır. Fikirlerle neyin hangi mekanizmalar üzerinden ulaştığını idrak etmekte çoğu zaman zorlanırsınız. Spinoza, bu tanımında düşünce ekseninde sorunlu kabul edilen bu duruma bir nebze olsun açıklık getirmiştir. Çünkü, eğer fikirlerin oluşumunu duygulanımsal etkilenimlerimize bağlıyorsak, aslında fikirlerimizin de bedenimizin tümü tarafından şekillendirilen bir süreç olduğunu idrak etmiş oluruz. Dolayısıyla bedenin nasıl olup da fikirlerin oluşumuna yol açtığı sorunu bu tanımla açıklık kazanmış olmaktadır. Öte yandan bu bakış açısıyla, düşüncenin Descartes'ta olduğu gibi töz olarak doğuştan gelmediği, bedenin tecrübeleri ile ortaya çıktığını anlamış bulunuruz.

İnsan elbette ki bedeni olan tek canlı değildir ancak bedenini, varlığını, var olan şeyleri tanımlamayı bu denli sorun haline getiren tek varlıktır. Bir yaşam formuna sahip olduğu idrak'ına vardığı andan itibaren kendi yarattığı zihin-beden çatışmasının arasında kalmıştır. Bizim için, Spinoza ile birlikte bu sorunun bir bakıma aydınlatılmış olduğunu ve insan kudretinde duygulanışın olduğu kadar, düşünüşün, fikirlerin bu kudretin bir parçası olduğu önem kazanmıştır. Böylece meseleyi metafiziksel ayırmadan alıp tamamıyla bedenin etkileşiminden yola çıkarak anladıktan sonra fikirlere ulaşp, kavram analizi yaparız. Ve diyebiliriz ki bedensel tepki olarak bir duygulanış vardır, duygulanışın algılanışı olarak da fikirler vardır. Diyebiliriz ki bedenin duygulanışları vardır ve bu duygulanışlar aracılığıyla fikirler oluşur. Spinoza “Bedende yaşanan duygu durumlarına ait fikirler olmasa, insan zihni insan bedenini tanımaz, var olduğunu da bilmez.” (Spinoza, 2012: 110) derken “Fikirden kastım, düşünen bir şey olan zihnin biçimlendiği zihinsel kavram.” (Spinoza, 2012: 81) diyerek fikir kavramına da açıklık getirmiştir. Bedenin sürekli bir şeylere maruz kalışı ile zihinde oluşan temsillerin yol açtığı düşünüş olan her fikir, ayrı bir duyguyu tanımlamaktadır. Dolayısıyla her maruz kalış her hissediş, duyguların düşünüş süreçlerini şekillendirmektedir. Spinoza böylece kendi çağına kadar ki var oluş üzerine ortaya atılan fikirler içerisinde en radikaline imza atmış bulunmaktadır: Var oluş'un bilincine var olan şeylerle ilişkisi dahilinde ulaşırız. Bu çıkarımımızı Deleuze'ün “Dünyada yer alıyoruz ve dünyanın bilincine ulaşmak için ondan kendimizi ayırmayı başaramıyoruz. Biz bunu yapsak niteliğin hiçbir zaman doğrudan deneyimlenmeyeceğini ve her bilincin bir şeyin bilinci olduğunu görürüz.” çıkarımıyla eşleştirdiğimizde, (Deleuze, 2000: 10) durum daha da açıklık kazanmaktadır.

Duygulanışlar bir bakıma bizim pasif olduğumuz alandır. Herhangi bir şeyden etkilenirken bunun neden ve nasıl olduğu bilgisine sahip değilizdir. Ancak bu pasif halden çıkıp aktif hale geçtiğimizde ‘var oluş’umuz ve dışımızdaki her şey anlam kazanmaktadır. Aktif hale geçmenin ön koşulu ise bilgisini taşımaktır. Bir sonraki süreçte, conatus kavramı ile daha ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğimiz bu konuda örneğin; bir şeyin bizde yarattığı etkinin sonucunun bilgisine sahip olarak ya kederle ya da sevinçle duygulanırız. Buradaki önemli mesele, bedende olan bitenin zihinde yarattığı etkinin nedenlerini yakalamaktır. Aksi takdirde nedenlerin bilgisine vakıf olmadığımızda muğlak, bulanık bir hal içinde kalıp birinci tür bilgiden çıkmamız mümkün görünmemektedir. Çünkü duygulanışlar alanı bir tutkular alanıdır. Nedenlerin bilgisine sahip olmadığımız ölçüde keder de sevinçte birer

tutkudur ve tutku alanı pasiftir. Oysa ki nedenlerin bilgisine sahipken, olma ve bilme düzlemini paralel götürdüğümüzde oluş'un bilgisini de tartışabiliriz.

Biliş'te ortaya çıkan bir takım şeylerin neden, ne şekilde öyle olduğunu geliştirilen kavramlarla anlamaya çalışıyoruz. Spinoza'nın oluş'a dahil edebileceğimiz, duygulanış, duygu ve conatus kavramları bu açıdan önem kazanmaktadır. Fakat oluş'a ait karşılaşmalar, o kadar kapsamlıdır ki henüz anlayamadığımız, açıklığa kavuşturamadığımız şeyleri, nedenlerin bilgisine sahip olduğumuzda tanımlamaya daha yaklaşmış oluruz. Biliş alanında bir kavrama sahip olmakla kavradığımız şeyi dolaylı alandan kolayca ayırt ederiz. Ve görürüz ki bu kavramlar birbirinden bağımsız değilken, yatay bir düzlemde birbirlerine dönerek, birbirlerinin içinden geçerek ve de birbirlerinin peşi sıra ortaya çıkmaktadırlar. Bu durumda Spinoza'da 'oluş', bütün bu duygulanış, duygu ağı dışında kendi başına tasarlanamamaktadır. Buradan çıkarılacak sonuç ise Spinoza'da oluş meselesinin nedensellik bağıntısı olmadan tanımlanamayacağıdır.

1.5 CONATUS

Var oluşumuzun kökenini ve 'nasıl'lığını sorguladığımızda karşımıza daima çeşitli yorumlardan oluşan bir neden sonuç ilişkisi çıkmaktadır. Genellikle bizler olgusal kesinlik dünyasında yaşasak da, kendimizi metafiziksel yoğunluktan alamayacağımız bazı durumlar vardır. Söz konusu özne olduğunda bazı sorgulamalar farklı bir anlam bütünlüğü içerisine dahil edilir. Her ne kadar kesin cevaplar alabileceğimiz düzlemler konusunda emin olamasak da bazı soruların peşini bırakamayız. Varlığın oluşumunda bazı sorular referans sorularıdır. Örneğin varlık kavramını düşündüğümüzde kendimizi tüm var olanların 'oluş'unun manasını ararken buluruz. Bizi oluş dünyasına açan da, varlık diye bir şeyin olduğunun bilincinde olmaktır. Bu sorunumuzu çözümleyebilmek için referans olarak başka kavramlara ihtiyaç duyarız. Varlık kavramını tüm var olanları açıklayabilmek için bir ölçü olarak alabilirken, 'oluş' kavramı söz konusu olduğunda, *neyin ölçüsü olabileceği* ya da *neye referans olarak alacağımız* soruları geçersiz kalmaktadır. Özellikle antik dönemlerdeki felsefeye kıyasla modern felsefe ve modern çağdaki var oluş sorgulamalarının bize öznenin kendi kendisini belirleyebilen,

tanımlayabilen bir varlık olma yolunda daha etkin olduğunu göstermektedir ki bu da oluş bağlamında çokluklar barındırmaktadır.

Dış ve iç kozmos’umuzda çeşitli şeyler olup biter. Sonrasında varlık ve oluş’a dair düşünceler devreye girer. Bu düşüncelerin rastlantısalardan uzaklaştırılıp kendi iç gelişimi içerisinde bütünlüklü bir şekilde ortaya koyulması ancak felsefe ile açıklanabilir. Bu bağlamda Spinoza’nın oluş’a dair formülü ile ufak ufak dünyalar açılır önümüzde. Bu dünyalardaki kavramlar, oluş’u düşüncede tasavvur edebilmemizde kökenin kendisini oluşturmaktadır. Öyle ki, Spinoza bize son derece sıkı bir dünya örmüştür. Eski çağların var oluş’a dair transandantal biçimine sığdırılan düşünceleri bu muğlaklıkta Spinoza düşüncesinde evrimleşmiştir. Kendi sorgulamalarının beraberinde getirdiği dinamizm ile var oluş’a dair spesifik yanları saptayıp bir tür kutupsallığı devre dışı bırakmıştır.

İnsanı, diğer var olanlardan ayıran unsur, genel bir hat bağlamında tanımlayamayacağımız bir zihin yapısına sahip olmasıdır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi insana atfedilen zihin, beden nesnesinden daha fazla önemli olmayıp iki ayrı kategoriye temsil etmeyecektir bu çalışmamızda. İnsan düşünme sürecine giden bir yolda bunların her ikisine birden eşit olarak sahip olan bir varlıktır. Beden, oluş sürecinde belli yaptırımlara tabii olan düzenli işleyen bir mekanizma gibidir. Düşünme ise katkısını beden üzerinden alan ve bunun sonucunda bizi bilme sürecine ulaştıran basamaklardan biridir. Felsefi açıdan olgusal dünya görüşünü bir tarafa bırakırsak, varlığın oluş sürecinde beden ve zihinden bağımsız bir gerçekliğinin olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü var olabilmek, var kalabilmek ve oluş’abilmek ancak ikisi arasındaki ilişki temelinde sağlanabilmektedir. Şimdi oluş’un tabii olduğu beden ve zihnin birbirinden ayrı düşünülemeyeceği noktadan yola çıkarak var kalma çabası yani Conatus kavramını verili bir takım koşullar içerisinde incelemeye çalışacağız.

Biz felsefi düşünmeyi seçtiğimizde öncelikle kavramlara yaklaşırız. Nasıl tanımlayabileceğimizin yollarını arar, problem ediş tarzımızdaki gerçekliği araştırmak isteriz. Conatus da böyle bir kavramdır bizim için. Tüm bu çalışmamız boyunca anlatmaya çalışacağımız şeyleri yaşamda var kalma arzusu olarak bünyesinde barındıran, bütünü kavramamızda önemli role sahip bir kavramdır.

Yukarıda, beden zihin birlikteliğinden, aralarındaki ilişkinin bir paralellik ilişkisi ve sanki aynı maddenin iki yüzü gibi olduğundan bahsetmiştik. “...Duyarlılığın içerdiği en azından anlık gücül birlikte varoluştur. Zihin bedenin yüzeyinde ortaya çıkar..” (Zourabichvili, 2008: 111) Bu bakış açısı ile çoğu felsefeci tarafından iki ayrı düzlem olarak görülen zihin-beden ikiliğinin düşünölemeyeceğini söylemek mümkündür. Çünkü eğer oluş’a giden süreci ortaya çıkaran fikirlerin kaynağı olarak duygulanışı göröyorsa bu demektir ki fikirlerimiz bedenimiz tarafından şekillenen olgulardır.

Var olan tüm şeylerin varlığı süresince değişim ve dönüşömlerinin anlaşılabilmesinde bazı belirlenimler vardır. Yaşamımız boyunca çok fazla uyararla etkileşime geçip kimine tepki verirken kimine nötr kalırız. Yaşadığımız duygulanışlarla, düşünce sürecimize giden yolda oluşan fikirlerin, duyguların şekillenmesi ile var kalma çabamızın sürmesini sağlayacak şeylerle ihtiyaçlarımız doğrultusunda ilişki kurarız. Spinoza’nın canlı ya da cansız var olan her şeyin var oluşunu sürdürme arzusu yahut çabası kuramı, Ethica’nın üçüncü bölüm altıncı önermesi olan *conatus* ile başlar ve şöyle tanımlanır : “Tek tek her şey var olduğu sürece kendi varlığını sürdürmeye çabalar.” (Spinoza, 2012: 160) Yaşam kavramını De Anima (Ruh Üzerine) adlı kitabında canlılık manasında bilinç üzerinden “Bilkuvve hayata sahip olan bir cismin entellekheiasıdır.”⁴

⁴ Aristoteles için Entellekheias terimi, kendisini görünüşte gerçekleştiren öz, olanağı gerçekliğe çeviren etkin ilke manasındadır.

(Aristoteles, 2001: 65) tanımlayan ilk düşünür Aristoteles'tir. Yaşayan canlı cansız tüm varlıklar içinde insanın nasıl düşüneceğine dair bize yol göstermiş zihnin bedenle olan ilişkisinde bilinç sahibi olan özneyi kendi dışındaki şeylerden ayırmış yaşamda var olmasının ilk örneklerini sunmuştur. Daha sonrasında Spinoza felsefesi ile artık insan açısından tekil fikirler, tekil var oluşlardan ve durmaksızın yaşama isteğinden bahsetmeye başlarız. Burada söz edilen yaşamda kalma isteğinin bir an için değil süreklilik arz eden bir güzergah olduğunu bilmek gereklidir. İsteğin olduğu yerde de bilinçten bahsedebiliriz ki, o şeyin fiili özü olan insanı isteği ile tanımlayabilelim. İnsan özelinde düşündüğümüzde isteğin olabilmesi için akıl, aklın ispatı için de bilincin olması gerekmektedir. Böylelikle hayatta var kalabilme çabası bir açıklığa kavuşabilir. Fakat conatus'tan bahsederken salt bilinç değil duygulara da ihtiyaç vardır. Bedenimiz, dışımızdaki var olan şeylerle daima dinamik bir ilişki, karşılaşma içerisindedir. Yukarıda duyulanış ideasında da bahsettiğimiz gibi bedenin dış dünyadan gelen etkilere açık bir yapı olup duyguların da bu etkilenişler neticesinde şekillendiğini, yaşam şeklimizin algılayan ve algılanan çerçevesinde oluştuğunu görmüştük.

Spinoza Ethica'nın ilk bölümünde doğa ve tanrı kavramlarının etkinliklerine değinirken öznenin bilme yetisine dair ilk ipucunu şu şekilde vermiştir, “Bizler niceliği iki şekilde kavrarız; ya soyut olarak, yani yüzeysel olarak, başka deyişle hayalimizde canlandırdığımız şekilde, ya da bir töz olarak ki, bu da sadece aklımızın yapacağı bir iş.” (Spinoza, 2012: 45-46) İkinci bölümde düşüncenin doğası ve kökeni hakkında açıklamalarda bulunurken burada insanın nasıl bilebileceğine dair gözlemlerde bulunup, üç farklı bilme yetisine dikkat çekmiştir. Bu bölümün kırkınıcı önerme ikinci notunda bilgi türlerini şu şekilde açıklamıştır, “.. Şeylere ilişkin bu iki bakış tarzımıza bundan böyle birinci tür bilgi, sanı ya da hayal gücü diyeceğim. Şeylerin özelliklerine dair ortak kavramlara ve yeterli fikirlere sahip olmamızdan buna da akıl ya da ikinci tür bilgi diyeceğim. .. Bir de üçüncü bir bilgi türü var ki, buna da sezgisel bilgi diyeceğiz.” (Spinoza, 2012: 128). Yani tahayyül-hayal gücü- olarak adlandırdığı bilgi türü birinci tür bilgi olup duyulanışlar aracılığı ile elde edilen upuygun olmayan bilgi türüne denk düşer; akıl yoluyla üzerinde uzlaşılan kavramlardan elde edilen ikinci tür bilgi upuygun bilgi; tikel şeylerin özlerinin kavranmasından elde edilen üçüncü tür bilgi ise sezgisel bilgidir. Bu bilme türlerindeki yapıp etmelerin upuygun biçimde gerçekleştirilmeleri neticesinde insanın “Doğası ve gücü” ne ulaşılabilir ve “İnsanın ulaşabileceği en üstün yetkinlik seviyesi olanca açıklığı ile belirecektir.” (Spinoza, 2015: 44-47) Spinoza'ya göre bu bilme

yetileri ile insan varlığa ve oluşa dair şeyleri tasavvur etmekte güçlük yaşamaz. Ve maruz kaldığı her etkinin nedeninin doğru bilgisine sahip olduğu ölçüde var kalma eğilimi, gücü⁵ içinde olmaya devam eder.

Biz bir tümelin içinde, düşünen ve uzamsal bir boyuta sahip tikel varlıklar olarak ‘var’ oluşumuzdan ötürü, temellendirmemiz gereken bir düşünce ve kurmamız gereken bir anlam dünyası zaruridir. Bizi bu anlam dünyasına açan bedenimizin duygulanışları ve bilişimizin bu duygulanışları anlamlandırabilmesidir. Yaşamımız içerisindeki canlı yahut cansız şeylerle karşılaşmalarımız neticesinde var kalma çabamızda bir yetkinlik derecesinden diğerine, çeşitli varyasyonlar yaşamaktayız. Ve Spinoza’ya göre bunların bir çoğunun nedenselliğinin bilgisine sahip değiliz. Diğer bedenlerle karşılaşmamız sonucunda bizde bir etki, imge⁶(iz) kalmaktadır. Bu imgelem sayesinde karşılaştığımız bedenler ortada yokken dahi zihnimiz yoluyla bedenleri oradaymış gibi duyumsarız. İmge olarak da nitelendirebileceğimiz bu iz’in bıraktığı etki, bedende nasılsa zihinde de aynıdır. Çünkü özü gereği var olma çabası içindeki her şeyin cismi, fikri ile uygun olmalıdır. “İnsan bedeninin dış cisimlerden etkilenme biçimlerinin her birinin fikri hem insan bedeninin hem de dış cisimlerin doğasını içermelidir.” (Spinoza, 2012: 105) Öyleyse diyebiliriz ki bedende bırakılan her iz, bedenin fikrindeki izle eşdeğerdir. Bu açıdan “Bizim zihnimizde bedenimizin varoluşunu dışlayan bir fikrin olması imkânsızdır; tam tersi, böyle bir fikir ona aykırıdır.” (Spinoza, 2012: 163) Varlıkta kalma gücümüzün devamlılığı ve artışı hususunda imge- imgelem- kavramı önemli bir yere sahiptir. Kavramı pekiştirmek adına Spinoza, Deleuze ve Ulus Baker’in imge’yi daha ayrıntılı çözümledikleri bir örneği vermekte fayda görmekteyiz. Bu örnek Oresteia adlı antik yunan tragedyasında da bahsedilen Orestes ve Roma İmparatoru Neron’un kendi annelerini öldürmeleri üzerinedir. “Sözelimi Neron’un annesini öldürmesi, olumlu bir şey içerdiği ölçüde bir suç değildi; kaldı ki Orestes de aynı dışsal eylemi gerçekleştirdiği ve aynı zamanda annesini öldürme niyeti güttüğü halde Neron gibi suçlanmamıştır. Nedir o halde Neron'un suçu? Bu eylemle vefasız, acımasız ve itaatsiz olduğunu göstermesinden başka hiçbir şey. Bu niteliklerden hiçbiri kesinlikle zerrece bir öz ifade etmez..” (Spinoza, 2008: 96,97) Burada Spinoza’nın bahse

⁵ Spinoza’da ‘Güç’ kavramı bir hiyerarşi, ast üst meselesi değil, bireyin hem bedensel hem zihinsel kapasiteler bütünü olmasıdır.

⁶ İmago: Hayal, imge. Spinoza karşılaşmalarımız sonucunda biz’de kalan iz’e imge(imago) da demektir. İmge 1-“bir başka şeyle etkileşim sonucunda zihinde ve bedende geriye kalan iz” 2- Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri ya da somut ve düşünsel kopyası. 3- Kısmi, bulanık ya da upuygun olmayan fikir; bir şeyin düşüncedeki, dildeki ya da resimlerdeki temsili. (Dürüşken, 2011: 379)

konu mektuplaşmalarında imge'nin önemine dair izlerle karşılaşırız. Bu iki kişinin eyleminin ortak olmasına rağmen Orestes halkın gözünde aklanırken Neron tam tersi acımasızlıkla suçlanmıştır. “Meselenin aslı, Spinoza'nın "imgeler kuramı"nda yatmaktadır... Buna göre, Neron'un cinayetinde eylemi gerçekleştirirken ürettiği bir imgenin varoluşu ve bu imgenin "annesinin ölümünün imgesi", yani "iç düzeni dağıtılan ve bozulan" bir bedeninin imgesi oluşudur. Bu eylemiyle Neron, "kendi açısından" kötü bir imge tarafından etkilenmiştir -- "karakteristik ilişkileri çözülen annesinin bedeni." Başka bir deyişle, kendisinin "yapıp etme güçleri" azalmış --kederli bir duyguyla (nefret, öç vesaire) etkilenmiştir. Babasının katili anası Klytemnaistra'yı aynı beden hareketiyle öldüren Orestes'in durumu ise tümüyle farklıdır ... Orestes, annesini öldürürken, kendi karakteristik ilişkilerini annesinin ölümünün imgesiyle değil, babasının yaşamının imgesiyle birleştirmektedir. Alınan bir öç yoktur --babasıyla güçlerinin birleştirilmesi vardır.“ (Baker, 2014: 39) Orestes annesini öldürürken babasının imgesini olumladığı için var kalma gücünde artış yaşamıştır. Neron'un eyleminde ise karakteristik ilişkisini bozduğu annesinin imgesi ile “.. İki ilişki arasındaki münasebete (kendi ilişkisi bağlamında eylemin imgesi ve kendi ilişkisi bağlamında şeyin imgesi)” (Deleuze, 2005: 43) birleşmesinde var kalma gücü azalmıştır.

Her karşılaşmanın zorunlu olarak içerdiği duygulanışlarının imgesinin yine zorunlu olarak bir duyguya dönüşmemesi olanaksızdır. “İmgelemin rastlantısal bir şey olduğunu ve ruhun onun karşısında pasif durumda olduğunu, aynı zamanda anlama yetisinin yardımıyla ondan nasıl kurtulacağınızı bildiğiniz müddetçe onu nasıl anladığınızın bir önemi yoktur.” (Spinoza, 2015: 71) Tam da bu nedenle bu imgelem gücü Spinoza açısından birinci düzey bilgi sınıflandırmasında yer aldığı için, her etkilenişimizin nedenini bildiğimiz takdirde ruhun pasif olmaktan çıkıp etkin olabilmesi mümkün olur. Bu da aslında şu demektir: karşılaştığımız şeylerin sadece izi ile yaşamakla hem pasif hem de duygulanış ideası içerisindeyizdir. Örneğin sokakta yürürken biri ile karşılaşıyoruz ve etkileniyoruz, bu etkinin bizde bıraktığı ize göre var olma kudretimiz – eyleme kudreti- artar veya azalır. Bu artış ve azalışta, bedenimiz ve zihnimiz bir yetkinlik durumundan daha aşağıdaki bir yetkinlik durumuna geçiyorsa var olma kudretimiz azalmakta ya da tam tersi daha üst bir yetkinlik durumuna geçiyorsa var olma kudretimiz artmaktadır. “Fikirlerin kaynağında bulunan fakat bilinç tarafından dışsallaştırılan dışarının yerine, imgesel bir düzlem yerleştirilir. Bu imgesel düzlem fonksiyonu, duygunun yarattığı bedensel yönelime nedensel bir koşul sunmasıdır; yani var oluşun yönelimini ifadeleyen duygunun kaynağı olarak bedeni yöneten aşkın ilke biçiminde belirir.” (Baştürk, 2018: 105) Var olma kudretimiz artsa dahi bu etki üzerine herhangi bir düşünce eyleminde bulunmadığımızda biz hala pasif konumda kalırız, henüz nedenlerin bilgisine sahip

değildir. Ve bu yüzden henüz birinci tür bilgi, duygulanış düzeyinde hareket ederiz. Yani analitik düşünmeyip, bu etkinin nedenlerinin ne olabileceğini, var oluş kudretimizin neden böyle arttığının, bu artışı nasıl devam ettirebileceğimizin sorularını sormadığımız düzeyde pasif bir alıcı konumundayızdır. Buna daha somut bir örnek verecek olursak, henüz ateşin bilgisine sahip olmayan bir bebek ateşle karşılaştığında onu elleriyle tutmak istediğinde eli yanar. Çünkü bebek duygulanış ideası ile hareket eder ve ateşin bilgisine, yani dokunursa yanacağı bilgisine sahip değildir. Bu karşılaşmalar neticesinde birisi diğerinden daha güçlüdür ki burada gördüğümüz gibi bebek ateş karşısında güçsüz kalmakta, etkileyen etkilenen karşısında daha güçlü olmaktadır. Herhangi bir şeyden olumsuz manada etkilenişimizde aslında varlıkta kalma çabamızda edilgin konumda oluruz. Bu durumda bir şeyin bilgisine ne kadar sahip olursak bildiğimiz şey karşısında o kadar var oluş gücümüzü arttırırız. Çünkü insan, Spinoza'ya da atıfla, töz'ün sonsuz gücünün bir parçası olarak kendi gücünü de korumak eğilimindedir. Dolayısıyla “İmgeden akla uzanan sürecin kendisinin imgesel olanın kayboluşu olarak değil, bir kabuk değiştirme, bozulma, aktif unutma yoluyla sağlanan bir geçişlilik olarak düşünmek gerekir.” (Şiray, 2015: 217,218)

Spinoza'ya göre tüm var olanlar bir fikre sahiptir. “Her cismin, şu kibrit kutusunun bile bir "fikri" vardır. O, yalnızca insandan farklı olarak bu fikri "bilinç" alanına taşımaz. Başka bir deyişle, kendi hakkında bilinç sahibi değildir. Oysa insan, belki de ne yazık ki diyeceğiz, kendi hakkında bir "fikir" sahibidir.” (Baker, 2014: 20) Burada Baker'in insana atıfta bulunarak söylediği ‘ne yazık ki’ ifadesi Spinoza'nın da üzerinde hemfikir olduğu, insanın zayıf bir varlık olmasından kaynaklanır. Yani insana özelliğini veren bilinçli bir varlık oluşunun, insanın kederlenmeye daha açık olduğuna işaret etmiştir. “İnsan bilinçli, akıl sahibi bir varlık olarak, kibritlere ya da hayvanlara göre "üstündür". Ancak çok geçmeden, Spinoza'nın bakış açısından, insanın tam da "bilinç sahibi" olduğu için belki de en düşkün, en şanssız varlıklar arasında yer alabileceğini de anlarız. Çünkü insan "mutsuz" olabilmesinin koşullarını alabildiğine abartmış bir varlık türüdür. Fikirleri vardır ve bu fikirler zorunlu olarak bazı duygu hallerini belirlerler. Bu duygu halleri ise, asla kurtulamayacak gibi görüldüğümüz bir kaderin, sevinç-keder-sevinç-keder ardışıklığının anlık dışavurumlarından başka bir şey değildir.” (Baker, 2014: 20) Spinoza'ya göre bu duygu durumlarına ait var kalma çabasını insandaki üç temel duygulanıma göre tanımlayabiliriz. Bunlardan ilki sevinç, ikincisi keder ve son olarak da arzu' ya da istek'tir.

İnsanın var kalabilmesinin şartı, beden ve zihin arasındaki birlikteliğin bilincinde olarak bilme etkinliğinde nedenlerin bilgisine vakıf olmasındaki başarısında yatmaktadır. Yaşadığımız sürece, bedenimiz dış dünya ile sürekliliği olan bir ilişki içerisinde bulunmaktadır. Bu süreklilik içerisinde eğer biliş etkin olmazsa biz daima birinci tür bilgide kalıp var olma gücümüzü azaltan kederlenmeye daha yatkın bireyler olmaya açık hale geliriz. Gündelik yaşam içindeki, tesadüfi olan ya da olmayan karşılaşmalarımızda, bilgisine sahip olduğumuz duyguların kendiliğindenliğini kategorize etmek bizi bir yetkinlik derecesinden diğerine yükseltecek ya da düşürecektir. İnsan kendini inşa meselesinde sahip olduğu biliş açısından bilince sahip olmayan diğer canlılar karşısında çok daha ayırıcı bir özelliğe sahiptir. Bedensel ve zihinsel yetilerini anlamlandırabilen, kategorilere ayırabilen bir canlıdır. Burada mesele bu kategorizasyon sonucunda upuygun nedenlere ne derece ulaşılabilmiştir. Spinoza açısından bir duygu fikirler tarafından belirlendiği için yaşamdaki nihai amacımız upuygun (bire bir) fikirlere sahip olmaktır. Upuygun⁷ fikirlere sahip olabildiğimiz ölçüde nedenlerin bilgisine vakıf oluruz. “Akıl doğaya aykırı hiçbir şey talep etmez, tek talebi herkesin kendisini sevmesi, kendisine sahiden yararı dokunacak olanı araması, kendisini gerçek anlamda daha mükemmel seviyeye eristirecek olan her şeyi arzulaması ve herkesin kayıtsız şartsız kendi varlığını elinden geldiğince korumaya çabalamasıdır.” (Spinoza, 2012: 257) Buradan da anlaşılacağı gibi upuygunluk aklın temel etkenidir. Çünkü upuygun karşılaşmalar bizim var kalma çabamızda artışa neden olurken, daima aktif olarak varlığımızı sürdürmekte önemli rol oynayacaktır.

Spinoza yukarıda da bahsettiğimiz gibi tüm duygularımızın kaynağı olarak üç duyguyu temellendirir. “Herhangi bir şey, sevinç, keder ya da arzunun ilineksel nedeni olabilir.” (Spinoza, 2012: 167) Bütün diğer duygularımızı bunların türevi olarak kabul etmiştir. Örneğin, birini zavallı görüp acıma, keder kavramı altında değerlendirilmiştir. Sevinç “İnsanın yetkinliğinin daha düşük bir seviyeden daha mükemmel bir seviyeye geçişidir.” ;

⁷ Upuygunluk terimi şöyle de ifade edilebilir; “Etki alan beden, bu etkinin nedeninin bilgisine yönelmiştir ve bu yönelimin kaynağı da öteki bedeninde orta çıkardığı kudret artışıdır... Upuygunluk ancak ortak bir mefhum yakalandığında gerçekleşir. Diğer bir deyişle etkilenen bedenin, bu etkinin nedenini diğer bedende tanıması ve karşılaşmanın zemini olarak belirlemesi durumudur bu.” (Ejder, 2014: 61-69)

“Bunlar, bizde Tanrıda nasılsalar öyle olan doğru fikirlerdir. Upuygun fikirler artık şeylerin hallerini, ya da başımıza neler geldiğini değil, bizlerin ve şeylerin ne olduğunu temsil ederler.” (Deleuze, 2005: 66)

Keder “İnsanın yetkinliğinin mükemmel seviyeden daha düşük seviyeye geçişidir.” ; Arzu’yu da, “... (arzu ile) insanın her tür çabasını, dürtüsünü, iştahını, ve seçimlerini kastediyorum, (yani)...insanı farklı yönler çekştirerek nereye döneceğini bilmez hale getiren çabalarını.” (Spinoza, 2012: 217-218) Çeşitli karşılaşmalar sonucunda ki bu, bir insan, bir mekan, bir hayvan, bir nesne olabilir, bu üç temel duygu ve bunlara bağlı diğer duygu türevlerini yaşarız. Bu duygu varyasyonları ile bir yetkinlik derecesinden diğerine geçiş yaparız. Burada dikkat etmemiz gereken en can alıcı nokta nedenlerin bilgisine sahip olmaktır. Örneğin ilk kez karşılaştığımız bir bitki bizim için kötü veya iyi bir karşılaşma olabilmektedir. Hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadığımız bu bitki zehirli ise, bizim var kalma çabamızdaki karakteristik bağıntılarımızı yok edebilmekte, bilgisine sahip olduğumuzda ise bizim için bambaşka bir bağlamda hastalık tedavisinde vs kullanılan bir ilaca dönüşebilmektedir. Ölüm de bu açıdan Spinoza için karakteristik bağıntıların yok olması manasındadır. Çünkü bir insanın yaşayabileceği en kötü karşılaşma dışarıdan gelen ölümdür. Dolayısıyla bitkinin üzerimizde bıraktığı iz upuygun olmayıp keder duygusunun en son noktası da olabilir ya da tam tersi, upuygun olup sevincin. Örneğin yine hakkında bir fikre sahip olmadığımız başka bir yiyecek karşısında ilk etapdaki bilgimiz hacmi, rengi, tadı gibi şeylerdir ve ilk andaki etkilenişle öncelikle pasif yani edilgin konumdayken birinci tür bilgi düzeyindeyizdir. Daha sonraki aşamaya yani ikinci tür bilgiye geçişimiz, bu yiyeceğin tadının neden böyle olduğuna, hangi koşullarda yetiştiğine, hangi iklimi sevdiğine vakıf olduğumuz düzlemdir.

Spinoza’ya göre insanın özü arzu, istek’tir. “Hiç kimse olmayı, davranmayı ve yaşamayı, yani fiilen var olmayı istemedikçe mutlu olmak, iyi davranmak ve iyi yaşamak isteyemez.” (Spinoza, 2012: 260) İnsanın yaşamına devam edebilmesi için onu etkin konuma getirecek şeylere yönelmesi bize arzusunun içkin rasyonalitesini ifade etmektedir. Arzunun dış etkilenmelerde değil, içsel belirlenimlerle aktifliğinden söz edilebilir. Spinoza insan doğasının belirlenimini akıl ve iradede önce istek ve arzu ile tanımlamaktadır. Bu nedenle, doğrudan insanın var olma çabası ile ilişkisi bulunmaktadır. Örneğin, bedenimizde bir bölgede kesik oluştuğunda beden hemen kendini onarmaya yönelir. Bu yönelim aslında yaşamda kalmaya dair istek, arzudur. Arzunun varlığı bir taraftan bedeni etkilerken diğer taraftan biliş açısından düşüncüyü etkilemektedir. Arzu ve akıl arasında bu anlamda basit diyemeyeceğimiz

bir ilişki vardır. Örneğin, hiç istemediğimiz ama ailemizin istediği bir alanda eğitim almak ailemiz tarafından kabul edilme arzusu ile yapılan bir şeydir. Bunu yaşamımızın geneline yaydığımızda toplum tarafından kabul edilme arzusu, isteği ile doğal süreçlerin daha karmaşık bir yapısına sürükleniriz. Ancak insanın doğadaki diğer tüm var olan şeylerle arasındaki conatus'una baktığımızda, farkı salt nicelikselidir Spinoza'ya göre. Çünkü var oluş tarzları açısından baktığımızda doğadaki canlı cansız her şey gücünü yaşamda var kalma çabasından almaktadır. Örneğin bir nehirdeki akıntıya karşı, olduğu yerde kalabilmek için kendini korumaya çalışan bir yosun veya bir tehlike karşısında vücudunu gizleyip sadece dikenleri ile kalan bir kirpi'nin var oluş tarzı ile bir insanınki aynıdır. Ancak söz konusu özne olduğunda insana faydalı olan en önemli şey yaşamını olabilecek en etkin seviyede sürdürmesi olacağı için "Arzu ruhun iyi saydığı bir şeye olan meylidir." (Spinoza, 2015: 114)

Spinoza'ya göre arzu'nun doyuma ulaşması sevinçtir. Karşılaşmalarımızın üzerimizde bıraktığı etkiyi bilir, hisseder ancak ilk etapta nedenini bilmeyiz. Örneğin güneş bizi ısıtıp neşelendirirken soğuk üşütüp kederlendirebilmektedir. Biz bu durumda güneşe yönelip bizi kederlendiren soğuktan uzaklaşırız. Nedenini bilmeyip sonucunu direkt bildiğimiz için "ben güneşi seviyorum soğuğu sevmiyorum" deriz. Bunun sonucunda sevdiğimiz tarafa meylimiz bizim ereğimiz, arzumuz olmaktadır. Maruz kaldığımız etkilenişlerimiz sonucunda seçim yaptığımız bu hali en etkin duruma getirebilmek için nedenlerin bilgisine sahip olmak, ikinci yahut üçüncü tür bilgiye geçiş yapabilmek gerekmektedir. Örneğin Bresson filmleri; üzerimizdeki etkisi sonucu neşemiz üst seviyeye taşınıp var kalma çabamız daha yetkin bir düzeye çıkabilirken, Todd Phillips'in Joker karakterinin bizi düşüren, yetkinsizliğe, kedere sürükleyen, tekrar iktidar alanına çekilmesi ile nedenleri bilmemizin arasındaki paralellikle, kendimizi keder içinde bulmamız eşdeğerdir. "Mevcudiyeti sürdürme çabasının aynı anda hem zihinle hem de bedenle ilişkilendirilmesini biz iştah ve arzu olarak anlıyoruz; öyleyse sevinç ve keder de bir arzu ya da iştahdır, dış nedenlerle arttığı ya da azaldığı, dış nedenlerden yardım alıp onlarla kısıtlandığı süreç; yani aslında her bireyin kendi doğasıdır." (Spinoza, 2012: 212,213)

Yaşamı Spinoza'nın kavramları ile olumladığımızda hangisi diğerini gerektirir diye bir soru soramamamız oldukça olağandır. Her varlığa gelişin kişisel olduğu düzlemde ne zaman anlam sorunu devreye girse kavramlar arasındaki

bağıntının çoklu geçişkenliğini yaşıyoruz. İnsanın var oluşu verili bir takım koşullar içinde kavramların sonsuz gelişimine koşut olarak tanımlanabilmektedir. Spinoza için insanların çoğunluğu birinci tip bilgiyi aşamadıklarından kederlenmeye veya karakteristik bağıntılarının bozulmasına mahkumdur. Yaşamı olumlama gücünü, var kalma çabasını kederden ayıramayan kişilik haline gelen bu tür insanlar etrafına da daima bu edilgin durumu yaymaktadırlar. Bu şekildeki karşılaşmalardan uzak durabilen, diğer tüm karşılaşmalarında da nedenlerin bilgisine sahip olarak eyleyen kişiler conatus'unun gücünün farkında olup kendisini aktif konuma getirdiği için daima etkin bir 'var oluş'un sürekliliğini yaşayacaklardır. Spinoza'nın bu duruma Buridanus'un eşiği örneği uygun düşmektedir: "Buridanus'un eşiği paradoksu: iki seçim arasında akılcı bir karar alamayan insanların durumu, canı hem önüne konan samanı yemek hem de su içmek isteyen ve ikisi arasında eşit derecede bir kararsızlık yaşayan eşiğin durumuna benzetiliyor. " (Dürüşken, 2012: 405) Bu örnekle, aslında var olanların zorunlu olarak etkin ya da edilgin olmak üzere bir yönelimleri olduğu ancak muhakkak bir yönelimin olma zorunluluğuna dikkat çekilmek istenmiştir. Eşek hem aç hem susuzdur, bir tarafta yem diğer tarafta su olmak üzere iki seçenek arasında kalır. Burada var oluş, doğası gereği yaşamda var kalma çabası içinde olduğu için mutlak olarak bir seçim yapmak durumundadır. "Hiç kimse kendi dışındaki ve doğasına aykırı nedenlere yenik düşmedikçe, kendisine yararlı olanı aramayı ya da kendi varlığını korumayı reddetmez. ...Birinin kendi doğasının zorunluluğuyla var olmamaya ya da farklı bir biçime bürünmeye çabalaması, bir şeyin hiçlikten doğması kadar olanaksızdır" (Spinoza,2012: 259,260)

Spinoza'ya göre neşenin-sevincin olmadığı yerde var olabilmek de sorunludur. Var olmayı istemek bizzat neşenin, yaşamın ta kendisidir. Bu isteğin gerçekleşmesinin temel şartı da tüm olanlarda birinin, bir diğeri ile kuracağı ortaklığı anlamlandırabilmektir. Karşılaşmalarımızın etkisiyle yaşadıklarımıza upuygun manalar yükleyebildiğimiz takdirde yaşamda kalma çabamıza ulaşırız. Örneğin her canlının bir gün ölecek olması gerçeğinin bilgisi, bizi "ben ölürken diğerleri nasıl yaşayabilir" ikileminden ve en alt seviyedeki keder duygusundan uzaklaştırır. İnsan, var kalabilme çabası gereği daima yaşamı olumlamaya yöneleceği için yaşadığı türlü karşılaşmalar, etkilenişlerin kendisinde bıraktığı izlenimlerden yetkinlik derecesini arttıran şeyi arzular. "Birey artık bir derecedir, bu makro sonsuz ve mikro sonsuz arasında bir derecedir ve Spinoza'ya göre bir güç derecesidir, bir kudret derecesidir, başka bir deyişle bir edimselliktir. Sonsuzca karmaşıktır, ama ondan sonsuzca daha

karmaşık olan başka bireylerin de parçasıdır”(Baker, 2015: 43-44) Mesele şudur ki, var olabilmenin araçları varsa eğer, burada amaç ve araç meselesinde uygunluk söz konusudur. Yöntemini bulan her bilis conatus’unun en üst hattını işgal edebilir.

‘Oluş’u durumdan ziyade bir süreç olarak kavradığımızda, kendini var etme güdüsü, yaşama arzusunun sürekliliğini imler. Oluş daima dinamik bir yapıya sahip akış halidir. “Hayat, her şeyin varlığını sürdürmek için belirsizce ve sonsuzca harcanan bir çabanın süre gidişidir. Yani sonsuzca bir akış.” (Baker, 2014: 17) Neden sonuç ilişkisini kavradığımızda oluş deneyiminin manası giderek belirgin bir hal almaya başlamaktadır. İnsan her an her türlü karşılaşmaya açık bir varlıktır. Kendi conatus’unu taşıyacağı yön, koşullar karşısında alacağı tavrın konumlanacağı hatta ortaya çıkmaktadır. Böylelikle kavramların da türlü içeriklere sahip, akış halinde olduklarını anlamakta güçlük çekmeyiz. İnsan verili olan tek bir düzlemin zorunlu olarak aktif bir parçasıdır ve onun parçası olabildiği ölçüde ‘oluş’abilmektedir. “Biliyorsunuz ne aklı başında ne özgür ne de zeki doğuyorsunuz... Her şey bir oluş meselesidir.” (Deleuze, 2000: 74)

Bazı sorular, bir çok başka soruya nazaran bir eşik gibidir. Oluş’un, içinden çıktığı sorular da tuhaf bir dili bünyesinde barındırmaktadır. Her tıkanıklıkta, kendimize referans bulacağımız kavramların oluşturduğu titreşimle, anlamını aradığımız o soruların cevapları ile bağıntı kurduğumuz çağrışımlar yakalarız.

Bu bölümü bitirirken önemli bir noktaya değinmekte yarar görüyoruz. Çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde daha çok Deleuze felsefesi ve kavramları üzerinden oluş’u açıklamaya çalışacağız. Tıpkı Spinoza gibi Deleuze için de, yaşamımızdaki tüm değişim, dönüşüm ve oluş süreci beden üzerinden temellendirilmiştir. Bu içeriğe istinaden, bedenin en başta töz’ün modusları oluşundan ve Deleuze’ün de oluş’u Spinoza’nın temel kavramları üzerinden inşa etmesinden yola çıkarak önceliğimizi Spinoza’ya verdik.

Şimdi, ölçsüzlüklerde konaklayacağımız çoklu filizlenmelere yol alabiliriz.

2. BÖLÜM

SANATIN KAVRAMLARLA ‘OLUŞ’AN DOĞASI

2-1 KALDIR, GÖR, YAKALA(N)

Görüngüler dünyasında pek çok olguyu istatistiksel yöntemlerle hesaplayabilmekteyiz. Başlangıçta tüm var olanların mevcut hallerini ifade olarak algılarız, bu ifade belirli sınırları, büyüklükleri, form ve biçimlerinin bizim tarafımızdan ayrıştırılabilir olduğu bir düzlemin görüngüleridir. Ancak bakış açımız bu somut gerçeklikte kaldığı sürece, temsilden çıkabilmekten ziyade görünür olan şeylerin bize açık olduğu kadarının bilgisine sahip oluruz. Sağduyu ve temsilden çıkabilmek için, henüz nitelendirilmemiş, bir konuma yerleştirilmemiş, yeğin yüzeye dahil etmemizde sakınca olmayan varlığın nasıl’lığı üzerine düşünüş gerçekleştirmek önem taşır. Nasıl’lık sorusundan uzaklaştığımız an dar kapsamlı ve rasyonel gerçeklik içeren tanımlara daha çok yaklaşıırken, oluş’la aramızdaki mesafe de açılmaktadır. Meselenin burada dayandığı noktada karşımıza şu sorunun çıkması oldukça mantıklı durmaktadır; bilimde dahi kesin olarak tanımlanan modeller değişiyorsa varlığın kendisine, ‘oluş’una dair teoriler neden kendini görünür kılmazın? İşte bu aşamadan sonra yaşamın dinamikliğinin yanı sıra çalışmamızın meselesi olan ‘oluş’a dair spesifik bakış açıları yeni dinamizmler yaratacaktır.

İlk filozoflar evreni ve yaşamı kavramsal çerçeveleri, perspektifleri ya da bir takım temel kategoriler ve gördüklerinden yola çıktıkları verileri toplayarak anlamaya çalışmışlardır. Varlık ve Oluş (Being ve Becoming) meselesi ve tartışmaları ilk çağlardan günümüze ilk kez doğanın soruşturulması ile başlamıştır. Felsefi söylemde önemini yitirmeyen şöyle bir ayrım vardır; filozoflar söylemlerinin anlamını sağlam temellere oturtabilmek için kavramsal çözümlemeler yaparken düşüncelerine netlik kazandırdıkları nihai sonuçlara farklı farklı anlamlar yüklerler. Kimi sadece görüngüler dünyasına yansıyan var olanlardan yola çıkarak kimi de temeli ontolojiye yaslanan ancak var olanların duyumsanan, metafizik boyutu üzerinde sınırlarını çizerler. Yani sadece bilmek değil aynı zamanda anlamak da isterler.

Oluş¹ kelime anlamı olarak İngilizce’de Becoming, Genesis, Fransızca’da Devenir, Genèse Genesis, Türkçe’de Değişme Süreci, bir durumdan ötekine geçiş, olanaktan gerçekliğe geçiş, değişimin öz belirtisi manalarına gelmektedir. Bu anlamı ile ‘oluş’ terimi varlık kavramı olmaksızın doğrudan tasavvur edebileceğimiz saf bir fiil değildir. Dolayısıyla başta varlığı ve ‘var olanlar’ı saymadan oluş’tan bahsetmek imkansızdır. Oluş problemi var olmakta olanlara çelişki ile vücut bulmuş ve bunun sonucunda düşünürler çeşitli oluş tasarımları ile ortaya çıkmışlardır. Kimi özneyi kendi içine kapatıp kendi kendinde temellendirip o temelden itibaren geri kalanları kurmaya başlamış, kimi de terimleri bir arada tutmakta zorlanıp aşkını çözümleme yöntemi ile bir takım mümkün cevaplara ulaşmaya çalışmışlardır. Ama aslında sorun her şeyi anlayabileceğimizi sandığımız algılarımızın da ötesindeki gerçekliğin ne olduğudur. Dünyayı bilemeyebiliriz, değerler mutlak olmayabilir, bir kesinlik düzlemine sahip olsak da olmasak da, ortada bir oluş sorunu olduğu türlü kavramlarla tanımlanmaya çalışılsa da yadsınmamıştır filozoflar tarafından. Bu ikilemler uç uca eklendiğinde bize yansıyan görüngüler dünyasının gerçekliği temsil etmeyebileceğine dair felsefi çıkarımlar yapmakta sakınca yoktur.

Felsefe ve sanata tutunuşumuz, filozoflar arasında farklı yaklaşımların olması, dolaylı veya direkt bir soru ve sorunla meşgul olduğumuzda tek bir planda kalmayıp bakış açımızın nasıl farklılaşacağını göstermelerindendir. Çünkü, binlerce yıl önce sorulan bir soru hala farklı cevaplar farklı yaklaşımlarla yorumlanabilmektedir. Sanat da, felsefe de en başından beri insanın kendisi ile ilgili bir meseledir. Felsefe tarihinde ne kadar geriye gidersek gidelim temel meselemizin daima oluş olduğu gerçeğinden ötürü çizmek istediğimiz rota da oluş’u anlamak üzerinedir.

Var olmak fiilinin olduğu bir cümleyi anlamakta zorluk çekmeyiz ancak oluş’un nasıl’lığının ne anlama geldiğine verecek cevap bulmakta zorlanırsınız. Bu sorun Platon’dan bu yana ortaya konulmuş olup Aristoteles, Spinoza, Kant, Hegel vd. ve günümüz çağdaş felsefe geleneğinde de devam eden bir mesele olarak görece devam etmiştir. Felsefe ile uğraşan eski Yunan filozofları başlarda hem bilim hem felsefe yapmışlardır. Ancak bilim belli sınırları olan bir bilgi edinme türü olduğu için bu sınırların ötesine felsefe ile geçilebilmiştir. ‘Şey’lerin değişimi daha çok bu

¹ https://turuz.com/storage/Dictionary/2010/0096-Felsefe_Terimleri_Sozlugu

dönemlerde fark edilirken her şeyin değişmesi, bozulması , dönüşmesinin ardından ‘oluş’a açılan kapı da böylelikle aralanmış olur. Peki, somut olan görüngüler dünyasından soyut manada tanımlanabilen oluş’a dönüşüm nasıl gerçekleşir? Bu soruyu kendimize sorduğumuzda neye ve kimlere başvuracağımız daha anlamlı hale gelmektedir.

Oluş’un ilk tartışılmaya başlanması, ne ve nasıl olduğuna dair görüşler içerisindeki öğretide yer alan iki filozof, Herakleitos ve Parmenides arasındaki çatışma ile başlamıştır. Varlığın nedenlerini kavramaktan ziyade birbirlerinin ardı sıra gelen, birbirlerini takip eden durumları gözlemleyen Herakleitos’a göre her şey akar, değişir, dönüşür. Evren daima hareket ve değişim içinde olup sabit hiçbir şey yoktur. Herkesin bildiği ünlü ırmak örneğindeki gibi, aynı ırmakta ikinci kez yıkanılmayacağı çünkü ne o ırmağın o anda aynı ırmak ne de ırmağa giren kişinin aynı kişi olamayacağını savunur. “Oluştan başka hiçbir şey görmüyorum. Aldanmayınız! Oluş ve yok olma denizinin her hangi bir yerinde sağlam toprak gördüğünüzü sanıyorsanız bu, şeylerin kendilerinde değil, sizin kısa görüşünüzdendir. Şeylerin kaskatı bir süresi varmış gibi onlara adlar takıyorsunuz: ama ikinci kez içine girdiğiniz ırmak bile birinci kez girdiğiniz ırmak değildir.” (Nietzsche, 1963: 27) Yaşamı boyunca oluş’tan yana tavır alan Nietzsche’nin de bu düşüncesinden anlaşılacağı gibi, Herakleitos için her şey değişim halindedir ve esas mesele oluş’tur. Varlık vardır yokluk yoktur diyerek değişimi , dönüşümü reddeden Parmenides bambaşka bir tablo çizer. Esas olanın varlık olduğunu söylediği anda net olarak, oluş yoktur demektir. Parmenides esasında temeli ontolojiye dayanan varlık ve oluş mefhumuna oldukça epistemolojik yaklaşmıştır. Çünkü, varlık var mıdır yok mudur, hakikat var mıdır yok mudur gibi sorularına yanıt ararken, oluş’u, değişimi reddetmesi, şeyleri sabitleyip bu sonsuz akış içinde an’ı durdurarak salt rasyonel bilgi içeren gerçekliğe yönelmiştir.

Oysa ki dünya, hedefi, başlangıcı ve sonu olmayan inanılmaz bir oluş içindedir. Bir şekilde kendi tasarımları ile yaşamı anlamaya çalışan bu filozoflardan Herakleitos’un çıkarımı sağduyuya oldukça yakın gelmektedir. Çünkü yaşama baktığımızda farkına varmaktan kendimizi alamayacağımız şekilde her şey değişim, dönüşüm içerisindedir. Örneğin, doğuyoruz, büyüyoruz, ölüyoruz. Tohum halinden şey hallerine gelen sebze ve meyvelere baktığımızda, olgunlaşıp çürüyüp yok

olduğuna, başka bir şeye evrildiğine şahit oluyoruz. Kendi yaşamımızdan örneğin; 10 yaşımızdaki biz 30 yaşımızdaki bizden oldukça farklı iken 60 yaşımızdaki halimiz çok daha farklı olacaktır. Durmaksızın değişime şahit olurken görüngüler dünyamızı oluşmakta olan ‘şey’ olarak formüle edebiliriz. Her şey esas itibarıyla bu noktada başladığı için tüm var olan şeylerin kökenine tereddütsüz oluş’u yerleştirebilmekteyiz. Nesneyi niteliğinden ayırmadığımızda grift kabul edilen bu meseleyi, bu ayrımla oldukça tutarlı bir düzleme oturtabiliriz. Dolayısıyla bilimin sembolik dilinde yadsınan, varlık ‘oluş’tur tasarımına, varlıkları meydana getiren bu değişimle her tür koşullanmadan azade bir temel inşa edilebilmektedir.

Oluş meselesini her düşünüşümüzde, öyle bir uzay boşluğuna çekilir gibi hissederiz ki, evren, varlığımız ve oluş arasındaki bağlantıyı ve nasıl ilişkilendireceğimizi kurmakta temel dinamiğimiz, meseleye kapsamlı yaklaşan düşünürler olmuştur. Spinoza ve Deleuze, bu mesele ile ilgili derin tutumlar içerisinde olmuşlardır. Bu sebepten ötürü kurduğumuz çatıda kendilerini referans alma nedenimiz, spesifik sorgularımızın örtüşmesi ve anlatacağımız her ayrıntıda yolumuzun bu düşünürlere çıkmasıdır. Çalışmamızın birinci bölümünde oluş’un belirişine giden süreci anlama gayretimizin yanı sıra nasıl kavramsallaştırıldığı hususunda kendisi de bir yaşam filozofu olan Spinoza’ya başvurmuştuk. Çünkü oluş, beden üzerinden karşılıklı etkileşimlerin, duygulanışların, duyumsamaların akışkan, değişken bir süreçte her seferinde bir eşik aşımı olarak tanımlandığı Spinoza felsefesi ile birebir örtüşmektedir. Bundan sonraki kısımlarımızda ise, Herakleitos sonsuza kadar haklı çıkacak diyen Nietzsche gibi kendisi de “Dünya içinde değiliz, dünya ile birlikte oluş halindeyiz, onu temaşa ederek oluş halindeyiz.” (Deleuze-Guattari, 2017: 152) diyerek oluş perspektifinde olduğu aşıkar olan bir diğer filozof Deleuze’ün felsefesi ışığında ilerleyip akabinde sanat üzerindeki yansımasınının tespitini yapmayı umuyoruz. Deleuze’ün sorduğu sorulara verdiği yanıtlar çoğu filozofun yanıtlarından oldukça farklıdır. Sorularına sadece yanıt aramanın dışında yarattığı kavramlarla, kavramın kendisini de sorgulayabileceğimiz alanlar açmıştır bize felsefesinde. şöyle ki bu durum, felsefesini yaşamından kopuk ve teorik bir eylem olarak görüyor olmasından değil bilakis pratikle, duyumsayışıyla, etkilenişleri ile iç içe bir yaşamı hissediişindendir; “Düşünmeye hissetmeyi, hissetmeye düşünmeyi katan bir şey.” (Massumi, 2015: 104)

2-2 HAPTİK BAKIŞ

“Sanat oluş” anlatılabilir mi? Sanatın temelinde düşünüş ve bunun getirisi olarak fikirler vardır. Felsefî söylemin kendini açığa vurmadığı sanat yapıtı yoktur. Bu nedenle sanatın felsefe ile felsefenin de sanat ile tuhaf ve kimi zaman kırılgan olsa da güçlü bir ilişkisi vardır. Burada şunu söylemeye çalışıyoruz, bir imaj üretimi olan sanat ile bir kavram yaratımı olan felsefe: biri olmadan diğerinin kavranamayacağını iddia ediyoruz. İşte tam bu noktada bu iki düzlemi, ‘oluş’u düşüncede, sanatta ve yaşamın kendisinde bulan Gilles Deleuze rehberliğinde anlatmaya çalışacağız. Ve bu ikili ilişkiyi anlatmanın en güzel yönteminin Deleuze’ün kavramsal terimlerinin analizi ile mümkün olacağına inanıyoruz.

Metinde daha önce de bahsettiğimiz, felsefenin temel sorunlarından biri olan varlık ve oluş sorununda Deleuze’ün tavrı ve bu paradoksa verdiği yanıt çok nettir: yaşamın kendisinin bir oluş olduğunu düşünmektedir. Her düşünür kendisinden önce düşünülmüş meselelerden ve düşünürlerden referans alarak, değiştirerek, geliştirerek yol alır serüveninde. Deleuz’ü bu konuda oldukça cesur ve başarılı buluyoruz, çünkü düşüncelerine yakın ve dahi karşıt olduğu bir çok düşünürden aldığı kavramları bambaşka manalara taşımış bu da kendisini oldukça özgün kılmıştır. Bergson için yazdığı şu cümlesini; “ Büyük filozoflar yeni kavramlar yaratan filozoflardır: bu kavramlar hem sıradan düşüncenin ikiliklerini aşarlar, hem de şeylere yeni bir hakikat, yeni bir dağılım, sıra dışı bir bölümleniş kazandırır.” (Deleuze, 2009: 35) bizim de kendisine atfetmemizde hiçbir beis yoktur. Kendisi klasik felsefe eğitiminden geçmiş ancak bu felsefenin çektiği çizgilere karşı çıkmış ve bunları aşarak, kendine farklı yöntemler geliştirdiği bir düşünüş haritası çıkarmıştır. Burada Marx ve Engels’in Alman İdeolojisi kitabının birinci cildinde yazılan şu “ Bir zamanlar, gözü kara bir adam, insanların suda boğulmalarının tek nedeninin, onların yerçekimi fikrine saplanmaları olduğunu savunuyordu. Eğer insanlar, örneğin bunun bir hurafe olduğunu ilan edip bu fikri kafalarından çıkarıp atsalar mı, suda boğulma tehlikesinden tamamen kurtulmuş olacaklar mı.” (Marx, Engels, 2013: 23-24) benzetmesine değinmeden geçmek istemeyiz. Bu gözü kara adam bizim için Deleuze’dür. Klasik felsefeye, yaşama, varlığa bakıp orda bir problem gören, tıpkı nereye çıkacağı belli olmayan ama muhakkak bir yol bulunan ormanda yol bulmak

gibi sayısız ihtimaller barındıran dünyalara açılan bir akış düşünürüdür çünkü Deleuze.

Deleuze felsefi örgüsünü, bir çok düşünür, bilim insanı ve sanatçıyla sıkı bir ilişkiye meylederek kurmuştur. En çok ilişki kurduğu düşünürler Spinoza, Bergson ve Nietzsche olmuştur. Çünkü klasik bakış açısının dışında sınırları zorlayan, yeni tezler ileri süren, tek bir cevabın peşinden koşmayan, kendisi gibi; düşüncelerini yaşamdan çıkarmışlardır bu düşünürler de. Ulus Baker'in "*düşüncenin kurtarılması* gereken bir şey olduğuna inanıyorum" derken söylemek istediği gibi bu düşünürler de rasyonel bir temellendirmeden kaçınıp, görüneni değil görünmeyenin içinde oluşu aramışlardır, kaldı ki Deleuze için sadece görebildiklerimize inanmak büyük bir öngörüsüzlüktür. Peki, bu kertede oluş kendisini nasıl kavrama taşıyacaktır. Spinoza, Nietzsche ve Bergson oluş filozoflarıdır Deleuze için. Bu düşünürler, kendi bakış açılarında, oluş'un değişim, dönüşüm, fark, çokluk olduğunu temellendirmişlerdir. Örneğin Nietzsche yaşamı bir belirlenmemişlik, bir olumsuzluk alanı olarak gördüğü için *yaşama olduğu şekliyle evet* denmesi gerekliliği ile oluş'u onaylamıştır. Nietzsche'nin Ahlaksal Olmayan Anlamda Hakikat ve Yalan Üstüne kitabından oluş'u anlatan şu alıntıda; " Bir zamanlar, parıldayan sayısız güneş sistemine bölünmüş evrenin üçüncü bir köşesinde, zeki hayvanların bilmeyi icat ettikleri bir yıldız vardı. Bu, dünya tarihinin en kibirli ve en yalancı anıydı, ama sadece tek bir andı. Doğa birkaç kez nefes aldıktan sonra bu yıldız soğudu ve zeki hayvanlar ölmek zorunda kaldı." (Çörekçioğlu, Nietzsche'de Ahlaksal ve Politik Bir Mesele Olarak Epistemoloji) Nietzsche bize oluş'u hikayeleştirerek anlatmaktadır. Bize aslında şunu söylemektedir; ikna edildiğiniz hakikat diye bir şey yoktur, yaşam ve evren sandığınız gibi değildir, zeki hayvanlar yani her şeyi bildiğini iddia eden insanlar yok oldular. Kaçınılmaz değişim ve dönüşümün karşısında yaşama olduğu şekliyle evet demelisiniz.

Deleuze, Spinoza'nın düşüncesinin Monist yani tekçi düşünce olmasından etkilenmiştir. Bu daha önce ayrıntılı bahsettiğimiz, kısaca tek töz olan Tanrı'nın sonsuz sıfatlarının moduslar halinde kendini varlıklarda ifade etmesi manasında idi. Deleuze burada Spinoza'nın ifade probleminden etkilenip oluş'un kendisini töz'de, bu özdeşlikte bulmuştur. Ve bu düşüncüyü tüm var olanların, birinin diğerinden farkı olmaksızın eşit olduğu bir içkinlik düzlemi ile ilişkilendirmiştir. Deleuze yaşamı

merkeze aldığını, yazdığı her şeyin canlılığa yani vitalizme dahil olduğunu belirtirken ilişkilendiği düşünürlerin yanı sıra kendisi de yaşamı olumlayan bir felsefe yapmıştır. Ancak Deleuze'ü anladığımızı düşünmek, kolayca cevaplar buluyormuşuz yanılgısına düşmemek için kullanabileceğimiz el kılavuzumuzu doğru bağlamlara yerleştirmemiz önemlidir. Kendisi 1995'de intihar ederek yaşamına son vermiştir. Bu, oluş sürecini sonsuz bir süreç olarak tanımladığı için Deleuze sonrası hep tartışmalı bir mesele olmuştur. Bahse konu tartışmada düşünülen şey, bu sonsuzluk içinde ölümün de bir oluş süreci olduğu ve acaba bunun Deleuze için bir deneyim olup olmadığıdır. Şahsi kanaatim çağrışım ritminin yüksek olması nedeni ile deneyimlemek olduğu yönündedir.

William Shakespeare'in yazdığı Hamlet oyunu'nun üçüncü perdesinde Hamlet'e söylettiği “*olmak ya da olmamak, işte mesele bu.*” tirad'ındaki gibi bir model metnin bu kısmına kadar beraber olduğumuz düşünürler söz konusu olduğunda geçerliliğini yitirmektedir. Aslında bütün mesele ‘Oluş(a)’ bilmektir.

Mutlak bilme diye bir kavramdan bahsedildiğinde direkt şöyle düşünülür; her şeyin bilinebilir olacağı, kendi dışında başka bir anlama yer bırakmayan bir durum. Dolayısıyla özne, sanat, sanatçı kavramlarının bilgi alanı mutlak olarak tanımlanmışsa eğer, o tanımdan ötesi yoktur demek istenir. Çalışmamızın bundan sonraki sürecini bu zamana kadar anlattıklarımızın ışığında sanat meselesi devralacaktır. Ancak sanat'a dair yazacaklarımızın ‘bilinçdışı’mızdaki nedenlerinin bilgisine ulaşabilmemiz için sanatçı ve sanat'ın oluşum sürecinin şekillendiği birey-öncesi alana temas etmek gerekmektedir. Çünkü evrendeki her şeyin ontolojik olarak varlığa gelişinin öncesinde, oluşun belirişinin nasıllığı vardır. Moleküler düzeyde bu süreç nasıl yaşanmaktadır? Deleuze kendi vitalizmini geliştirirken yani yaşamın bir oluş süreci olduğu söylemini yaratırken çağdaş bilimsel gelişmeleri referans almıştır. Canlılığa atfettiği manayı sanattan siyasete, bilimden metafiziğe hemen her alandan faydalanarak çıkarmıştır. Deleuze felsefesine aşina olanların da tahmin edeceği gibi Deleuze'ün bir kavramından bahsedeceksek onun diğer şeylerden bağımsızlığını düşünmemiz mümkün durmamaktadır. Kavramsal çerçeveyi geliştirmeden bağlamına yerleştirmek oldukça zordur. Deleuze'ün düşünüş evreninin oluşmasında

kuşkusuz Felix Guattari'nin de etkisi yüksektir. Kendi deyimine göre de *tüm bu oluş hikayelerini , düşünce hırsızlığını* Guattari ile yaptığı için memnuniyetini şu sözlerle belirtmiştir; “Felix'i çaldım ve ümit ederim ki o da benim yaptığımı yapmıştır.” (Deleuze, Parnet, 1990: 33) Bu ikili yaşamın kronolojik ilerleyişini yerle bir edip *ortadan başlayarak*, son tahlilde bizi de kendi icat ettikleri bir yaşam pratiğine götürmüşlerdir.

Varlığın farklı farklı anlamları ve bu anlamlar arasında da ilişkiler vardır. Örneğin biz, dünyayı teorik olarak anladığımızı düşünüyoruz ancak yaşamımızı etkin kılma çabamızın sonuç vermesi için bu aynı öneme ve yetkinliğe pratikte de sahip olmamızda fayda vardır. Bu nedenle, birey öncesi oluşa giden süreci kat edebilmek için Deleuze'ün ilerlediği plan doğrultusunda gitmemiz açıklığa kavuşturulacak ayrıntılar için önem arz eder. Deleuze, söz konusu yaşam ve oluş olduğunda bahsettiğimiz bu süreci açıklamak için, ontoloji, epistemoloji ve bilimin birleştirilmesi gerektiği çıkarımından hareketle biyolojik dünyaya yönelmiştir. Çünkü yaşamın, değişim dönüşüm, oluş olduğundan bahsettiğimiz noktada, birey öncesi sahadaki bu çeşitlenmeleri, etkilenişleri, etkilemeleri, karşılaşmaları göz önüne almazsak açıktır ki kendimizle çeliştirdiğimiz homojen göstergeler içeren bir güç yitimi yaşarız.

2-3 İZ DÜŞÜNÜ

“Oluş Deleuze'cü bir kavramdır: yalnızca bir sözcük değil ama bir sorundur. Bu nedenle Deleuze, oluşa mümkün olduğunca çok nüans ve anlam katmaya çalışacaktır.”(Colebrook, 2013: 12) Sabit olmayan değişken bir fizik yaşamı tanımlamak için sabit kavramlar yaratmak oldukça meşakkatlidir. Ancak bir akış filozofu olmak pratik çözümleri de beraberinde getirir; tıpkı Deleuze'de olduğu gibi. Canlı dünyanın belirişinin ortaya çıkmasının çeşitli aşamaları vardır. Deleuze 'ün jeoloji ve biyoloji alanındaki bazı ilişkiler üzerinden yaptığı açıklamaları, birey öncesi durumu anlamamıza yardımcı olacaktır. Deleuze'ün en önemli ve temel kitaplarından biri olan *Fark ve Tekrar* ve *Bin Yayla*'daki çoğu düşünceleri Gilbert Simondon'un *birey öncesi tekillik* fikrinden etkilenecek oluşturulmuştur. Simondon için, “ Birey hiçbir zaman önceden verili değildir, onun bir üretilme süreci vardır. Bu sürecin sonunda dahi birey bitmiş bir ürün olarak ortaya çıkmaz,

belirli bir bireyin üzerinde etkili olan kuvvetler geçici bir denge konumuna gelir ve bir anlamda kristalize olarak bireyin o anki belirimini üretirler. Bu belirim değişmez bir varlık üretmez, potansiyeller bireyin içinde gerilim halinde kalmaya devam eder ve uygun koşullar oluştuğunda onu değişime zorlarlar. Bu anlamda Simondon için her şey birey-öncesi alemde başlar.” (Sünter, 2016: 205) Böylelikle oluşun içinde kalırken aynı zamanda oluş’abilme döngüsü de kendini tekrarlar durur. Deleuze için Bergson’dan aldığı ve düşünce sahasını önemli ölçüde şekillendiren virtüel ve edimsel kavramları, birey-öncesi tekillik sahasını geliştirmesinde etkili olmuştur. Simondon’un geliştirdiği olumlama içeren bu süreç, varlığın oluşuna olanak tanıyan bir olgu halini alır. Bu süreci kristal örneği üzerinden anlatmadan önce bizi oluşa götürecek virtüel, edimsel ve fark kavramları üzerinde durmakta fayda görüyoruz. Virtüel² terimi ile Deleuze aynılık üzerine kurulu yaşama değil, yaşamın birbirine sızan bir oluş olduğu “Bir yaşam sadece virtüeller içerir. Virtüellerden, olaylardan, tekilliklerden yapılmıştır.” (Deleuze, 2009: 397) iddiasında bulunmaktadır. Denilebilir ki yaşam sahası virtüelin olanaklaşacağı yegane alandır. Dolayısıyla potansiyel varlıktan, gerçekleşmiş yani edimselleşmiş varlık haline gelme ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Burada şöyle bir ayrımı belirtmekte fayda vardır, edimselleşen varlık virtüeli tüketmemektedir. Virtüel bir anlamda edimsel’de potansiyel halde devam etmektedir. Bizim gerçekleştirdiğimiz şey virtüelin içindeki olanaklardan sadece bir tanesidir. Bu olumsuzluk içerisinde nedenlerin bilgisine sahip olabiliriz de, olmayabiliriz de. Hiçbir kesinlik olmadığı gibi yüzeye çıkacak şeyi de tahayyül edemeyiz. Bunun içindir ki Deleuze, Bergson ve Spinoza’nın bir yaşam filozofu oluşu, Nietzsche’nin de yaşama *olduğu haliyle evet* savunusu anlaşılabilir olmaktadır.

‘Yaşıyorum’ kelimesindeki fiille ilgili, bunun nasıl olduğuna dair gerçeklik hakkında nesnel yorumlarda bulunuruz ancak yaşamımızın ‘fark’ı hakkında çok az bilgiye sahip oluruz. Aslında bizim büyük rüyamız yaşamdaki fark meselesidir. Bunu kavrayabilen insanın, yaşamı ve öznelliği yeniden düşündüğüne hiç şüphe yoktur. Duyumsayışlarımızdaki yaşam, virtüel alanın yeğin süreçlerinin edimselleştiği dönüşümünde ‘fark’ olarak ortaya çıkar. “Edimselleşmenin kuralı benzerlik ve sınırlılık değil, fark ya da ıraksama ve yaratmadır.(..) Edimselleşme sürecinde ilk olan farktır. Yola çıkılan virtüelle ulaşılan edimseller arasındaki fark ve ayrıca edimselleşmenin izlediği,

² Virtüel; “Türkçe’de gizil güç, gücül, potansiyel, kuvve, sanal sözcükleriyle karşılanan bu kavram bir şeyin edimsel hale gelmeden önceki eyleme geçme potansiyeline, kuvvetine sahip olması halidir.” (Bellek Öncesi Sonrası, Cogito sayı 50, 87,88)

birbirlerini tamamlayan çizgiler arasındaki fark. Kısacası virtüelliğin özü, farklılaşarak edimselleşecek, (bu da) kendi farklılaşma çizgilerini yaratması zorunlu olacak biçimde varolmaktır.” (Deleuze,2005: 137,138) Dikkat çekilen bu noktada edimselleşen farklılaşma çizgileri gerçek oluş alanına tekabül etmektedir. Fark, henüz yapılanmamış nasıl’lık aşamasında olan yeğin yüzeylerde, kuvvet ilişkilerinin getirdiği kudret ile hareketlilik kazanır. Deleuze için oluş, kesintisiz akışın farklılaşarak oluştuğu bir yapıdır. Ancak oluşan bu şey ne eskinin aynısı ne eskiden bağımsız ne de şimdinin kalıcısıdır. Fark, kendini tekrarlarla yineleyen bir olumsuzluk alanıdır.

Hannibal dizisinin ikinci sezon sekizinci bölümünde şöyle bir diyalog vardır. “*Tırtılı besleyebilirim, krizalit³ fısıldayabilirim. Fakat kozadan çıkan şey kendi doğasını takip ediyor ve beni aşıyor.*” Saf yeğlilik alanında olguların kendilerinde fark’ı ve bireyleşmeyi barındırdıkları güzergahı hatırlatır bize bu diyalog. Bu akışkan yapıyı Simondon’un kristal örneği üzerinden, kavramların da yardımıyla açıklamaya çalışıp buraya kadar bahsettiğimiz bu kompleks oluşumun nasıl başka biçimlerle iç içe geçtiğini irdelemeye çalışacağız. Simondon’un bu örneği seçmesi ve aynı zamanda Deleuze’ün de bunu benimsemesi kristalin canlı dünyaya geçişte bir ara form, saf yeğlilik alanı olma potansiyelinden ötürü olmuştur. Kristal Deneyinin aşamalarında⁴ bizzat bulunarak sürece dahil oldum ve deneyi gözlemleme şansını elde ettim. Kimyasal etkileşiminden hücre yaratamına, bireyleşmeye giden bu süreçte ikili eklemlenmelerin, birbirlerinden bağımsız gibi duran şeylerin nasıl bir yeğlilik ortamı oluşturduğunu gösterecektir bize bu deney. Söz konusu değişim dönüşüm olduğunda bazen somut delillere ihtiyaç duyarız. Bu inorganik -birey öncesi- dünyadan bireyleşmenin doğacağı ortam yeğin süreçlerin bir arada bulunduğu ve her şeyin burada başladığı bir ortamdır. Deleuze’e göre yeğlilik, farkın ortaya çıkacağı virtüel alandaki yüzeydir. “Yeğlilik duyumsalın nedeni olması itibarıyla farkın formudur. (...) yeğlilik farktır. (...)” (Deleuze, 2017: 295,296)

Yukarıda sözü geçen Deney süreci şöyle ilerler: sıcak su dolu bir kabın içerisine kristalin büyümesini sağlayacak kimyasal bir toz dökerek deney başlatıldı.

³ *Krizalit: tırtılın kelebek olmadan önce geçireceği dönüşüm esnasında çevrili olduğu koza, kılıfa verilen ad.*

⁴ *Kristal deneyine bizzat dahil olduğum ve takip ettiğim, sürecin gelişimini adım adım fotoğrafladığım görseller, teknik bir problem nedeni ile kaybolmuştur. Bu nedenle, konunun anlaşılması için burada kullandığım görseller kendi deneyimime en yakın bulduğum görsellerdir.*

Tohumu atmadan önceki ortam Simondon ve Deleuze için bir tür amorf yani herhangi bir biçimin var olmadığı, çünkü henüz tepkimenin başlamadığı bir ortamdır. Bu ortam, kristallerin büyüebilmesi için bir tür dışsallığa maruz kalması gerekliliğini sağlayan ve kristalin bu nedenle kendi dışındaki dünyaya açılabilmesinin etmeni olan bir ortamdır. Bu noktada burayı bir tür salınım, dolaysız titreşim gibi de düşünebiliriz. Örneğin Fransız düşünürü Manuel De Landa'nın epey üzerinde durduğu katalizör kavramı bizim bu ortamımız için de bir uygunluğa sahiptir. Şöyle ki, katalizörlük durumunu deney ortamımıza uyarladığımızda, deneyi yaptığımız kimyasal ortam ve bireyin bireyselleşeceği ortamı tutan, harekete geçiren süreç olarak da kavramamız mümkündür durumu. Burada katalizör, kırmızı ve mavi tozun kristal olabilme özelliğini tanıyıp bunların aynı ortamda etkileşmesini sağlayıp ortaya üçüncü bir şeyi yani fark'ı çıkaran yeni bir saha oluşturur. Bu ilk karışımımızın içine mavi ve kırmızı renkte iki ayrı toz karıştırılarak bir hafta boyunca oda sıcaklığında bekletildi. (Görsel 1) karışımın nasıl iç içe geçtiğine dair fikir oluşturması açısından bir örnektir. Kristal tohumlarını attıktan sonra en başta varsaydığımız amorf ortam bu tohumları içselleştirir. Burada tohumların potansiyelliği ile kendisine dışsal ortam etkileşim içerisinde. Kristallerin nasıl ifade bulacağı, nasıl oluşacağına dair bir etkileşim ortamıdır bu. Ancak hala hangi rengin baskın olup nasıl bir şey ortaya çıkacağının bilinmediği bir durumdayız. Buradaki bilinemezliği açmak gerekirse, mavi kırmızıya göre daha baskın gelirse ortaya farklı biçimler çıkabilecekken, tam tersi bir durum da söz konusu olabilmektedir. Kristal pür, saf bir şeydir, ama bu bilinmez güçle, üzerinde edimselleşmeyi işaret eden çıkıntılar oluşacaktır. Tamamen rastlantısal karşılaşmalar, yan yana gelişler neticesinde virtüel alandan zorunluluk olarak çıkacaktır edimsellik. Sonucunda da tüm olasılıklar olabilir ki bunu da (Görsel 2-3) bize göstermektedir. Son tahlilde tohumlar farklı boy farklı yönlerde çatallanarak somut hale gelişte tamamen olasılıklar dahilinde oluşun uzantısı olmuşlardır. Bu ortam diğer taraftan çevresindeki zerrecikleri de etkileme ve etkilenme özelliğinden ötürü olumsuzluk da taşımaktadır. Bu etkilenme de, zorunlu olarak farkın doğuşudur. Deleuze, “ Her çeşitlilik her değişim kendisinin yeterli nedenini oluşturan bir farka gönderir.” (Deleuze, 2017:294) derken türlü türlü, birbirini tutmayan edimselleşmelerin ortaya çıkabileceği bir farktan bahsetmektedir. Bu aynı zamanda karşılıklı ilişkilerle belirlenmiş bir çokluktur. Farkın edimsel hale geldiği bir diğer örnek su molekülleridir. Suyun donma aşamasında geçirdiği mikro süreçlerin sonucunda

ortaya çıkan çatallanmalar da tekil olup sürecin bizi nereye götüreceği bilinemezdir.

Süreç göz önünde bulundurulduğunda Deleuze’le hemfikir olduğumuz nokta, yaşamın mikro düzeyden makro düzeye, biyolojik süreçlerden molar düzene bir değişim, dönüşüm olduğudur. Kristalleşmenin bireyselleştiği andan sonrası nedir peki, artık ne olacak? Deleuze Herakletios’un bir örneğinden yola çıkarak yazdığı metinde “ Dünyayı gerçek anlamda kuran bir çocuğun oyunu..” na (Deleuze, 2007:74) atıfta bulunurken, bize aslında süregiden şimdi’de sahip olduğumuz tek şeyin bir yüzey olduğu gerçeğini hatırlatmaktadır . Artık mutlak olarak karşılaştığımız bu yüzeyde bize düşen o virtüel yanı, akışları, kaçış çizgilerini yakalayabilmektir ve asıl mesele, nasıl yapacağımızdır. Bir örüntüye doğru gittiğimiz bu akışta merkez ve merkezin dışı arasında daima değişim, oluşum söz konusudur. Çizgisel bir doğru ile hareket etmeyen, her an ara seviyelerin içeriğinde bir değişkenlik göstermektedir yüzey. Etkilediklerimiz ve etkilenişlerimiz ölçeğinde temsilin sahası olan kozmik alanda aşama aşama ilerlemeyip, iç içe, köksap tarzı çapraz bağlantılarla ilerleyen başka bir ‘şey’ durumu ile karşı karşıyayızdır artık. Oluş, bu şey durumlarına içkin tekrarın içindeki ‘fark’tır. Ve bu daima saf yeğlilikte korunabilen bir şeydir. Oluş’u tanımlayan tüm bu kavramlar da, güçlü bir karşılaşmanın kavramsal betimlemesi gibidir. Öyle görünüyor ki bizim yaşama, yaşamın da bize sunacağı çok şey bulunmaktadır.

2.4 KENDİNDE: KENDİN(E) İHTİMAL

Felsefi söylemde insanla özdeşleştirilen temel dayanağın, kendini tanımak, bilmek, anlamak olduğu tasavvur edilir. İnsanı özsel formlara dayalı bir şekilde tanımladığımızda ‘nasıl’lığından sıyrılıp ‘nedir’liği bağlamında düşünmek mümkündür. Nedir’de artık insana nitelik yükleme yapılarak kim, ne gibi yorumlamalarla bir çerçeveye oturtulur. Çünkü bilinçte, bilim ve metafiziğin paralel yol alışından bilginin de devreye girdiği bir gerçeklik yer eder. Artık insan somut bir varlık olarak tanımlanmıştır. Ancak bunun ötesinde aynı zamanda insan her hangi bir tanımlamaya sığdırılamayacak kadar, oluş halinde bir varlıktır.

Dünyanın bir düzeni vardır. Bu düzen canlı veya cansız fark etmeksizin, dünyanın içinde bulunanların kendisi tarafından belirlenmiş bir düzendir. Genellikle doğa da sahip olduğu içsel ilkesi gereği sadece aktüel olarak algılanır. Bu şekilde algılayanlar için, bir şeyin tanımlanabilir olması, onun zaman ve uzam kategorilerine yerleştirilmiş olması ile yeterlidir. Bu yanlış olmayıp yetersiz ve yüzeysel bir çıkarımdır. Çünkü, kimimizin mevzusu eğer oluş ise, alımlanışı gereği bu kategorilere sığdırılamayacak kıvrımlara imkan tanınmalıdır. Deleuze için töz oluş demektir. Dolayısıyla bizler de oluş'a dahil, kendinde farklılık ve çeşitliliği barındıran doğaya özdeş varlıklarızdır. Oluş'u kabul eden biri için farkı ve çeşitliliği reddetmek mümkün değilken, aynı zamanda bu kabullenişin getirisi gereği yeryüzünde hiçbir şeyin diğerine üstün olmadığı gerçeği de yadsınamaz. Bu kabul, cevabını aradığımız sorulara erişimde, olabilecek olanların daha anlaşılır olacağından ötürü bize bir güzergah sunar. Deleuze'ün de amaçladığı, bu iç içe geçişte farklı var olma türlerini incelemektir. Pek tabii bu yolda varlığı oluş'a göre ele aldığımızda, örneğin oluş nasıl bir şey dersek varlık gibi olmayan cevabı da verilebilmektedir.

Spinoza'nın conatus tanımı gereği, algı, bilgi, zeka seviyesi nasıl olursa olsun her canlı, her şey aynı amaç içinde ve hep aynı talebi arzular, yaşamda var kalma çabasıdır bu. Presokratik dönemde düşünürler canlı, özellikle de insan yaşamını salt akıl ve algı çerçevesinde almamışlar, yaşamı insan, bitki, hayvan olarak ele alıp yaşayan her şeyin bir yaşam ilkesine sahip olduğu, farkın ancak canlılar ya da cansızlar dünyası arasında olabileceğini düşünmüşlerdir. (Simondon, 2019: 26) Pisagor örneğin, bu üç türü aynı doğaya sahip olarak tanımlayıp tek farkın bedenlerine ait işlevleri olduğunu belirtmiştir. (Simondon, 2019:26) Bir taş'ta da var kalma çabası varken, yapılan bu ayırım biyolojik varlıklarda bu çabanın, bu sürecin daha somut gözlemlenebilmesidir. Kimi düşünürler de yaşamın kökensel birliği çıkarımını bitki, hayvan ve insan arasında birbirine geçiş süresi sonucunda bu türlerin ancak birbirlerinin devamı olabileceğini öne sürmüşlerdir. Oysa ontolojik özdeşlik gereği yaşamın sadece bilimler tarafından ele alındığı şekliyle incelenemeyecek tarz'da olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir. Yaşamı, derinliğe indirgemeyecek yüzeysellikte açıklamak bir tarafa, oluş kavramının açıklanabileceği tek içkinlik oluşu da diğer taraftadır.

Çalışmamızın bu ve bundan sonraki kısımlarında oluş'u insan üzerinden tanımlamaya çalışma gayemiz, bu kavramı sorabilme ve anlam arama imkanı olan

yapıya sahip olmasındandır. İnsanı yalnızca fiziksel belirlenime sahip bir varlık olarak açıklamak aslında açıklayamamaktır. Bu açıklamaya giriş ve bu kod çözümünün temelini bireyleşme öncesi süreçte atmış olup şimdi ise insan katmanının doğuşuna yol alabiliriz. Bizler çoğunlukla yaşamı görüldüğü gibi algılama eğilimindeyizdir , fiziksel dünyaya nasıl ve ne şekilde bakarsak bakalım sabit temsiller dışına çıkmadıkça görünenin arkasındakini duyumsayabilmemiz mümkün değildir. Fiziksel gerçeklik ve varlık kavramını referans almadan tüm bu değişiminin arkasında yatan, parçası olduğumuz içkinliği anlama hedefi güttüğümüz, dışarıda bırakamayacağımız tüm kesit boyutunu tanımlama gayretidir, insan olmanın bir boyutu da. Öncelikle insanın ilk kabulü dünya içinde dünya ile birlikte var olan bir varlık olmasıdır. İnsanın kendisini de dahil ettiği bu anlam sorgulamasında mesele dönüp dolaşıp kendiliğinin ortaya çıkışının belirlenimlerindeki kavramlara odaklanmaktadır. Bunu ilk olarak her şeyin üzerinde bir kavram olan, doğa üstü, evren ve tüm ilişkilenme alanlarını da içeren töz ile temellendirmiştir. Töz o kadar ayrıcalıklı bir kavramdır ki her şeyin devinimini açıklayan bir biçime sahiptir. Bütün bu kendini tanımlama gayretine eşlik eden şey ve insanla diğer canlılar arasındaki ayrıma neden olan tek fark ise akıl'dır. Spinoza'nın Etika'nın birinci bölümünde de temellendirdiği gibi insan doğanın içinde, doğal ancak düşünen bir varlıktır. Ancak Spinoza'ya göre insandaki fark, bu doğanın işleyiş yasalarında olmayan bir şey ki, o da akıl, bilinçtir. Bunun sağladığı olanak, düşüncenin, temsilin ötesine geçebilme, kavrama yetkinliğidir. Tabii Spinoza, Deleuze ve diğer akış filozofları salt öznenin temel alınmasına karşı çıkıp insanın yalnızca akıllı bir varlık olarak tanımlanmasına karşı çıkmışlardır. Evet insan kendini bir maddenin içinde bulur çünkü varlığın kendini somutlaştırdığı şey maddedir ancak sadece bu kadarla değil, bunun ötesindedir o aradığımız başka 'şey'.

İnsan, temsille temellendirilse de, zaman-uzam'da tekil varlıklar olarak yetkinliklerinin farkına varıp bunu tikel manada bir düzleme taşıyabilir. Örneğin, 'bir' sanatçı, 'bir' düşünür' olarak evrilen bu yetkinlik oluş'a giden yolda, insanın bir fikre sahip olabileceğine dair ip ucu verir. Kendilik bilincinin oluşmasında insanın önce herhangi bir şeyi deneyimleme ve sonrasında bunun üzerine zihin yoluyla bilgiye ulaşması kaçınılmazdır. Düşünme öncesi anda 'tüm'ü algılayıp duyusallık ve düşünsellik arasında kendilik özdeşliği kurulmaktadır. İnsan doğal süreçler arasında en karmaşık yapıya sahip olandır. Örneğin bir tırtıl'ın var oluş tarzı

ile bir insanın var oluş tarzı arasındaki benzerlik var kalma çabası iken ikisi arasındaki tek ayrım insan'da artık düşüncenin devreye girmesidir. Beden üzerinden kendiliğin belirlendiği an'ı aslında Lacan'ın ayna evresi kuramı üzerinden tanımlayabilmekteyiz. Ayna evresi adeta, bilinç, imge, karşılaşma, deneyim kavramlarının vücut bulmuş halidir. Beden burada tüm sis'in dağıldığı bir yüzeydir. Bu evre Lacan için kendiliğin ilk belirişidir. Öncesinde sadece anne memesi ve kendisini, bölünemez, bütünlüklü algılayan bebek ayna'da kendi imgesi ile ilk kez karşılaştığında kendi kendini inşa etmeye başlar. Bir hayvan yavrusu ayna karşısında kendini tanıyamazken insanda bu, kendi suretini görmesiyle çatışmaya dönüşür ki Lacan için bu bir travmadır aynı zamanda. Belli sınırlar içerisinde hapsolmuş, kendi içine kapalı insan artık sadece akıl'la tanımlanabilir olmanın ötesinde başkası ile ilişki kurabilmesi sebebiyle de çokluğu ve bunu beden üzerinden yapabildiğini keşfetmiştir.

Oyuncu ve dansçı Fred Astaire'nin Swing Time (1936) filminde kendi gölgesi ile dans ettiği (Görsel 4) bir sahne vardır. Bedeni ve gölgesi ile karşı karşıya geldiği bu sahne, birbirlerinden etkilenişleri ve o etkileniş sonrası beden in fragmanlaşarak bağımsız tavırlar takınabilmesi ile zihnimizde tıpkı imgeler dünyasına açılışın betimlendiği bir sahne olarak yer eder. Yanı sıra, Astaire'nin kendisi de, danslarının daima bir olay örgüsü içinde ve bir 'fikre' sahip olduğunu düşünmüştür. Kim bilir, belki de Astaire'nin 'kendiliği' ile 'vals'i, imgelem dünyasında, kendi ile başkası, kendi ile gölgesi, nesnelerle şeyler arasındaki 'henüz meydana gelmemiş' ayrım da bulmuştur manasını.

2.5 MONOLOGSUZ: O SIRADA TAM ORADA

Yönetmen Werner Herzog'un 2011 yılında çektiği Cave of Forgotten Dreams belgeseli, 1994 yılında Fransa'nın güneyinde keşfedilen, M.Ö 32 bin yıl öncesine ait, bugüne kadar ortaya çıkarılan en eski resimlerin bulunduğu bir mağaradır. Chauvet mağarasındaki bu imgelerin, kendilik, etkileniş, duyumsama, duygulanış ile tüm duyguların iç içe geçişini yaşatışı bakımından oldukça etkilendiğim bir belgeseldir. Mağara duvarlarındaki bu resimlerin bugüne kadar, oldukça klasik hatta klişe diyebileceğimiz terminolojilerle açıklanmalarına şahit olduk. Örneğin, kimi bunların sanat olduğu kimi ise av seromonosi, dini ritüeller,

can sıkıntısı vb açısından ele almışlardır. Mağaraya Herzog’la birlikte keşfe giden bilim insanlarından bazılarının ve benim de hissettiğim gibi bu imgeler salt bir imge değil, sanki bizimle konuşur gibi, “bildiğiniz her şeyi unutup, alelade anlamlarından çıkarın, ne olmadığım hakkında düşünün” der gibidirler.

Ne yazık ki modern insanın en büyük problemlerinden biri her şeyin düz bir çizgi de alımlanması ve olması gerektiğidir. Karşılaştığımız her deneyimi giriş, gelişme, sonuç açısından hikayeleştirme eğilimindeyizdir. Bunu belki de Aristoteles’e kadar bağlayabiliriz. Çünkü Aristoteles , Tragedyalar’ında da bahsettiği gibi iyi bir sanat eserini, ancak başı, ortası ve sonu olması durumunda kabul edebileceğimiz savunusundadır. Oysa ki metnimizde ele aldığımız düşünürlerden de anlaşılabilceği gibi, bir şey manasını ortadan başlandığı takdirde kazanmaktadır. Chauvet mağarasını Herzog’la birlikte, içinde sanatçıların da olduğu çeşitli bilim dallarından olan bilim insanları da keşfe çıkar. Mağaradaki imgeler karşısında içlerinde en çok sanatla ilgilenen insanlar heyecan duyar. Burada ilginç ve oldukça şaşırtıcı olan hususlardan biri, günümüzde sanat dediğimizde en fazla iki yüz, iki yüz elli yıllık bir geçmişten bahsedebileceğimiz bir durum vardır. Bırakın otuz iki bin yıl öncesini beş yüz yıl öncesine dahi götüremiyoruz aslında sanatın geçmişini. Peki o zaman neden mağarada, en çok sanatla ilgilenen kişiler heyecan duymuştur? Bu insanların, bu imgeler karşısında heyecan duymalarının nedeni, belgeselde de bahsedildiği gibi geçirgenlik ve değişkenlik mefhumları ile alımlayıcının sadece görme değil tüm duyu organlarını aktive edebilme potansiyeli olan imgeler olmasıdır. Burada değişkenliği, tüm temsillerinden sıyrılan, örneğin hayvan, kadın, erkek, çocuk, bitki vb. her şeyin yer değiştirebilmesi manasında (Görsel 5)de de gördüğümüz bir kadın vücudu ve bir boğa kafasının birleştirilmesi örneğindeki gibi algılamamız mümkündür. Geçirgenlik ise, duvardaki imgelerden, örneğin at panelinde olduğu gibi (Görsel 6) , oradaki atların sanki bir ruhu varmış - çünkü baktığınızda atlar çeşitli duyu halleri ile sanki iletişim kurmak ister gibilerdir- ve bu ruh hallerini duyumsayışımızda, bu algıyı sağlayacak bir ara yüze gerek duymaksızın hissedişimizdir. Tüm bunlar buzul çağındaki Paleolitik insanın düşünüşünün, hissedişinin, duyumsayışının, yaratışının kanıtı gibidir adeta.

Sanat eseri dediğimizde kendilik bilincinin kazanıldığını ispatlayan, insan eliyle üretilmiş bir iş gelir aklımıza. İnsan, ilkel dönemlerde de olsa yaşamını bir topluluğa ait sürdüren ve bu nedenle hangi çağ olursa olsun hep var oluşunu

ispatlama çabasına giren bir varlıktır. Chauvet mağarasındaki imgeler üzerinden, sanatın ve felsefenin duyusal olan yönünün bizde duyumsattıkları ve neyi harekete geçirdiği, tüm duyularımızı uyarışı sebebi ile meseleye duygularımız yoluyla da bakmaya çalışmamızda sakınca bulunmamaktadır. Bu imgelerin oluşturduğu, Herzog'un da özellikle üzerinde durduğu, ayrıcalıklı bir panel vardır mağarada. El izlerinin (Görsel 7) olduğu bir paneldir bu. Bu el izlerinin niçin yapılmış olduğu, sanat olsun diye mi yapıldığı tabii ki tartışma konusudur ancak insanın kendini ifade etme ihtiyacının, insanın iz bırakma isteğinin ilk örneklerinden biri olduğu konusunda hemfikir olunabilmektedir. Bu izlerden en dikkat çekici olanı M.Ö 32 bin yıl öncesinden “ben burdayım” diyen bir iz: küçük parmağı diğerlerine göre çarpık olan bir elin (Görsel 7) izidir. Yukarıda el izlerinin olduğu bir panel dediğimizde fark gözetmeksizin, sadece öznesi belirsiz olan el izleri olarak bakarız panele, ancak küçük parmağı çarpık bir el izi dediğimizde tanımlanabilir belli bir özelliği olan ‘bir’ine ait, diğerlerinin arasındaki o anonimlikten sıyrılan bir kişiye ait olduğunu biliriz. Hatta öyle ki mağaradaki bilim insanları bu el izine sahip kişinin erkek ve bir metre sekiz santimetre boyunda fiziksel özelliğe sahip olduğunu da ortaya çıkarmışlardır. Aynı zamanda mağaranın her hangi bir duvarında bu iz’le karşılaştıklarında artık onu diğerlerinden ayırıp, kendi imgesel düzlemlerinde onu tanıyıp, düşüncelerine yerleştirmişlerdir.

Tüm bunları araştırmamızda mevzu edinmemizin nedeni tezimizin temel araştırma alanlarından biri de olan duygulanışın, oluş’un sanatla olan bağıdır. Mağaradaki imgelerin bize duyumsattıkları üzerinden, insan söz konusu olduğunda, kudretinin ne ve neye muktedir olduğu meselesi üzerindeki sis perdesi aralanmış olur. M.Ö. 32 bin yıl öncesinden biri bize “ben de, bu kudretimle yaşamın bir parçasıyım” demektedir. İnsan, duyumsayışlarından yansıyan imgelemleri ile artık görülmeye de başlanmıştır. Diğer taraftan mağaradaki dikkat çekici hususlardan ve duyumsama ile direkt bağ kurabileceğimiz durumlardan biri de, duvardaki hayvan imgelerinin kiminin hala yaşıyormuşçasına, hareket ediyormuş gibi resmedilmesidir. Örneğin, sekiz ayaklı resmedilen bir bizon (Görsel 8), -hatta bunun için Herzog, neredeyse sinemada hareketi ilk ortaya çıkarabilecek durum olduğunu düşündüğünü söyler belgeselde- diğer yandan, kaçmaya çalışan, eşine kur yapan ancak karşısında öfkeli bir eş bulan, sonrasında (Görsel 9) kavgaya tutuşmuş figürleri görürüz. Diğer bir önemli ayrıntı, atların olduğu panelde fark edilen ve güçlü duygu yaratmak için

verilen kontrast ayarı ile teknik detayların (Görsel 10) bilinçli olarak çalışıldığının anlaşılmasıdır. Günümüzde de dinlenen beş sese sahip bir müzik aletinin de imgeleştirildiği bu atmosfer yukarıda bahsettiğimiz değişkenlik ve geçişkenliği izleyiciye duyumsatmıştır.

Sanki görmeyi ve dinlemeyi başarabildiğimiz ölçüde her hareketin, her uygulananın sesini duyabileceğimiz hissine kapılırız. Bu tanımlamalarımızdan insanın kendisini diğer var olanlardan üstün tuttuğu varsayımının yapılmaması için şu açıklama yapılabilir; o dönemin insanının kendini diğer var olanlarla nasıl eş değer gördüğünü çizilen imgeleştirmeden de fark edebiliriz. Hayvan yerine insanı insan yerine hayvanı eşleştirip, bu geçirgenliği bize de yansıtmışlardır. Burada bazı noktaları öne çıkarma sebebimiz, mesele sanat ve uygulama olduğunda bir özneye atıfta bulunmamız gerekliliğidir. Çünkü yaratılan bir imge ya da sanat eseri bir sanatçıya, ‘bir’ine aittir. Yaşama dokunuşunun imzası vardır o eserde. Kendiliğini bulması, sorgulaması, kendini ve etrafını alımlayışının, duyumsamalarının, uygulamaların politikleşmesi⁵ üzerinden görsel anlatımıdır bu imza.

Bir bitkinin kendisini güneşe ya da rüzgara kapatması nasıl söz konusu değilse, uygulama içerisindeki bir insanın da olay ve şey durumlarını temsiller üzerinden algılamaması ve bunun duyguya dönüşmemesi mümkün değildir. Hepimiz bedensel etkilenişlerimizle birbirimize bağlı, ilişkisel varlıklarızdır. Bu hem canlılığa dair bir kanıt hem de uygulamalar üzerinden birbirimize geçirgenliğimizin aracı gibidir. Aslında uygulama dediğimiz de, bedenler arası bu geçişkenliğin ve kendi bedenimizin kendi içindeki geçişkenliği ile iletişim kurma biçimimizdir. Hiçbirimizin yeryüzü ile bağıntısı boş bir levha gibi değildir. Yeryüzü biz var olmadan önce de kıvrımlar, doluluklar, boşluklar’la kuşatılmış bir yüzeydir. “Dışarı sabit bir limit değil, beraberce bir içeri oluşturduğu peristaltik hareketlerle, kıvrımlarla ve katlamalarla yaşayan hareketli bir maddedir: (...) dışarının içerisi. Kelimeler ve Şeyler şu temayı geliştiriyordu: Düşünce dışarıdan geliyor ve dışarıya bağlı kalmaya devam ediyorsa, nasıl olup da düşüncenin düşünmediği ve düşünemeyeceği unsur olarak dışarı içeride belirmiyordu? Ayrıca düşünülmeyen, dışarıyı ikileyen veya kazan düşünmenin imkânsızlığı olarak dışarıda olmayıp düşüncenin tam kalbinde yatmıyor muydu.” (Deleuze, 2013: 115) Yaşam öylesine akışkandır ki, evren hem kendi içinde hem dışarıya açılan kıvrımlarla, hem fark

⁵ Tezimizin de ana başlığı olan “Uygulamalar Politikası Olarak Güncel Sanat; Fragman Bedenler” , içerisindeki politika kavramını Nietzsche’ci bağlamda kullandık. Nietzsche politikayı, duyguların ifade edilmesinde dünyanın yeniden tasarımı olarak ele almıştır.

hem tekrar'larla, hem duygulanış hem oluş'la, yaratımla, kendi içine kapanmayışlarla 'iz'lerimizin kesiştiği bir karşılaşma sahasıdır.

Mevzubahis durum için, Chauvet mağarasını seçmemizdeki neden, duyumsamaya dair hissedişimizdeki ilksel, özel bir boyut taşımasındandır. Bu sadece bilimsel araştırma yöntemleri ile tanımlanabilecek bir yapıya sahip değildir. Hatta şöyle de düşünebiliriz, her şeyi bildiğini düşünen insan acaba gerçekten bu bilginin ne kadarına sahiptir. Mağara bize, biraz da bunu ispatlar nitelikte çoğu şeyi bilmediğimizi, bilemeyeceğimiz şeyler olmaya devam edeceğini, yaşam anlatılarındaki boşlukların biraz da birbirine karışma, duyumsama, duygulanışlarla dolabileceğine dair ip uçları vermektedir. Her karşılaşma nesnesi bizi çeşitli düşünüşlere sürükler. Tıpkı bu imgelerin yaptığı gibi. Yaşadığımız duyumsayış'ta bu imgeleri gördüğümüzü düşünürken bunun tek taraflı olmadığını da hissetmekte olup, onlarda da, bizim 'görüş'ümüzle kendilerinde olanın değiştiğini ve bir şeyin 'doğma an'ının kışkırtısı olma şaşkınlığını görmekteydik.

3. BÖLÜM

YER-ALTIN-DAN İM-LEYİŞ

3-1 BİLİNCE UZAKSAMA: ÖTE-DELİK

The Holy Bible’ın - Eski Ahit- Ecclesiastes metninde “ Güneşin altında yeni bir şey yok.” (The Holy Bible, Ecclesiastes, 1:9, 1719) yazmaktadır. Bu söz, çalışmamızın bu son bölümünde değineceğimiz politik olarak sanat, politik olarak ‘oluş’ için oldukça ironik bir mana temsil etmektedir. The Holy Bible’da bu söz politik bir sağduyuyla ele alınırken, biz ‘politik’ olarak ‘oluş’un nasıl olabileceğini, sanatla ilişkisi bağlamında kurmaya çalışacağız.

İktidarlar¹, toplumda düzen ve kontrolü sorunsuz sağlayabilmek için insanları aydınlık alanda, güneşin, ışığın altında tutmak isterler. Işık bedenlere getirdiği şeffaflıkta, tanıma unsurunun kolaylaşması nedeni ile kendilerini ötekilerin bedenlerinde kurması sorunsuz gerçekleşir. Bunun sonucu olarak özne, iktidar nezdinde tanımlanıp nasıl ve ne şekilde yaşaması gerektiğine dair bir çembere hapsedilir. Bunun için The Holy Bible’da yazan, *güneşin altında yeni bir şey yok* cümlesi bizim için çok önemlidir. Çünkü güneşin altı, belirlenmişliğin, kontrolün, bilininin sahası olmuştur. Bu nedenle bizim için, aslında fark barındıran yaşam karanlığın içindedir. İktidar, içinde farkın olduğu karanlıktan hoşlanmamaktadır çünkü karanlıkta denetim kontrolörlüğünü kaybedeceğini bilir ve tıpkı bir ağ gibi karanlığı aydınlığa çevirmeyi yeğler. Karanlıkta fark vardır. Düzeni değiştirecek, formu bozacak, sağduyuyu yıkacak gizil kuvvetler vardır. Michel Foucault’nun kullandığı dispoitif kavramı, bedenlerin yakalanım, kapatılma ve biçimlendirilme yöntemlerine açıklığın getirildiği bir kavramdır. “ Söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözceler, felsefi, ahlaki ve hayırseverce önermelerden (...) oluşan, bütünüyle heterojen bir bütündür. Dispoitifin unsurları bunlardır.” (Foucault: 2011:118) Dispoitif kavramı ile yakın çağrışım içerisinde bulunan bir örnek için Göbekli Tepe’yi işaret etmemiz mümkündür. Günümüzden yaklaşık 12 bin yıl, M.Ö on bin yıl öncesine dayanan Göbekli Tepe dairesel, çember şeklinde iç

¹ İktidar kelimesi sadece siyaset alanını değil, aile, okul, iş ve toplumdaki tüm mecraları da kapsamaktadır.

içe geçmiş yapımı (Görsel 11) ile taş devri insanının evcilleşmesine dair ilk kalıntılardır. İlk olarak, şeylerin düzenlenişi, varlığa dair ilk tanımlanışlar ve Ataerki – çünkü şu ana kadar bulunan hayvan ya da insan, tüm heykel ve çizimlerde açık ara penis figürlerine (Görsel 12) rastlanmıştır- burada karşımıza çıkmaktadır. Artık insan, çemberin içinde kontrollü bir yaşamla evcilleştirilmiştir.

Peki, istemediği takdirde yakalan(a)mayan bedenler nasıl olur da yakalanmayı arzu edip kapatılmaya geçit verebilirler? Yirminci yüzyılın son yarısından itibaren biliyoruz ki, tırnak içinde kontrol toplumu kavramı yaşamlarımızda kaçınılmaz bir evrededir. Kontrolörlerin, beden zincirleri ile piramidin en tepesine çıkıp orada varlığını devam ettirmesinde kuşkusuz tebaa kıldığı kitlenin payı kaçınılmazdır. İnsanlar kendileri de kaos'tan, belirsizlikten korktukları için bir ahlaklılık düzleminde tanımlanmakta sakınca görmeyip yaşamlarını o piramide göre şekillendirmektedirler. Ahlakın belirli bir formülü vardır, muhakkak bir sağduyu, bir norm esasınca yargıda bulunur. Ahlak, yaptığımız her eylemde bizi suçlayıp ya da bağışlamak cüretindedir. Spinoza için ahlaka tabi kılınan duygular, kederli duygulardır. Bu duyguları arzu eden ve ahlak'ı kaldıraç olarak kullanan üç tip vardır. Birinci tip daima keder arzulayan köleler, ikincisi bu kederli duyguları canlı tutan ve körükleyen efendi, üçüncüsü ise yığınları direkt itaat ettirmek için tanrı kavramı üzerinden cennet ve cehennemi meşrulaştıran ve nasıl yaşanması gerektiği ultimatonunu veren rahip'tir. Özellikle despot ve rahibin sırrı insanlara korku verip farklılığa imkan vermeyen düşünceler yaymaktır. Her şeyin ve herkesin, dışarıdan bir müdahale olmadığı sürece, yaşamda kalma çabası yani conatus'u mevcuttur. Örneğin Adem'in cennetten düşüşü dışarıdan bir müdahaledir aslında. Çünkü temelinde ölüm korkusu dürtüsü ile yapılmış bir yetkinsizliktir. Adem örneğine Ethica'nın ışığında baktığımızda, elmayı yeme denmesindeki sebebi sorgularız. Birinci tip bilgide kaldığımız sürece elmanın yasak olmasının nedenini ahlaki sebeplerde ararız. Oysa ki sonuç odaklı çıkarımlardan ziyade nedenlerin bilgisine vakıf olduğumuzda elmanın bizim karakteristik bağıntımızı bozacağını, bizim için kötü bir karşılaşma olduğunu anlamış bulunuruz. Adem, ölüm korkusundan gelen keder duygusu ile eyleme kudretinin en aşağı seviyesinde yetkinsiz bir tip olarak kendi köleliğini arzulamıştır. Ahlak ile etik arasındaki en önemli fark, etiğin daima nedenlerin bilgisine vakıf olma çabasıdır. Spinoza için kederli varlıklar olarak yaşamaya devam etmek ancak kölelerin, birinci

tip bilgiden çıkamayanların işidir. Aslında insan ölümü içinde taşıyan bir varlık değildir, o bize hep dışarıdan gelir. Elma ile karşılaşmanın bedenimizde nasıl bir etki yaratacağını bilmiyorsak pasif bir alımlayıcıyızdır ve ancak bilgisine sahip olduğumuz takdirde duygulanış ideasının ötesine geçebilir, en var oluşsal duygumuz olan yaşamda kalma çabamızı garanti altına almış oluruz. Yaşamda aslında bizim için hiçbir şey kötü değildir. Beden, yaşama içkin duygu varyasyonları arasında gidip gelen bir güçtür. İnsan nasıl köleliğini arzulayıp korkuya teslim olabiliyorsa, tam tersi bu gücün etkisi ile de düşünme ve anlama yetisine sahiptir. Ancak iktidarlar elmayı sorgulamadan yiyen bedenleri talep ederler. Bu mesele ile ilgili Foucault'nun durumun tespitiye yönelik analizi oldukça denk düşmektedir, “Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. (...) Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. (...) her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimini telkin ediyor.” (Foucault, 2011: 63)

Deleuze “Dünyaya inanmak, bizde eksikliği en çok görülen şey budur; dünyayı tamamen yitirdik, onu elimizden aldılar. Dünyaya inanmak, küçük bile olsalar denetimden kaçıp kurtulan olaylara yol açmak ya da alanı ve hacmi küçük bile olsa yeni zaman mekanların doğmasını sağlamaktır.” (Deleuze, 2013: 186) yorumunda bulunarak, aslında dayatılan durumdan kaçış çizgilerine dair kapıyı aralamaktadır. Son kertede politik çağrışımı oldukça yüksek bir davettir bu. Deleuze'ün dünyaya inanmak kavramının öncelikle dünyayı olumlamaktan geçişinin Jean Luc Nancy'nin '*dünyasallaşma*' kavramı ve manası ile de örtüştüğünü görmekteyiz, “Dünya mutlak bir içkinliktir, buna geri döneceğiz.(...) Anlam verili olan değil, icat edilecek ve yaratılacak olandır.” (Nancy, 2014: 17, 20) İki düşünür de dünyanın yeniden yorumlanma biçiminde hem fikirdir. Elbet, karanlığa projektör yansıtan optik bakışların bedenleri yakalama çabası son bulmayacaktır, ancak bir bedenın kaçış çizgileri çekerek istatistiki tasviri reddi kendine içkinliği ile paralel seyretmiş olacaktır.

Dünyanın yeniden tasarımı olarak politikayı, bu noktadan itibaren duyguların düzenlenmesi olarak ele alabiliriz. Her duygunun bir politikası vardır. Örneğin, nefret ahlaki bir doğruculuktan beslenirken, neşe yaşamda kalma çabasının olumlandığı etik bir doğruculuktan beslenir. Politik olarak sanatın ise, bu düzenlemede söyleyeceği çok şey vardır.

“ Sanat, (...) kaos’la savaşıyor, ama onu duyulur kılmak için savaşıyor.” (Deleuze, Guattari, 2017: 182) İnsan yaşamı bir süreçtir. Çoğu insanın yaşamı Spinoza’nın da tanımladığı şekliyle birinci tip bilgiden çıkamayan bu sürece dahildir. Deleuze için, sanatçılar, düşünürler ve bilim insanları ancak, bu kozadan çıkışa yakındırlar. Bu üçlü için iktidarla savaşım elbette ki zihin beden paralelliğindeki duygulanım politikalarıdır. İnsanın, bedeninin etkilediği ve etkilendiği ölçüde duygulanışlarından gelen bir güç politikası vardır. Sanatçı, üretimi, düşünür ise düşüncüsü ile bu baskıcı mekanizmalara direniş gösterir. Bunlar kendilerini iktidardan kurtarabilen duyumsamanın üretimi, normatif olanı bozan formlar, biçimler içeren yaratımlardır. Direnç gösteren şey, sanattır.

İnsanın yaşadığı tüm süreçler sorularla başlar, sorularla biter. Bir fikre sahip düşünme de bilinç ve bilinçdışı arasındaki ikiliği harekete geçirip duyumsatan bir eylemdir. Ancak bu direniş için, bize verili olan bilincin ötesine geçebilmek gerekmektedir. Ruhun bedene ya da bedenin ruha olan üstünlüğü söz konusu olmadığı için, bu ikisinin paralel çalışması, biri eyleme geçtiğinde zorunlu olarak ötekini harekete geçişi ve bunun yanı sıra nedenlerin bilgisine vakıflıktır bilincin ötesine geçebilmek. Bilincin doğası bize sadece sonuçları vermekte olup nedenlere dair bir bilgi vermemektedir. Spinoza’ya göre bilinç duygulanışlar ideasına yani en aşağı bilgi türüne ait olduğu için aynı zamanda da yanılsamalar alanıdır. Etkileniş yaşadığımız durumları bilinç bize sonuçlar olarak verir. Bedenimize ait asıl bilgiyi, bize verili olanın ötesine geçtiğimizde elde ederiz ki bu da bilincin ötesini işaret etmektedir. Bilinç, temsiller üzerinden, normatif yasanın üzerimizdeki etkisi ile iç içe işleyen bir yapıdır. Bedenin her an bu etkilere maruz kalması ile daima kedere yatkın olması sonucunu, bilinç kendi lehine kullanır. Hayatta kalma çabasının en temel müttefiki bilinçsiz alanı yani bilinçdışıdır. Eğer ki bilincimin ötesine geçebilirim neden elma’yı yememem gerektiğinin, ya da neden kendi köleliğimi arzuladığımın gerçek nedenine ulaşabilirim. Sonuçları, neden sanmaktan vazgeçip, bedene dair bilgimizi, mutlak sanma yanılgısını aştığımızda, açık seçik bildiğimiz bu şey karşısında da ne yapacağımızı biliriz. İnsan, bütünlük olarak ele alınacak homojen bir varlık değildir, onda her zaman daha fazlası mevcuttur. Dolayısıyla bilinçdışını kullanabilme yetisi insanın tamamen rasyonel bir varlık olduğu ilkesine aykırı bir söylemdir. Bu yeti en dolayumsuz biliş halidir. Bu da hem bedenimizin bilgisine sahip olmak hem de zihnimizdeki bilincin ötesine

geçebiliyor olup kudret derecemizin artışı ile doğru orantılı olan bir süreçtir. Hepimiz kendi doğamızdan kaynaklanan bir güce sahibizdir. Sanatçılar, düşünürler ve bilincin ötesine geçebilen kişiler, neleri güçlerine dahil edip neleri dışarıda bırakabileceklerinin ya da kudretlerinin neye yetip neye yetemeyeceği hususunda farkındalık yaşayıp, kendiliklerine kendilerince mana yüklerler. Spinoza ve Deleuze’de de özgürlük genel kabul tanımının aksine bilincin ötesine geçebilmektir.

İnsan, yaşama içkin, bedenler çoğulluğu ile sürekliliğini devam ettiren bir yapının içerisinde sonsuz var oluşu arzular ve arar, yaşamı da daima rastlantısallık alanıdır. Ve biliyoruz ki oluş da bir yaşam dünyasında potansiyelden çıkıp edimselleşmedir. Her insanın oluşumuna yardımcı, yaşadığı karşılaşmalarla ortaya çıkacak bir yeğin yüzey bulunmaktadır. Örneğin Goethe’nin Faust eserindeki Faust karakteri; kendisini yaşamdan izole etmiş, yaşamı sadece kitap okumakla geçen kendi içkin dünyasında yaşayan bir kişidir. Bir gün dışarıdan gelen bir çan sesi ile sokağa çıkma ihtiyacı hisseder ve sokakta yaşadığı karşılaşmalar, rastlantılar, duygulanışlar sonucu kendi içkin dünyasında aslında ne kadar da yanılsama içinde yaşadığını, sorgulayışlarının neticesinde bilincinin ötesine geçerek fark eder. “ (Onu) kurtaran İsa değildir; kulağına çalınan sözlerin apaçık hristiyan içeriğine güler geçer. Onu etkileyen başka bir şeydir.(...) kalabalığa karışır –tüm yetişkin yaşamı boyunca uzak durduğu kalabalığa- ve onun canlılığı, renk ve insan çeşitliliğiyle hayat dolduğunu hisseder.” (Berman, 2013: 70 -72) Faust artık soru soran, yaşamı olumlayan ve yaşamda nuhun tufanını yaşamış biri gibidir. Başka bir örnek de, kaçış çizgisini müzikte bulan ve ‘fark’ını ortaya koyan caz saksafoncusu John Coltrane’dır. Coltrane yıllarca bıkmadan usanmadan aynı melodileri çalıp durmuştur, ancak bir farkla, o da, bu aynı melodileri farklı vurgularla çalarak özdeşlikten çıkarması olmuştur. Aynının içinde daima farkı aramıştır. Bu ısrar, bir politika ve de politikleşmedir aslında.

Sanatçı oluşun, düşünür oluşun, özne oluşun politikaya bağlanmasında geçer nedenler yatmaktadır. Tümünün de temelindeki arzu var kalma çabası olup, bedenler üzerinden fragmanlaşarak fark’ı ortaya koymaktır ve bu kişiler bilirler ki, *yaşama eyleminin kendisi bizatihi politiktir*. Bilincin ötesine geçişle dolaysız olarak fark da kendini açığa çıkarmaktadır. Fark artık, bilinçle, bilinç ötesi arasındaki kontrastta kendisini ayırt edebilmektedir. Dolayısıyla, Deleuze’ün oluş kavramı gözümüzün önünde parlayıp sönen bir yıldız gibi, kendiliğinden politikaya içkindir.

Duyumsadığımız şeyin imgesi belleğimize kazınmıştır artık ve yaşama nüfuz etme kudreti de. ‘*Büyük politika*’ dedikleri, işte budur, akış filozoflarının.

3-2 BERLİNDE DE BRUYCKERE

Bu bölüme, Berlinde de Bruyckere’nin işleri ile ilk karşılaşma anımı anlatarak başlamak isterim. Heidegger için kişi, onu var eden nedenlere yabancılaşmadan ve ötelemeden yaşarsa kendi olma sürecini idrak edebilmektedir. Bu, ne demektir? İnsan maruz kaldığı yaşantıyı sorguladığında hangi cevaba vardığı fark etmeksizin bir türlü hissettiği o muğlaklığı tamamlayamamaktadır. Belki de kendisinin seçmediği bir evrende, yine kendisinin seçmediği bir yaşam politikasının yapısı içerisinde. Ancak zamanla etkilenişleri ile, değişen bir var oluşa sahip olduğu bilgisi ve bunun kendisini nasıl bir oluşa taşıdığı yine kendisine geri dönen bir bakış açısı ile olmaktadır.

Söz konusu yaşam sorgulaması olduğunda bazı anlamlandırmalar sıradan insan için oldukça güçtür. Kavramlar, tıpkı bir matruşka gibi birbirinin içinde kalarak boşlukta salınıp durmaktadır sorgulayan için. Bu durum, olay ve şeylerin açılabilmesinde güçlüğe neden olmaktadır. O nedenle bu ölü yapının altından kalkabilmek için kaldırıcı görevi görececek şeylere ihtiyaç duyarız. Aslında biliyoruz ki, yaşam kusursuz bir çizgi değildir. Kendimiz, doğrudan bir anlamlandırma çabasına girdiğimizde sorgulanabilir olmak şartıyla muğlaklığı anbean hissederiz. Peki bu durumda acaba bir sanat eseri bizim hakikatimizle nasıl kesişmektedir? Eserle karşı karşıya geldiğimizde onu nasıl görmemiz gerektiği sorusunun manasızlığı nasıl vücut bulur? Hakikat iki beden o anda karşı karşıya geldiği yeğinlikte ortaya çıkıp kavramsallaşmaktadır. Ve böylece bütüncül bir duyumsama değil, ‘kim’ duyumsar ile, kavram kendisini ortaya çıkarır. Bruyckere’nin işleri ile karşılaşmamda ilk hissedişim dile gelemeyen bir ‘olay’ idi. Yeğinlik kendini ilk etapta olay olarak dışa vurmuş, olay yeğinliğin temsili olmuştu. İşlerle temasımda tıpkı iletken bir sinir network’ü, DNA zinciri gibi bir akışta buldum kendimi. Yaşamdaki tüm zamanlar, tüm anlar, tüm kişiliklerle ve birbirimize olan geçirgenliğimizle yeni uzay-zamanlar kat ettik birlikte. Düşünmeyi harekete geçiren bu duyumsama ‘an’ı ile Deleuze’nün işaret kavramına verdiği manada

birebir örtüşmekteydi. “ Dünyada düşünmeye zorlayan bir şey vardır. Bu şey bir tanımın değil, temel bir karşılaşmanın nesnesidir. Karşılaşılan şey Sokrates, tapınak veya iblis olabilir. Çeşitli duygusal tonlamalarda kavranabilir. (...) Fakat hangi tonlama dahilinde olursa olsun, ilk karakteri duyumsal olmaktır. İşte tanımaya karşıt olması bu anlamdadır. (...) bir nitelik değil bir işarettir.” (Deleuze, 2017: 191) Temas ettiğim ‘şey’le kurduğum ilişki kendiliğinden düşünceyi sorunsallaştırmış bulunmaktaydı. Bruyckere’nin işlerini, günümüz kavramları ile bu şekilde eski ve yeniye duyumsamak olağanüstü hissettirmişti. Öyle ki, bizi biz yapanın tüm bu karşılaşmalarımız olduğu ve hangi karşılaşmayı yapıyorsak bedenimiz ve zihnimizin de ona göre şekillendiği nüvesini ben de, elde etmiştim.

Sanatın felsefe üzerine düşünüş gerçekleştirip, kendine mesele edışı sonrasında nesneye dönüştürüp, ortaya çıkan işin imgelemi ile huzursuzluğa karşı geliş arasında yakınlık bulunmaktadır. Sanat ve felsefe, her iki sözcelem de birbirine değer atfedip, birbirlerini yüceleştirmektedirler. İkisinin de, birbirleri karşısında kendilerini eksilttikleri, bazı temsillerden sıyrıldıkları ölçüde ilişkileri anlam kazanmaktadır. Bruyckere’nin heykellerinde duyumsadığım beden dili, yaşamda var kalma çabama ait dilin oluşmasında tıpkı bir kuluçkanın çatlaması gibi bir aralığa sürüklendiğimi ve yaşadığım dünyanın karşısına geçişimi hissettirmiştir. Artık burada bir takım sabitlikler değil, yeğinlikler, geçişken alanlarla ilişkiydi söz konusu olan. Bütünün anlamlandıramadığım parçalarının kiminin, bütünden daha fazla açıklanabilir olduğunu aynı zamanda da eşzamanlılığın yakalanabilir olduğuna şahit olmuşum. Yaşamın ve oluş’un özüne ulaşılabilir ilineklere algılayıp, fikrin de fikrine ulaşabilmenin mümkünlüğü ete kemiğe bürünmüştü. Yaşam yaşadıkça, oluş karşılaştıkça değişen, bedendeki hissedişlerin duyguyla bağıntısı ölçüsünde de olumsalı mümkün kılmıştı. Aynı şeylerin duyulduğunun düşünüldüğü anlarda , önemli olan ise, içerik olarak fark’tı.

Bir fikrin oldukça genişleyip varyasyonlar yaratabiliyor oluşu sebebi ile Bruyckere’nin işlerinde düşüncenin nesneye, nesnenin düşünceye yönelimi görülmektedir. Zihnimizde öyle bir sanat imajı oluşur ki, kavramın kendisi dahi o imajı karşılamakta yer yer sorun yaşar. “ Kabul etmemiz gerekir ki sanat, tabiatımızın - sanat olmasa- hiç dokunulmamış kalacak bir noktasını uyarır ve doyurur.” (Winterson, 2018: 139) Sanat yapıtının, özellikle de dosdoğru bir sanat yapıtının bizatihi kendisinin gizil kalan bu noktaları uyarmadığı bir pratik yoktur. Yaratıcılığa atfedilen kendinde

değer olma mefhumu bu nedenle olağanüstü olsa gerektir. Metnimizin ilerleyen kısımlarında, yaşamı, felsefeyi ve sanatı, neden düşünmeye, anlamaya ihtiyacımız olduğu sorusunun mümkün olduğunca analizini yapmaya çalışacağız. Bu duyumsama anlatıları içinde bağıntıları sağlayabilmekte yol göstericimiz yine kavramsal terminolojiler olacaktır. Sanatın, duyumsamayı nasıl aktardığı, aktarılabilirliğinin şaşırtıcılığı, kuvvetler sahasının gücünün olay dediğimiz anlara dönüşünü, öğretilenin dışındaki manayı yakalayabilmenin hissi ile karşı karşıya kalınmasını ummaktayız.

Yeryüzünün her bir noktasında inkar edilemez bir değişim yaşanırken, kurucu ve alımlayıcı addedilen şeylerin yalın, sabit ve yoruma kapalı olması olası değildir. Çünkü duyumsama deneyiminin nesnesi, fragman bedenler oluşu ile de, boşluk, yaşama karşı öznel bakış açılarının kaçınılmazlığında şekillenecektir. Kudret derecelerimizin varyasyonları ile yaşamlarımızdaki kırık parçalar, ifade ediliş üslupları ile uzay-zamanda farkın bileşkesi olacaktır.

Bruyckere; “Sanatçıların her şeyi anlamaları ve bunun için çabalamaları gerektiğini düşünmüyorum. Eğer cevapları kelimelere dökebilseydim artık heykel yapmazdım.” (Bruyckere, November 24, 2013) derken duygulanımların çoklu ve muğlak yapısına dikkat çekmektedir. Kendisi için yaşamla mücadele her ne kadar zor olsa da üstesinden gelmenin yolunun, ona şüpheyle yaklaşmak olduğunu düşünmektedir. Çünkü onun için bir ‘şey’deki kesinlik, bize düşünecek ve söyleyecek bir söz bırakmamaktadır. Kuşku duymak ve sorgulamak en nihayetinde de şüphe, onun kendi yaratımlarında figüre dönüşmektedir. Felsefi bir düşünüşle bilinç, var olanın ötesine geçerek kendini gerçekleştireceği aşkınsal bir yüzey yaratmaktadır. Her ne kadar işlerine isim² vermekten kaçınsa da *Marthe (Görsel 13)* Bruyckere’nin kendisini rahatlatan görüntülerin olmadığı yaşamının, duyumsanmış figürlerinden biridir. Kullandığı malzeme ile gerçek bir beden yapısını birebir hissettirisi ve figürün çoklu duyu organlarına hitap eden yansıması ile bir kez daha tanımlanmış kimliğimizi sorgulatmaktadır. Duygularımız, benlik, öznellik gibi kategorize edilmiş kalıplarla bizi temsil alanına götürürken *Marthe*, bunu sorgulayacağımız bir figür olmuştur. Beden kendinden çıkışın yüzeyi olmuştur. Doğayla temas anına geri dönme isteği hissedilirken, anlamın doğuş anının yaşadığı ten ile ortaklaşa

² Bruyckere için bir işe isim vermek onu bir temsile yönlendirip, aidiyete sokabilmektedir. Anlamını ve oluş nedenini yok edebileceği için işlerine kesin isimler vermekten kaçınmıştır.

kurulan bir dil sarmalamıştır bizi. Bruyckere izleyiciyi, düş ile gerçeklik arasında kalışa savururken bildiğimiz dünyaya çoklu anlam verip, alışık olmadığımız bir tekinsizliğin de içine atar bizi. Ama bir taraftan da düş dediğimizde kendimizi güvende hissettiğimiz bu kavramı arkamıza alarak, tabiat kanunlarına aykırı, bedenın temsil yanılısamasının ötesine geçişini biz de, ev konforu rahatlığında yaşarız. Mevcut, olması gereken değildir karşımızdaki, ancak o da, biz değildir.

Bruyckere'nin işlerinde figürün estetik tamamlanışından ziyade asıl önemli olan fikirdir. Ve işlerinin çoğunda figürlerin yüzü yoktur. Yüz, olay ve şey durumları karşısındaki tepkilerimizin, duygu varyasyonları açısından temsili bir geçiş alanıdır. Birebir bir duyguyu temsil etmezken, yüz üzerinden karşılıklı etkilenişle, çift taraflı anlam arayışı sonucundaki bedensel tepkilerle duygu oluşmuştur. *Marthe*'de başın yokluğu izleyicide öncelikle afallama hissi uyandırır çünkü ortada duygu okumasını yapabileceği bir yüz yoktur. Aracımız kaybolmuş, bilgi tarafından şekillenen algı yokluğunda tek başımıza kalmışızdır. Bu tepki kimi izleyiciyi uzun vadede edilgen kılarken kimi ise kendisine bakılamayışın etkisi ile bunu figürde olan bir eksiklik olarak görüp, üzerinde yargıda bulunmakta özgür hissetmiştir. İzleyici, yüz olmasa da o bütünlüğü zihin algısı ile tamamlayacağını bilip ve olmayanın varlığını yine *Marthe*'nin sessiz bir dönüşümünde temsile getirir. Bir vücut parçasının yokluğu, bütünün eksikliği ile çelişse de acaba temsile getirilişi ile bu telafisi mümkün bir şey olabilmekte midir?

Bruyckere'nin kendisi, işleri karşısında izleyicinin yolunu kaybetmesini, çoklu duygu organlarının çalışmasını, tek bir anlama dayandırılmamasını istemektedir. Bu bakış açısı ile *Marthe*'nin izleyicide uyandırdığı duygulardan bir diğeri de acı'dır. Acı çeken bir bedendir. Acı çeker ama sanki elleri bacakları arasındaki duruşta verdiği his ile başına gelenleri sükunetle karşılar gibidir. Heykel'de olması gereken kafanın yerini insan etini anımsatan etli dallar almıştır. Vücudun en önemli organı olduğu düşünülen kafanın olmaması ile her ne kadar *Marthe*'nin tepkiselliğinin elinden alındığı düşünülse de o, tıpkı Artaud'nun “ Zihnin çılgınlıkları vardır, ilğin en ince yerinden yükselen çılgınlıklar.” (Artaud, 2015) dediği gibi sessiz çılgınlığını alımlayıcısına duyumsatmaktadır. Ve tıpkı hemen sonra acı çekmesi sonlanıp, doğada yok oluşun değil dönüşümün olduğu rüyanın kendisi olacaktır.

İktidarlar için beden, sürekliliklerini devam ettirebilmeleri hususunda kullandıkları bir mekandır. Bu nedenle bütünlüğünü korumanın zorunlu olduğunu düşünmektedirler. Bazı moral değerlerle bedeni kodlanan insan için, sistemde kalabilmesi, kırılğan olmaması ancak savunmasız olması, iktidar tarafından tüm vücuda nüfuz edilebilmesi için organlarının tam olması gerekmektedir. Bruycere'nin heykelleri bu anlamda estetik etkileyciliğinin yanı sıra tüm bu söylediklerimizin hissedildiği figürlerdir. *Elie ve The Pillow* (Görsel 14, 15) işinde de bu kez göstergeler vücudun farklı parçalarıdır. Ancak yine görece hissedilen, ölüm, acı, korku, yıkım karşısındaki dirençtir. İlk karşılaşma anında, doğru malzeme seçimi ve bunun ustaca kullanımı sonucu birebir hissettiğimiz duyumsama, çekilen ızdırap'tır. Tıpkı çürüyen bir ceset formunda, yok olmaya yüz tutmuş, dirimselliğini kaybetmek üzere olan bir fragmanlıktır bu. Oysa bu heykellerde öyle bir detay vardır ki, algımız tamamen tersine çevrilebilir noktaya gelebilmektedir. Kullanılan yastıktır bu detay. Yastıkla figürün birleşiminde huzur, sanki başına gelenlere karşı sessiz bir direnç vardır. İki figür de uyanmak istemeyeceği bir uykudaymış gibidir. Vücutla geçirgenlik içerisinde olan yastık acıyı yumuşatmış, izleyicinin de figürle empatisi ile çekilen ızdırap hafiflemiş gibidir. Uykuda olan varlık, az sonra uyanıp, acıyı unutarak yenilenilecektir. Vücudun eksik ve parçalanmış oluşundan ötürü verilen anlamlandırma tamamen tersine dönüşmüştür. *Romeu 'my deer'* (Görsel 16) da aynı şekilde yokluk, yastık ve figürlerin karışımı ile yerini güven ve huzur a bırakırken, ölüm, kırmızının hükmü altında soğrulmuştur.

Bruyckere'nin işlerinde temel ayraç noktası anlamın çoğulluğudur. Deleuze “ Sabuklamalı oluşumlar sanatın çekirdekleri gibidir.” (Deleuze , 2013: 71) derken, insanın kaosta kalmış gizil güçlerine atıfta bulunmaktadır. Figürler sanatçılar için izlenimlerinden tuttıkları *sabuklamalı* yüzeylerdir. Öyle ki Bruyckere'nin işlerinde de, tek bir anlam ve tek bir sorun değil, duygular varyasyonu yankısını duyumsayabilmekteyiz. Bu açıdan yine *We are All Flesh* (Görsel 17) sanatçı tarafından başkalaşıma uğratılmış bir heykeldir. Bruyckere'nin sanata ilgisi çocuk denecek yaşlarda yatılı olarak okuduğu dini okullarda -ancak tabii, üretimlerini din değil görsellerin kendisinde bıraktığı güçlü etki ile yapmıştır- başlamıştır. Daha çok 14-17. yüzyıl ressamlarından Giordano, Caravaggio, Lippi , Bosch gibi resamlardan, çeşitli mitoslardan ama özellikle Cranach'tan çok etkilenmiştir. Bu

etkilenişlerden, fikirlerle ne şekilde tanıştığı çıkarımını yapıp içinde ne şekilde eridiğini, ancak onun duyumsatışının bize verdiği etki ile yetinerek vakıf olabilmekteyiz. Bruyckere gördüğü resimlerin kendisine birebir yansımaları hayal dünyası ve sanat ile bambaşka evrelere taşımıştır. Duyumsadığı tüm şeyler zihin süzgecinden geçerek ve yumuşatılarak farklı imajlara dönüşüp farklı bir dünya temsili sunmuştur. Sanat imajlar yaratır ve bu yaratılan imajların felsefe ile olan ilgisi figürün kendisini ifade edişi ve izleyicinin yorumlarında ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla imajlar okunabilir şeyler olduğu ölçüde felsefe ile ritmik bir yol almaktadır. İmaj, aslında duyumsama demektir. Bergson'a göre mevcut varlığımız imajlardan ibarettir ve “ Dışsal imajların bedenim olarak adlandırdığım imajı nasıl etkilediğini görüyorum. Ona hareketi aktarıyorlar. Ayrıca bedenimin de bu imajları nasıl etkilediğini görüyorum. Hareketi onlara iade ediyor. Demek ki bedenim hareketi alıp veren bir imajdır.” (Bergson, 2015: 17) burada vurgulanmak istenen bedenin her etkilenişinin ve etkileyişinin bir imaja karşılık gelmesidir. Ulus Baker'in buna paralel bir yorumu şöyledir; “ Vücudumu başka cisimler tarafından etkilendiğinde anlamaya başlarım. Bende beni etkileyen cisimlerin, okşadığım saçların ya da köpeğin, okuduğum bir şiirin ya da ısıtan güneş ışığının, tatlı bir meltemin, ya da fırtınanın, bir köpeğin beni ısırtışının bende saklanan 'imajı' yoluyla.” (Baker, 2014: 27) İmaja dair bu açıklamalarla Bruyckere'nin heykellerinin biçimlenişini, temel dinamikleri anlamaya yaklaşmakta buluruz kendimizi.

Bruyckere'nin geçmiş yüzyıl'lardan etkilendiği resimler çoğunlukla, şiddet, işkence, savaş, intikam, acı içeren resimlerdir. Kendi ifadesi ile Carlos Saura'nın Salome filminde Salome'nin intikam ateşini ve Cranach'ın Judit'in Holofernes'in kellesini aldığı görseller ona, onları bunu yapmaya iten tutkuyu hissettirecek kadar güçlüdür. Etkisinde kaldığı bu imajların kendisinde yarattığı duygu varyasyonlarını ifade yolu, bu imajları daha yumuşatıp, bağlamından kopararak ve yaptığı iş hakkında olabildiğince az konuştuğu, sanat olmuştur. Örneğin yine *We are All Flesh (Görsel 17)* barok dönemi ressamlarından Luca Giordano'nun resimlerindeki haz, tutku, şehvet ve vahşetten etkilenişi ile ortaya çıkmıştır. *We are All Flesh*, açıkça görüldüğü üzere tüm bu saydığımız nitelikleri bünyesinde barındırmaktadır. Kafa olmadan, bedenin kendi içindeki akışının yorumlandığı birbirine karışmış bu vücutlar, figüre verilen hareket ile izleyiciye uzlaşımsal bir yumuşaklığı duyumsatmaktadır. Burada devreye giren algıyı Bergson üzerinden okumak mümkündür: “Algım bedenimin dışındadır, duygulanımım ise tersine bedenimin içindedir. Tıpkı dışsal nesneleri bulundukları yerde, benim

içimde değil onların içinde algılamam gibi, benim duyumsal durumlarım da meydana geldikleri yerde, bedenimin belirli bir noktasında hissedilirler. (...) Algı bedenin yansıtma gücünü ölçerken, duygulanım onun emme gücünü ölçer.” (Bergson, 2015: 44-43) Her algı, içine anı’yı dahil eden geçmişî barındırır. Ve Bruyckere’de de olduğu gibi anıların, ‘şimdi’ de aktüelleşmesi, yine Bergson’un ‘süre’ (durée) terimi ile açıklarsak *içsel bir zaman* sonrası gerçekleşir. Süre, insanların yaşadığı kendilikte, farkı ortaya çıkaran, yaşanan zamanda atılmış işaretler olup bizim öznel zamanımızdır. Bu demektir ki süre’ye içkin zaman, algılandığı haliyle lineer değil, kesintiye uğratılıp ‘an’lar yaratabileceğimiz bir mefhumdur. Sanatçı, bir şeyi var olduğu halden başka bir hale uyarlarken kendi öznel zamanı ve o zamandan şimdiye, ‘süre’nin getirdiği birikimleri ile hareket eder. Tüm duyumsamaları, tüm algılayışları ve tüm fikirleri ile birlikte eskiyi yok etmeyen ama eski hali de olmayan yeni bir deneyimin içerisinde. “ Gerçek zaman başkalaşmadır, başkalaşma ise tözdür.” (Deleuze, 2009: 61) Bruyckere’de yeni olan bu deneyim, süre’den taşarak kendisi töz olmuştur.

Geçmişin karanlık imgelerinden biri de Aziz Sebastian’ın vahşice öldürülüşünü temsil eden resimlerdir. Sebastian, mitik anlatıma göre vebayı yayan oklara direnişi ile halkın nezdinde ilah olarak görülmüştür. Ancak bu hikayede Bruyckere’yi en çok etkileyen şey, Sebastian’ın Kral’ın ordusu tarafından akıl almaz işkencelere maruz kalıp öldü sanılarak bırakıldığında, aslında ölmemiş olup yaşama tekrar döndüğündeki direnişine misliyle devam etmesi olmuştur. İkinci kez ölüme karşı dik duruşu, resimlerde görülen vahşet ancak hissedilen acısızlık, gurur, bir çeşit yerine getirilmiş arzudur onu etkileyen. Bu zihinsel direniş Bruyckere’nin işlerine (*Görsel 18,19, 20*) *Cripplewood*’da görüldüğü gibi yansımıştır. Sanatçının bakış açısı ile heykeller, kendini bambaşka bir şekilde ifade ile tartışmaya açmaktadır. O dönem için cevabı bulunmuş ya da bulunamamış tüm sorular ucu açık bırakılmış, bir figürle anlamın sınırlarının nasıl zorlanacağı gösterilmiştir. Bize yabancı olmayan malzeme ile neler yapılabileceği, bir kumaş parçası ile geçmişte saklı bir yaranın şimdiye yansıtılışındaki ifade ile duyumlar kompleksine sürüklenmiş buluruz kendimizi. Her üç görselde de yaşadığımız çağa yabancı bir dünya fragmanlaşarak bedenleşmiştir. Sanatçının geçmişine damga vuran hissediş, bugünü ile birebir aynı olmayıp, eklemelenmiş yahut çıkarılmış çok katmanlı görüngüler barındırmaktadır. Sebastian’ın ölümü karşımıza, yaşama verilmiş ayrıcalıklı bir an olarak çıkar. Kanlı dal parçaları ve metamorfoza uğramış vücut

imgeleri ile onun yaşanmışlığının çok uzağında olduğumuz için acıya güvenle tanıklık ederiz. Aziz'in vücudu her detayıyla, devasa bir ağaç gövdesine dönüşmüş, özenle seçilen pastel renklerin dışında, kırmızının canlılığında olay sanki az önce yaşanmış gibidir. Sanatçının tüm işlerinde geçerli olan derinlik, beden yüzeyindedir. Beden, kaçış çizgisinin dayanağı, *haline-geliş*'in evi olmuştur. "Duyumu kuran şey, derisi yüzülmüş bir hayvanın, soyulmuş bir meyvenin, ayna karşısındaki Venüs'ün mevcudiyeti gibi, en çekici, en zarif çıplaklığın içinde, et-kırmızısı yüzeylerin altında beliren, hayvan, bitki, vb., haline-geliştir; ya da, insanla hayvanın ayırdedilmezlik bölgesi olarak, eriyište, kaynayışta, kırık tonların akışında beliriveren hayvan, bitki, vb., haline-geliş... Eti ayakta tutacak ikinci bir öge olmasaydı, belki de bu bir karmaşa ya da bir kaos olurdu. Et bir haline-gelişin termometresinden başka bir şey değildir." (Deleuze-Guattari, 2017: 160)

Bruyckere, üretiminin her aşamasında duyusal yan ile düşünsel yan arasındaki bağı sıkı tutmuştur. İmajlar kendisi için, geçmişle temas ve oradan şimdiye gelişte niteliksel boyutuyla orantılı devasa bir taşıyıcılık yapmaktadır. İzleyici ise kendi ritmik deviniminde, bilmeden bu karşılaşmayı beklemiş gibidir.

Çalışmamızda, geldiğimiz bu noktaya kadar inşa etmeye çalıştığımız yapı oluş'a giden süreç olmuştur. Geline sürecin bu noktasında, oluş'a temel oluşturan kavramlardan biri olan '*organsız beden*' terimini de işlev ve mana bakımından açıklamakta fayda bulunmaktadır. Sanatın, aslında farkın temsile gelmesinde ayırt edici işlevi burada kavramlarla devreye girmektedir. Organsız beden mefhumunu Bruyckere'nin, *Aaneen-Genaaid* (Görsel 21-22) deki işlerine atıfla bir söylem geliştirmeye çalışacağız. Organsız beden ilk olarak Antonin Artaud'nun, *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin* adlı tiyatro oyununda "Anatomisini yeniden düzenlemek için diyorum. İnsan hasta, yapılışında arıza var çünkü. Çıplak bırakmaya karar vermeli onu, ölesiye kaçınmasına yol açan şu hayvancığı söküp almak için, tanrıyı ve tanrıyla birlikte onun organlarını. (...) Organdan daha lüzumsuz şey yoktur. Organsız bir beden hazırladığınızda bağımsız işleyen parçalarından kurtarıp hakiki özgürlüğünü geri kazandırmış olacaksınız ona." (Artaud, 2002: 43) tanımladığı bir kavram olmuştur. Bu kavram önceki bölümümüzde anlattığımız birey öncesi tekillikler alanında yaşanan yeğin süreçlerin vücut bulacağı bir bedene tekabül etmektedir. Deleuze için, Artaud'dan aldığı bu kavram hemen her kitabında da yansımasını bulacağımız sorunlu bir kavram olmuştur. Çünkü kendimizi iktidardan bağımsızlaştırabilmek, kendi kaçış çizgilerimizi yaratabilmek

için metaforik olarak, bedenimizin organlarla işleyen organisasyonuna karşı çıkmak gerekmektedir. Bedenlerimiz iktidarlar tarafından kurulan, itaatkar ve molar bir yapıya sahiptir. Ta ki biz, bu sınırlandırılmışlığın farkına varıp mikro düzeyde bağlantılar yaratana kadardır bu süreç. Deleuze'ün kendisi organsız bedeni, “Ağız yok. Dil yok. Diş yok. Gırtlak yok. Yemek borusu yok. Karın yok. Kıç yok. Otomatlar durakalır ve eklemlemiş oldukları organize olmamış kütleyi havaya bırakır. (...) bedenle veya bedenin bir imgesiyle herhangi bir ilgisi yoktur.” (Deleuze, Guattari, 2014: 22) olarak tariflemektedir. Bedenimizin fizik kurallarına göre açıklanabilen bir takım ilişkileneş biçimleri vardır. Amorf ortamın da etkisi ile ister hücre diyelim ister zerrecik, bunların birbirlerine eklemlemeleri sonucu bir biçim ortaya çıkmaya başlamaktadır. Aralarındaki farklı ‘güç’ ilişkilerine göre kuvvetler sahası oluşturarak işlev kazanmaya başlayan bu biçim almış maddeler, zamanla organize olan bir yapıya dönüşmektedirler. Bu, hem organların doğuşuna hem de aynı zamanda Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuz kavramının yerli yurtlulaşmış haline denk düşmektedir. Organların, yeri yurdu, evi, işlevi, tanımı organize edici üst kuvvetler tarafından belirlenmiştir. Yersiz yurtsuzlaşma ise, bu kuvvetlere direniş için oluşturulan, serbest akışlar, kendi kompleks yapısını yaratan tekilikler, potansiyel süreçleri ortaya çıkarıp kaçış çizgileri yaratan makineleşmedir.

Aaneen-Genaaid (Görsel 21,22) Organsız bedenin yeğinlik alanını duyumsatan figüratif bir çalışmadır. Ufak ufak pıhtılaşmalar, bunların kendilerini ifade biçimi veya yersiz yurtsuzlaşma ile, uzamdaki ilişki biçimlerine savaş gibidir figür. Yaratıcı süreç içerisine girmiş, üst söylemin ona verdiği kimlik tanımlamasına karşılık parçalı ve eksik bedeni ile organik bedene karşı yeni bir var oluş kuramı sunan estetik yargıdır artık. O halde yaşamın iki düzlem içerdiğini de söyleyebiliriz. Birincisi, organlarından kurtulmuş pre-organik yaşam, ikincisi ise maddenin şekil ve form almış haline tekabül eden organik yaşamdır. Burada bizim için esas olan pre-organik yaşamdır. Çünkü pre-organik yaşam daima, kaosun alanı virtüelin sahasıdır. Bu noktada Deleuze'ün neden makine ile mekanizma ayrımı yaptığı daha da belirginleşmektedir. Makine , oluş'a dahil edilebilecekken, mekanizma organik yaşamın devamlılığını sağlayan bağlantıların yürütücüleridir. Makine, yeni ilişki arayışında, yeni akışlar yaratırken , mekanizma, parçaları arasındaki sabitliğin değişmez, dönüşmez aracıdır. Bir makine, ağı andıran ilişkilerde kesintisiz ısrarcıdır, “ Bir makine-organ (machine-organ) bir makine –köken'e (machine-source) tutunur: biri, diğerrinin kestiği bir akım yayar. Meme süt üreten bir makinedir ve

ağız ona eklenen bir makinedir. Anoreksik olanın ağız bir yeme makinesinin, bir anal makinenin, bir konuşma-makinesinin ve bir solunum-makinesinin (astım krizi) arasında kararsızdır. Bir organ-makineye bir enerji makine: her zaman akımlar (des flux) ve kesilmeler (des coupures).” (Deleuze-Guattari, 2014: 13) Her makine bir şey üretir, burada bebeğin ağız bir makine, annenin memesi başka bir makine ikisinin ilişkisinden ortaya çıkan şey ise bambaşka bir makinedir ve bunların tümü karşılaşmalar sonucu elde edilebilecek bir yapıdır. Nihayetinde diyebiliriz ki, bu ağın kendi organsız bedenini yaratmaya duyduğu arzu, arzusun istencinden kaynaklanan doğası gereği, yinelenen bir *ebedi döngüye* dönüşür.

Deleuze ve Guattari için “Organizmalar bedenın düşmanıdır. Organsız beden organlardan ziyade organizma denen şeye, organların organizasyonuna karşıdır.” (Zourabichvili, 2011: 133) Bu bakımdan tanımlarımız organları olmayan bir bedeni çağrıştırmamalıdır. Bilakis, organlarına rağmen; “Figür tam olarak organsız bedendir. (...) üzerinde düzeyler belirleyen bir dalga kat edilir; duyumsama dalgayla, beden üzerinde etkiyen kuvvetlerin buluşması gibidir, “duygulanımsal atletizm”, soluk-çığlık; bedene böyle iletildiğinde duyumsama temsili olmayı bırakır, gerçek olur, zulüm ise giderek dehşet veren bir şeyin temsili olmaktan çıkarak sadece kuvvetlerin beden üzerindeki eylemi ya da duyumsama olur.” (Deleuze, 2009: 49) Bruyckere’nin *Aaneen-Genaaid* adlı işi (*Görsel 21-22*) bu organsızlığın yeğinliğini hissettirirken, *Aletheia* (*Görsel 23*) bize, organizmasızlığın formülünü vermektedir.

Tuz, içine girdiği her şeyin suyunu çekmektedir. Gündelik yaşamda örneğin bir etin tuzlanma nedeni, suyun et’te korunup dışarı çıkışına ket vurmaktır ki tuzun et üzerinde uyguladığı güçle, hem etin tadı korunsun hem et üzerindeki hakimiyeti tüketilişine yansısın. *Aletheia* (*Görsel 23*) de hem çokluğu hem de yerleştirilişi ile katmana güç uygulayan tuz, yerleştirmede bir anlamı ile yerleşikliğin unutulmamasına dem vurmaktadır. Öte yandan tuz’dan bağımsız bu katmanlar, kendi başınlığı, göçebe dağılımı ve birbirleri ile etkileşimlerinde zihnimiz için yeni yaylalar oluşturmaktadırlar. İnsan, oldukça katmanlı bir beden yapısına sahiptir. Görseldeki yığınlar, algı alışkanlıklarımıza göre simetrik, düz bir çizgi şeklinde olması gerekirken kodlanmaya itiraz edercesine deforme olmuş, içine kıvrılıp açımlandığı sahanın da yanıt vermesi ile sarmalandığı şey tarafından yutulmamıştır. Her iz, kendi başına ölü iken, karşılaşacağı bir yeraltı fikri ile onu ‘yaratı’ya taşıyacak, ölümünü kesintiye uğratacak bir jest’i arzular.

Dolanımda olan her kelime kendi anlamının ışığında güzeldir. Bruyckere bu kelimelere, ürettiği iş'lerle anlamın 'öteki oluş'unu yaşatmış, ses'e bürünerek tınıla(ma)yan, oluş'larla sarmalamıştır. Bu sarmalayışlarının, sarmaladığı şeyi tüketemeyişine ve hiçbir işinde hikayeyi bitirmek istemeyişine son kertede kim karşı çıkabilir ki?

Winterson'ın "Küçük bir galerinin önünden geçerken bir tablo gördüm; beni durdurma gücü, yoluma devam etme gücünden fazla olan bir tablo." (Winterson, 2018: 15) söylemi ile, Bruyckere'nin iş'lerindeki hissi üslubun, yaşamlara sızan kuvvet değişimi anbean titreşmektedir.

3-3 ROBERT MAPPLETHORPE

"Akan her şeyi seviyorum, dölllenmiş yumurtayı dışarıya atan menstrüel akımı bile." (Deleuze, Guattari, 2014: 19) Akan her şey gibi, yaşamın kendisi de bir akıştır. Kendini bulma edimindeki insan için bu akış, yanı sıra her teknik tehlikeyi de beraberinde getirmektedir. Yaşam kavramının kendisi ve yaşanışında bu tehlike ve dolayım varken, peki dolaysıza ulaşım sürecinde kuracağımız ilişkilerde hangi taşları toplayıp hangilerini atmamız gerekmektedir.

Dil, yeti hiyerarşisinde özneye sınır çizimi hususunda belirlenimi en kuvvetli yapıdır. Kelimeler, yaşam dünyası ile kurduğu bağlantıda asla yansız değildir. Bir yaşam, sonsuz yapıda değişkenlik içermektedir. Değer yargılarını içeren ahlak, insanlarla kuracağımız iletişim, yaşamı nasıl yaşayacağımız bize dil üzerinden aktarılır ve dolayısıyla dil üzerinden yaratılan yanılsama alanları bizim koşulsuz gerçeğimiz halini alır. Örneğin dilde, sakat tanımı yaptığımız biri bizim için kendi 'sağlamlığımız' karşısında anında yer değiştirir. Bir şeyi sözlük anlamı ile tanımladığımızda salt teknik olarak tanımlanabilecek bilgilere ulaşırken öte yandan bu tanımın getirisi ile o şeyi algıda, bir olmamışlık yaşarız. Onu, temsil üzerinden bir değere yerleştirirken aslında hem duyusal hem düşünsel, ne anlama gelebileceği şansını kendimizden uzaklaştırırız. Duyularımıza çıkan yolun inşası dilsel yapıların türlü türlü açılanışını içerdiği için, ağzımızdan çıkan her kelimeyi de çoklu parçalara bölmemiz gerekmektedir. Asıl amacı kosmos'a düzen getirmek olan dil,

bu parçalara ayrılışı neticesinde, anlamın çoğulluğunda soğrulmuş kelimelerle kendisine bol, özneye tam gelecek duyulur olgular üretecektir. Bu, paranteze alınmış bir yaşamın, kendi kudretince akışlara yol açmasına neden olacaktır.

Deleuze'e göre anlam, dil ile yaşamın karşı karşıya gelmesinde ortaya çıkmaktadır. Kendisi için, anlamın ortaya çıkışına sebebiyet veren özellikle iki kesim, düşünür ve sanatçılardır. "Yazar sözcüklerden yararlanır, ama onları duyuma geçiren, ve gündelik dili kekemeleştiren, ya da titreten veya bağirtan veya hattâ ona şarkı söyleten bir söz dizimi yaratarak yapar bunu: bu üsluptur, "ton"dur, duyumların dilidir, ya da dilin içindeki yabancı dildir. Yazar, algılamı algılardan, duygulamı duygulanımlardan, duyumu görüşten çekip almak için, dili eğip bükür, onu titreştirir, kucaklar, yarar." (Deleuze , Guattari, 2017: 157, 158) Kimi zaman sanatçının bir iç bir de dış dünyası olduğu ayrımı yapılmaktadır. Ancak Deleuze ve Guattari'nin bu söylemi ile bu ikiliğin birbirinden ayrımı mümkün görünmemekte, hatta tam tersi dilin geçirgenliği minör sanatta vuku bulabilmektedir. Dil, minör-sanatçı için her zaman, bilincin ötesinde ve bilince verilışinden bambaşka bir önceliği elde etmiştir. Bilinçdışı başlı başına yersiz yurtsuz bir dildir. Sanatçı bu dili, üst kodlanmış yanılısamacı dile karşı politik duruş olarak, kuvvetler sahasının yerini değiştirerek sunmaktadır. Bu noktada Godard'a da atıfla "*the problem is not to make political films but to make films politically*" yani "*mesele politik film yapmak değil, politik olarak film yapmaktır*", cümlesinden de yola çıkarak önemli olanın politik olarak sanat yapmak olduğunu vurgulayabiliriz. Öyleyse buradaki temel iddiamızda şekillenerek, politik olarak sanatın, dilin temsil sınırlarına indirgenemeyeceği yönündedir. Deleuze için sanat aynı zamanda 'öteki'nin dilidir. Ve hem bu öteki'ne hem de minör sanata örnek kendisi için, Kafka, Proust, Artaud, Melville gibi yazarlar olmuş, bu yazarlar, dilin yapısını bozarak, dili kekemeleştiren, yersiz yurtsuzlaştırmışlardır. Böylece disiplinler arası³ tüm sanatlar için de geçerli olan bu görüşle tekilden hareketle, çokluğun bilgisine ulaşabilmek maksadıyla politik ve kollektif olanın doğumu varsayılmış olacaktır. Çünkü bir sanatçı için yaratım güncel aleladeliklerini anlatması değil, aynı zamanda kollektif olanın da çığığıdır. İsmi andığımız bu yazarların eserlerine de baktığımızda ötekileştirilen bu kitlelelerin, sıkıştırılmışlığını ve kodlanışını anlatış usupları ile dilin ideolojik temsilinin nasıl yıkılabileceğini görmekteyiz. Onlar için, dilin yersiz yurtsuzlaştırıldığı bir sanat

³ Dilin yersiz yurtsuzlaştırılması terimi, sadece edebiyat dili olarak anlaşılmayıp tüm sanat dalları için geçerli olduğu bilinmelidir. Örneğin yine Deleuze'ün kendi örneğinden yola çıkarak, Bacon'un resimlerindeki çığık, kişisel olanın aşılıp, kolektife dönüşmüş, yersiz yurtsuzlaşmış bir çığıktır.

minör iken tahakkümün elindeki kullanımı ile, dil majördür. Öteki olarak tanımlananlar, minör sanatta görünür olmuş ve minör sanatın alternatif kullanımları ile, kadın oluş, hayvan oluş, siyahi oluş, sakat oluş vs gibi tüm oluş katmanları ile oluşturduğu ağlar vasıtasıyla iktidar dilini parçalamışlardır. “(bu dil), Dilin baştan sona boyut değiştirdiği diferansiyel düzeylerin belirlenimiyle ilgilidir(...) Dehşet içinde, bunun ne olduğunu anlayıveririz: şizofreninin⁴ dilidir bu(...) ‘Her yazı PİSLİKTİR’ (yani her sabitlenmiş yazılı sözcük gürültücü, besinsel ve dışkısız parçalara bölünmektedir). Bu durumda şizofren için söz konusu olan, anlamı yeniden yakalamaktan ziyade sözcüğü yıkmak (...) yüzeyin altındaki o derinlikte bedeninin acılı edilginliğini zafer dolu bir etkinliğe, itaati emretmeye dönüştürmektir.” (Deleuze, 2015: 103,104,108) Dolayısıyla ötekiler, görünmezlik koşullarının imkanının sağlanması ile hakim dile zıt, kategori dışı bir makineleşmedir. Dil, kendinde gizil kuvvetler barındıran, yaşamların değil, ‘bir yaşamın’ fark’ını barındıran bir yeğin alandır. Örneğim Fitzgerald’ın, Muhteşem Gatsby’sinde (The Crack-Up) olduğu gibi. Gatsby’nin hikayesini tek kelime ile tanımlamaya kalktığımızda, dil yaşamında oluş’un fark yarattığı, ‘çatlak’tır. Tüm bu kabuğu çatlatan da, o çatlaktır.

“ ‘Kuşkusuz her yaşam bir çöküş sürecidir.’ (...) Yüzeyde algılanamaz, sessiz bir çatlak vardı, adeta kendi kendine asılı, kendi üstünde salınan, kendi alanının üstünde süzülen biricik yüzey Olayı. Asıl fark içeriyle dışarı arasında değildir. Çatlak ne içsel ne dışsaldır; o sınırdadır, hissedilmez, cisimsiz, ideseldir .” (Deleuze, 2015: 174,175) Deleuze’ün oldukça sevdiği bir yazar olan Fitzgerald’dan alıntılıdığı, her yaşamın bir çöküş olduğu savını işaret ettiği, neredeyse tüm kitaplarında da bahsettiği, düşünür ve sanatçıları yaratıcı edime sürükleyen şeyin yüzeydeki çatlak oluşuna inancıdır. Bu, yaratıcılığın koşulunun, öznenin fiziksel veya patolojik sorunları olmasına bağlı olduğu anlamına gelmemeli, aksine yaşadığı karşılaşmalar ve duyumsayışlarda alışık olmadığı bir yüzey çatlağı olarak benimsenmelidir. Ve beklenmeyen bu etkinin getirisi olarak sanatçının üretimi, ilk sarsılmanın ardından tıpkı bir medcezir olayındaki dalganın önce alçalması ve geri çekilişi, sonrasında ise kabarması ve yükselmesi gibi tanımlanabilmektedir. Bu bakımdan Deleuze için, Fitzgerald’ın alkolikliği, Artaud’nun deliliği, Bousquet’nin acı’sı yaratıma koşut izler olarak

⁴ Şizofreni, Deleuze ve Guattari için klinik manada akıl sağlığı bozukluğu sorunu değildir. Onların kullandığı bağlamda şizofreni, yaratıcı bağlantılar kurmak, geri çekilmek yerine olabildiğince genişlemektir. Bir çokluğa intikaldir. Birinden diğerine deneysel olarak ilerleyen bir fikir intikalidir bu ve ancak fikirlerden eyleme uzanan bir intikale netice verici şekilde genişlemek demektir. Şizofreni, kavramların yarıcı bakımdan çoğalımı lehine sınırların genişlemesidir. (Massumi, 2013: 9)

ortaya çıkmaktadır. Deleuze için burada önemli olan başka bir nokta, hüznün kol gezdiği bu yaşamların, buna rağmen yaşamaya devam etmeleri değil, seçme zorunluluklarının, kendi çizgilerini kendilerinin oluşturacağını farkında olarak yüzeyde yapılmış tercihlerdir. “Bousquet şunu da söyler: ‘*Kendi acılarının insanı ol, onların kusursuzluğunu ve görkemini ete kemiğe büründürmeyi öğren.*’ Bundan fazlası söylenemez, asla bundan fazlası söylenmedi: başımıza gelene layık olmak, yani ondaki olayı istemek ve ortaya çıkarmak, kendi olaylarının çocuğu olmak ve böylece tekrar doğmak, kendine bir doğum daha yaratmak, bedensel doğumundan kopmak “ (Deleuze, 2015: 169) Anlatılmak istenen mesele, mevcut durumun aşılıp, oluş’un yeğin alanına kapı aralamaktır.

Robert Mapplethorpe’un, eşcinsel oluşu ve yaşadığı hayatın toplum normlarına uygun bulunmayışı ile karşılaştığı ayrımcılık, homofobi, ekonomik ve siyasi baskılar hem sanatına hem yaşamına oldukça büyük bir etkisi olmuştur. Yaşadığı dönemin (1960 ve 1970’ler), tüm dünyada özgürlük adına ayak seslerinin yükselişine denk geliş ile kendisi de, düzene ve tek biçimci bakışa direnişini fotoğraflarında keskin ve sert bir dille hicvetmiştir. Daha çok, norm tarafından tanımlanan çıplaklık ve bedene dair temsili, metafor olarak sorguladığı, sonucunda da işlerinin iktidar ve halk tarafından pornografik bulunup, bunun kendisine yaşamını etkileyecek kadar olumsuz geri dönüşleri olsa da yılmadan sorun ettiği meseleler üzerinde çalışmalarına devam etmiştir. Sontag, Mapplethorpe’un işlerine dair, ‘bir şey’ hakkındaki bir gerçek olmadığı bilakis *o şeyin en güçlü hali* olduğunu söyleyip aslında sanatçının dönemi için ne kadar güçlü işler yaptığını vurgulamaktadır. Mapplethorpe, fotoğraflarına aldığı tepkiden, toplumun rahatsızlığını gördükçe, kendisine tüm yaşatılanlara rağmen, doğru yolda olduğu gerçeği ile sanatının politikleşmesinde attığı adımlardan vazgeçmemiştir. İşlerinde, farklılıkları eksiklik ve hastalık olarak gören norm’a karşı duruşu ile, bilincin ötesinde yaşanan politikleşme de günden güne sezilmektedir. Kendisi bir bakıma da, Artaud’nun Heliogabalos⁵ karakteri ile oldukça özdeşlik göstermektedir. “ Kendi kişiliğinde düzdürdüğü Roma monarşi’sidir. (...) her şeyi söylemek için postunu ortaya koymaktır.” (Artaud, 2000: 93,94)

⁵ Mapplethorpe, uzun bir süre, yaşadığı ekonomik sıkıntılar nedeni ile geceleri fahişelik yaparak yaşamını idame ettirmiştir. Heliogabalos ise Artaud’nun, biseksüel olup, geceleri özellikle de iktidarda titri bulunan kişilerle birlikte olarak fahişelik yaptırdığı bir karakteridir. Artaud’ya göre bu zevk için değil, bilinçdışının politik yapısı gereğidir.

İnsanlık tarihine baktığımızda, bedenlerin kendi iradesi dışında ölçülendirildiğini, kalıplara bölündüğünü görmekteyiz. Bunun en bariz örneklerinden biri (Görsel 24) Leonardo da Vinci'nin, *The Vitruvian Man* eskizidir. “Zihinsel, söylemsel, ve ruhani değerler kümesi oluşturacak şekilde çiftlenen bedensel mükemmelliyet ideali.” (Braidotti, 2018: 25) İdeal beden ölçüsü *Mızrak Atan Adam*'la ilk kez Antik Yunan'da tanımlansa da, *The Vitruvian Man*'de, ölçü, açı, oran açısından insan bedeninin birebir sahip olması gerektiği ideal ölçütler ayrıntılı olarak tanımlanmıştır. Çember ve kare'nin içine sıkıştırılmış beden birbiri ile uyumlu bir şekilde orantılaştırılarak, estetize edilmiştir. Her kültürde toplumun sürekliliğinin sağlanabilmesi için iktidar, diğerlerinin yaşamını kendi mevcudiyetinin devam edişi ölçeğinde düzenlemekte, tebaasını kendi tasarladığı yaşamla buluşturduğu bir belleğe tabi kılmaktadır. Bu bellek, erkeklik kadınlık adı altında tanımlandığımız cinsiyet rolleri, etnik ve dinsel bir inanca mensup olma gerekliliği ile içinde alternatif koşullar barındırmayan izler taşımaktadır. Eşcinsel, Kürt, Ermeni, Yahudi gibi genel kavramların yanı sıra, anarşist, ateist, trans vs gibi daha spesifik terimlerle Spinoza'nın da 'çokluk' diye tanımladığı sığara dahil olan bu topluluklar, ahlak tarafından, kendi iktidarlari içinde soğurulup tek tipleştirilme gayesine maruz kalmaktadırlar. Bu mutenalaştırmalar ile, düşünme ve eyleme geçme ediminden uzaklaştırıldığımız bu sarmalda, nasıl bir itki ile, aktörlerin yerlerini değiştireceğimiz hususunda Massumi bize bir ip ucu vermektedir. “Bizi oluşturan şeyi ‘biz’ nasıl yönetebiliriz ki? Üstelik de biz daha farkına varmadan bizi her an yeniden oluşturan şeyi. Gelgelim bu, ontoiktidar⁶ karşısında kudretsiz olduğumuz anlamına gelmiyor. Aksine, yaşamlarımız ontoiktidarla kapasite kazanır. Onu yaşarız, bizi biz yapan var olma gücü onu ifade eder.” (Massumi, 2015: 79) *Thomas'da* (Görsel 25), Ontoiktidarın getirdiği tanımama kuvveti ile çemberin içindeki özdeşliği yıkma arzusu elde edilmiştir. Öncesinde altın oranla evcilleştirilmiş beden, tanımlandığı formu bozarak bedeni ile nasıl direnebileceğini göstermektedir. Kişinin kendisinde, yeni bir kendi yaratabilmesindeki ilk koşul, öncelikle yolu bilmektir. Otomatize bir davranış biçimi olan dayatılanı yaşamak, ve dahi, daha korkunç olanı bunun farkında olmayıp normal varsaymak bizi alışkanlığın hükmü altındaki kederli tip grubuna dahil etmektedir. Leibniz'in *öznenin küçük adacığı* dediği ve

⁶ Ontoiktidar kavramı Massumi'ye göre “Alışkanlıklarımız dikkat etmediğimiz halde hala onlara göre hareket ettiğimiz şeylerdir. (...) Bu tersi de olabilir. Alışkanlık kapasiteleri icra edilebilir hale getirdiği için, yeni eğilimlerin edinilmesinde yaratıcı bir kuvvete tekrar dönüşebilir. (...)bu değişim bedenin repartuvarına eklenebilir. Ontoiktidar dediğim yaşama dair bir fazlalık yaratan önleyici güçtür.” (Massumi, 2015: 77,78)

özneyi önce kendi içine kapatıp oradan kurmaya başlaması gibi, kendimizi yeni bir varlık olarak tanımlamak ve yeni bir yaşam formunda bulmamıza müsaade eden bir iştir Mapplethorpe'un *Thomas'ı* (Görsel 25). Biliyoruz ki, doğduğumuzda hiçbirimiz bilinçli varlıklar değildik. Bizler, bizden önce başlamış, biz yok olduğumuzda bizden sonra da devam edecek bir yaşamın içinde, ortadan başlarız. Kendini yeniden kurma mücadelesinde düşünce, bilincin ötesine geçerek kontrol altına alınmışlığının farkında olarak çılgık atar. Zihnimiz ve duyularımızla oynanabilen, ahlak'a referansla çalışan bir sistemde daima farklılıkların tırpanlandığı tekdüzelikte bu çılgık, deneyimin çokluğunu yaratmaktadır.

Pürüz, iktidarın arzulamadığı, bilincin ürettiği ilüzyonlara direnişin gösterildiği çatlamış yeğın bir alandır. Sanatçılar, bu yeğınlıktaki potansiyellerin ortaya çıkışında paradokslarla kuşatılmış katmanlı sistemlerde pürüz yaratarak sahip olunan etik değeri yüzeye çıkarmaktadırlar. Pürüz, öznenin kendisinde bulunan bir özellik midir diye sorduğumuzda, kendi adacığını yeniden inşa eden Mapplethorpe için, Nietzsche'nin de hemfikir olduğu gibi, her eylemin her sözün ardında bir var oluş üslubu yatar cevabını rahatlıkla verebilmekteyiz. Bu durumda beden hala, sadece bir nesne olarak mı görülmeli sorusuna ise kuvvetle muhtemel Mapplethorpe şu cevabı verirdi; “Erken yaşlarda iki ayrı dünyada nasıl yaşayacağımızı öğreniriz; bunlardan biri kendi dünyamız, diğeri de baskın olan dünya modelidir. Peki niçin daha fazla dünyada yaşamayı öğrenmeyelim ki? Sanatın sunduğu, içinde tüm renkleri barındıran tuhaf dünyalarda mesela?” (Winterson, 2018: 113)

Zihinsel gerilim, dönüştüğü şeyin doğası gereği bir süre sonra çevresinde olup bitenleri gözlemlenebilir ve duyumsatılabilir şeylere dönüştürmektedir. Sanat, gerilime neden olan bu şeyleri kavramsallaştırmakta ve bazı direnç noktaları oluşturmaktadır. Bu açıdan Mapplethorpe, çalışmalarında ve yaşamında da keskin siyah bölgelere sahip, onaylanma kaygısı taşımadığı bir hattı izlemiştir. Bu hattın getirdiği gerekliliklerden ötürü yaşadığı *bulantı*, kendisi için yaratıma dönüşmüştür. Çünkü biliyoruz ki bu bulantının, her düşünüş ve her yaratımda olduğu gibi, ortaya çıkma gerekliliği bulunmaktadır. Aralarındaki bağıntı, iç içe geçmiş halkalar gibi olan bu gereklilik, fikirleri, fikirler de, aynı zamanda Deleuze'un de belirttiği gibi *şu veya bu ifade biçimlerine bağlanmış potansiyeller* olarak öngörülebilmektedir. Mapplethorpe'un işlerinin özündeki şey, sistem

fikrini dönüştürme gerekliliğidir. Ahlak'a karşı nasıl direnç noktaları yaratılabileceğinin gerekliliği ile problemin, zihninden yüzeye yansımasına tanık olmaktadır. Sanatın neyi hedeflediğini keşfedemediğimiz takdirde manası da önemli ölçüde eksik kalmaktadır. Sanatçının kimi, neyi hedef tahtasına oturttuğunu ve ne şekilde kuvvet dengelerini değiştirmek istediğini bilmezsek, bu eksikliğe bir eksiklik daha eklemiş oluruz. Skolastik düşünce, insan bedenini günahkar kabul edip tabulaştırmıştır. Her ne kadar, cennet-cehennem, günah-sevap, iyi-kötü tanımlamaları Adem ve Havva'nın cennetten kovulması ile açığa çıkan kavramlar olsa da, Spinoza'da doğa'ya bu tür ereklere atfeden insan'dır. Spinoza'ya göre ancak bilgisizlikten doğan bir tepki ile yenmiştir elma, ancak ahlak felsefesine göre yenen elma cezayı gerektirir ve cennetten kovulmayla sonuçlanır. Bir diğer deyişle, kötülük insan düzleminde ilk bu söylemle ortaya çıkmıştır. Bunun neticesinde de, uzamsal ve düşünülebilir olan her şeyin temelindeki kötülüğün kaynağının, insanın olması gibi bir mutlaklık vardır karşımızda. Bu durum bizi sistemin ve toplumun kökenindeki, uyulması zorunlu kılınan ahlaki normların çıkışına kadar götürmektedir. Kötülük böylece, insan eliyle yaratılmış, mekan olarak da kozmosu seçmiştir.

Mapplethorpe'un, *Man in Polyester Suit* ve *Cock and Knee* adlı işlerinde (Görsel 26, 27) düzen tarafından yapılan ayrımlar öyle sıradan bir hale gelir ki, doğruluk ve yanlışlığın sınırlarının zihnimizde muğlaklaştığını hissederiz. Öte yandan bir fikrin, nasıl yeni bir mahiyet yarattığı gerçeği ile de yüzleşiriz. Sanatçı bu işlerinde, pornografi ve erotizm hattında dolaştığı, toplumun değer yargılarını yapı sökümü uğratmayı hedeflediği çalışmalar yapmıştır. Mevcudiyetin süregidişinin kesintiye uğratılışı, artık sanatçının elinde bir oyuna dönüşmüştür. Pornografi, kelime anlamı ile de eşdeğer olarak, her şeyin görülebilir olduğu, arzusunun haz olarak algılandığı ve daima tüketilmesi gereken bir şey olarak kavrandığı bir ifadedir. Bu öyle bir fetiş nesnesi haline gelmiştir ki, bu nedenle üzerine konuşulabilecek hiçbir şey kalmamıştır. Ancak kendimizi bazı imgeler karşısında düşünmekten alıkoyamadığımız durumlar da bulunmaktadır. Mapplethorpe'un *Man in Polyester Suit* (Görsel 26) adlı işi hem işin ismi hem de modelin kıyafet tercihinde seçilen malzeme açısından da ironiktir, ayrıca fotoğrafın monokrom oluşu ile algımızı yönlendiren bir çalışmadır. Anlamın idrak üzerindeki etkisi ve izleyicinin kendinde buna ne kadar karşı koyma gücü bulabileceği

sorgulanmaktadır. Asıl amaç ise, Nietzsche'nin bengi dönüş'üne atıfla, kişinin kendisini yıkıp yıkıp tekrar kurabileceği imkanı yaratan etmenlerin ip uçlarıdır. İmgeler bir şeyin yerini tam olarak dolduramazlar. Bu görsellerde gördüğümüz penis imgesi, sözlük anlamı ile arasındaki özdeşliğin kalktığı ve temsil ettiği anlamın dışına çıkışı ile izleyicinin gözünde, karşılaştığı şey üzerine yeni bir inşa sürecine girmesine neden olmaktadır. “ *Sanat yapıtı, deneyim, aşkınsal ampirizm veya duyumsalın bilimi haline gelmek üzere temsilin alanını terk eder.*” (Deleuze, 2017: 89) Pornografinin haz ve tüketime olan yakınlığı ile sistemin toplumsal yaşam için arzuladığı açılım birlikte düşünülebilmektedir. Örneğin aile kurumu; evlenirsiniz, çocuğunuz olur, çalışırsınız, sizden istenen ve size dayatılan müfredattaki eğitimi alırsınız, tüketirsiniz, kısaca sistemi devam ettirirsiniz. Bedenlerimiz, aydınlığın çekiciliğinde bir fetiş nesnesi olmuş, yaşamlarımız sadece tüketim üzerine kurulu ve üstelik tüm bunları kendi özgür seçimlerimizle yaptığımız yanılsamasının yaratıldığı pornografik bir, Virilio'nun da deyişiyle hız çağındayızdır aslında. Bunun karşısında durabilecek alternatif olan erotizm ise, iktidar tarafından talep edilmeyen bir şey olarak karşımızda durmaktadır.

Self Portrait (Görsel 28) adlı fotoğraf sanatçının otoportresidir. Söz konusu yapıt, tamamı gösterilmeyen bir beden ve frame ya da başka bir şeye uzanmaya çalışan bir kol ancak bir türlü çerçeveye temas edilemeyeşin gösterildiği bir fotoğraftır. *Man in Polyester Suit* ve *Cock and Knee (Görsel 26, 27)* pornografik olarak tanımlanabilecekken *Self Portrait (Görsel 28)* erotik bir fotoğraf olarak düşünülebilmektedir. Çünkü erotizm, pornografinin tam tersi, gösterilemez olan şeydir. Ve bu açıdan ‘kendinde’ farkı taşımaktadır. Bu fotoğrafta, yüzeyde bir çatlaklığı, çözemediğimiz bir şeyler olduğu tereddütü, ancak aynı zamanda bizi kaosa çıkaracak bir arayüz olduğunu duyumsamaktayız. Bedenin, söze dökülmemiş ancak hissedilen gücül doğası kendisini göstermektedir. Sanatçının, kendi konumundan çıkmak üzere olduğu, insana yabancı başka bir dünyaya bizi de davetidir bu. Olay da, daima davetin gerçekleştiği yüzeyde meydana gelmektedir; “ Duygulanımsal açıdan yaklaşıldığında politika, bedenleri birbiriyle uyumlarken kapasitelerini farklılaşan şekillerde etkinleştirmek üzere, kesintiye uğraticı göstergeler yayma, tetikleyicileri harekete geçirme sanatıdır. Duygulanımsal politika güdüleyicidir. (...) Demek istedikleri, hiçbir durumun ideolojik yapılar veya kodlar tarafından asla tamamıyla önceden belirlenemeyeceğidir.(...) Daima bir olay vardır ve olay da daima tamamen edimselleşmemiş boyutları içerir.” (Massumi ,2015: 70,71,72)

Aynı zamanda Mapplethorpe bir fotoğraf sanatçısı olduğu için burada fotoğraf sanatında önemli olduğunu düşündüğümüz iki kavrama da değinmekte fayda bulunmaktadır. Bunlar, Roland Barthes'in tanımladığı şekliyle Punctum ve Studium kavramlarıdır. Hakikat daima görecelidir ve fotoğraf da, hakikatın manipüle edilebilir olmasından ötürü çok farklı anlam açılımları yaratmaktadır. Studium dediğimiz kavram bir fotoğrafa baktığımızda herkesin aynı şeyleri anlayıp, aynı tanımları yapacağı betimlemelerdir. Bu tür fotoğraflar üzerinde çoğunlukla genel tasvirler yapılmaktadır. Örneğin *Man in Polyester Suit'e* (Görsel 26) studium açısından baktığımızda ilk söyleyeceğimiz şey, penis, takım elbise ve bir erkek elinden ibaret olduğu gibi çıkarımlardır. Diğer taraftan bir fotoğrafın punctumu ise, manasıdır. Son derece kişisel, değişken, dokunaklı, sarsan, belirsizlik yaratan bir şeydir. Punctum'un latince *yara* manasına gelmesi de kavramın altını doldurmaktadır. Punctum sübjektiftir. Bu nedenle burada yan anlam düz anlam kavramları da devreye girmektedir. Örneğin yine *Man in Polyester Suit* için söylersek, bir izleyici baktığında sadece pornografi, iğrençlik, ayıp, ahlak gibi kavram çıkarımları yapabilirken başka bir izleyici için ise, iktidar, düzen, ötekileştirilme vs gibi anlamlara yol açabilmektedir. Punctum'un ille de politik olmak gibi bir zorunluluğu da yoktur. Dolayısıyla herkesin kendi kişisel ve öznel deneyimleri ile yapacağı yorumlara açıktır.

Sanat, düzen ile aramızdaki bağlantının açıklığında anlamın yüzeyde belirmesine olanak sağlayan ilişki ortamıdır. Görece, hakikati gösterme vazifesini kendinde potansiyel olarak muhafaza etmektedir. Sonsuza kadar da, tekrardan kaynaklanan farkla, kendini yeniden yaratabilmektedir. “ Fark, özünde, olumlama nesnesidir, olumlamanın kendisidir. (...) Fark'ı olumlamak için tüm temsilleri ve tüm düzenleri tersyüz etmeye hazır, yaratıcı bir gücün adına konuşan şair yolu; diğer yanda ise tarihte hazır kurulu bir düzeni muhafaza etmek, onu devam ettirmek veya dünyada daha baştan kendi temsiliinin formlarını talep eden bir tarihsel düzeni yerleştirmek için öncelikle ‘farklı olanı’ yadsımağa uğraşan politikacının yolu.” (Deleuze, 2017: 84) Mapplethorpe'un fotoğraflarında kendi oluşumunun tepkiselliğini görebilmekteyiz. Aynı zamanda kendi hakikati, ‘öteki’lerin hakikati ile de biçimsel ve düşünsel bir kavrayışta buluşmaktadır. Sanat da, tıpkı felsefenin bir kavramı sarıp sarmalayıp dönüştürmesi gibi, düşünüş içerisinde bulunup, minörleşerek politikleşebilmektedir. Mapplethorpe'un yaşadığı kırılma noktalarından biri, dönemin etkili senatörü Helms tarafından, çalışmaları değerlere aykırı olduğu gerekçesi ile pornografik bulunarak aldığı

bursun kesilip, hakkında davalar açılmasıdır. Helms, dönemim hükümetinin de bu şekilde çalışan sanatçılara verdiği ödeneğin kesilmesi için meclise yasa teklifi sunar, “ Helms’in eline ulusun ahlakını korumak için fırsat geçmiştir. (...) Homoseksüelliği müstehcenlik ve yasa dışılıkla bir kez daha özdeşleştirerek, Mapplethorpe’un çeşitli eserlerini örnek gösterir. (...) Bazı fotoğrafların teması Helms’in homoseksüellikle hastalık arasında ilişki kurmasına vesile olur. (...) Sonuçta, kanun teklifi kongreden geçer ve siyahi cinselliği ile müstehcenlik arasında kurulan ilişki bir kez daha kölelik çağını çağırıştır. (...) Siyahi erkeğin bedenine, ‘ beyaz erkek öznenin görmek istediği şeyi yükler’.” (Sutton, Jones, 2016: 88,90) Mapplethorpe’da beden, tanımlandığı ‘iğrenç’ şeyler sayesinde çatlak ve çoklukların açığa çıkışı ile temsilden kurtulup tekilleşerek ‘kendi bedeni’ olmuştur.

Sanatçının işlerini Freud’un tekinsizlik, Lacan’ın kendilik , Kristeva’nın itme kavramları ile birlikte okuduğumuzda kuracağımız ilişkinin düşünce boyutu, biçimsel ilişkinin çok ötesine geçmektedir. Beden, kendini ifade etmekte kimsenin etkisine gerek duymadan öznelliğin sınırlarında istediği şekilde yüzmektedir. Ve, görünür kuvvetlere karşı kaçış çizgileri olarak adlandırabileceğimiz bu yüzüşe, Deleuze açısından örnek teşkil edebilecek; Kafka, Beckett ve Bacon olmuştur, “ Üçü de, dehşeti, sakatlanmayı, protezi, düşüşü ve ıskalanmış “temsil ettikleri” anda, direktmeleri ve mevcudiyetleri yüzünden iflah olmayacak Figürler çizmişlerdir. Yaşama, son derece doğrudan, yeni bir gülme yetisi bahşetmişlerdir. Figürlerin görünür hareketleri kendileri üzerinde etkiyen görünmez kuvvetlere bağlı oldukları için, hareketten kuvvete yükselebilir..” (Deleuze, 2009: 63,64) Sanat olabildiğince kavramsal olanı duyumsamış ve olabildiğince minörleşmiştir.

Tüm sanat yapıtlarının birer makine gibi algılanması, buraya kadar yaptığımız anlatımdan ötürü anlamı ile de bileşke oluşturmaktadır. Mapplethorpe bir makine, makinenin çalışma ve işleyebilmesi için kuvvetini kendisinden aldığı işleri ise, ona bağlı başka makinelerdir. Ve ana makine, kendi eser-makinelerine, şizofreni oluş’un getirisinde, vücudundaki ağırlığı keşfetmenin olağanüstü sevinciyle anlamın ve formun sınırlarını zorladığı yakıtlar üretmektedir. Elbette ki evrende kuşatıldığımız tüm şeyler açıklanabilir olmak zorunda değildir. Kaldı ki açıklanabilir olanlar da hakikat dediğimiz şeyi bize bütüncül manada vermemektedir. Bu nedenle algıladığımız her şey parçalıdır ve buna beden de dahildir. Ancak kimi sanatçı ve kimi düşünürler pozitivistlerin aksine, açıklanamayan bu şeylerin,

dışarıda bırakılan manasını farklı yorumlama ve forma sokma hususunda kendilerinden çıkma kudretine sahiptirler.

“ Sanatın en yüce amacı belki de doğa ve ritim farklarıyla, ilgili yer ve kılık değiştirmeleriyle, ıraksama ve merkezsizleşmeleriyle birlikte tüm bu tekrarları aynı anda oyuna dahil etmek, onları birbirleri içine sokmak ve bir tekrardan diğerine ‘etkileri’ her vakada değişiklik gösteren yanılsamalarda sarmalamaktır. Sanat taklit etmez ama taklit etmemesinin sebebi bilhassa tekrar etmesi ve içsel bir kuvvet sayesinde tüm tekrarları tekrar etmesidir. (...) (taklit bir kopyadır ama sanat simulakrumdur; kopyaları tersyüz ederek simulakra yapar).” (Deleuze, 2017: 380)

Platon’un idealar kuramına göre, tüm varlıklar aslında ideaların birer kopyasıdır. Ve idealar mutlak bir değişmezliğe sahip olduğu için kopya olan bu varlıkların bu durumda idealarda vücut bulan tüm tanımlamaları da birebir taklit etmesi gerekmektedir. Örneğin bir bebek, doğduğu anda bebeklik ideası içinde, ileriki zamanlarda yetişkin, sonrasında da yaşlılık idealarından pay almaktadır. Burada dikkatten kaçmaması gereken en önemli husus, eğer idealar mutlak bir değişmezliğe sahipse bebeğin gelişim sürecinde sırasıyla aldığı paylardan ötürü idea’ya ters, değişken olma özelliğinden dolayı temelini sarsılmış olmasıdır. Ya da örneğin, Adem yaşadığı dönemde, Adem ideasını kopya ederek yaşamıştır. Adem’e ait yapılan heykeller, çizimler vs ise Adem’in kendisini kopya etmiştir. Birbirinin kopyası bu idealar aslında aynı şeyi talep etmektedirler. Bu nedenle Platon yaşam dünyasını ikiye ayırma zorunluluğu hissetmiş, bunu da ideayla aynılığı hak eden ve talep edenler diye yapmıştır. Adem örneğinde ise, benzerliği hak eden Adem’in kendisi talep eden ise Adem adına yapılmış figürlerdir. Benzerliği hak edenin, diğerinin üstünde oluşu ile, belki de yaşam dünyasındaki ilk hiyerarşik ilişki biçimleri de ortaya çıkmış bulunmaktadır. Benzerliği talep eden kopyanın kopyasına simulakrum denir ve Deleuze burada, simulakrum kavramını kendi bakış açısına göre bir yere yerleştirdiğinde, kopyanın kopyası çeşitlilik ve fark içerdiği için tavrını simulakrumdan yana koyar. Çünkü, taklidin taklidi sistemi sarsmakta olup, bir oluş düşünürü olan Deleuze için, değişimi, farkı ve çokluğu içermektedir. Sanat eseri de böylece, taklidin taklidine içkin değişim ve farktan oluşmaktadır. “Kendisini oluşturan serilerin benzemezliğini ve bakış açılarının ıraksayışını içselleştirmiştir; öyle ki aynı anda birden çok şey gösterir ve birden çok hikaye anlatır.” (Deleuze, 2017: 176)

Calla Lily ve Tulips (Görsel 29, 30) simulakrum oyununa dahil edilmiş çalışmalardır. Mapplethorpe’un bu çalışmaları teknik ve, forma verilen jest ile

oldukça dikkat çekici bulunmaktadır. Kendisi , çalışmaları ile ilgili düşünceleri sorulduğunda *şok edici kelimesini sevmiyorum, beklenmeyeni arıyorum* dediğinde *Calla Lily ve Tulips'te* beklenmeyeni bulmuş gibidir. Sanatçının çalışmalarının genel havasına bakıldığında da hissedilen ışık-gölge, kontrast ve kompozisyonun yanı sıra, saklı bir çok şey barındıran erotizm, her detayın kıvrımlarında hissedilmektedir. Mapplethorpe 1989'da AIDS'ten ölmeden hemen önce değer verdiği insanlara, *Tulips (Görsel 30)* daki, gri tonlamaların ağırlıkta olduğu, bakana zaman dışı bir duyumsama yaşatan, kaidesinden kıvrılmış lalelerden oluşan fotoğraflardan yollamıştır. Çiçekler, yaşamında ayrı bir öneme sahip olup onlar üzerine seri çalışmalar yapmıştır. Ancak buradan asıl meselenin, bu çalışmalarla hedeflenenin sıradan çekimler olduğu anlaşılmamalıdır. Sanatçı gerek insan gerek diğer tüm çalışmalarında öncelikle fotoğrafını çekeceği şeyi yapı söküme uğratmış, tüm manalarından soyutlamıştır. Bu dil, çalışmalarına baktığımızda ilk göze çarpan olarak düşüncenin içsel formunu bize duyumsatmaktadır. “ Dünyaların çokluğu, bu göstergelerin aynı türden olmamalarından, aynı şekilde ortaya çıkmamalarından, aynı şekilde deşifre edilmelerine izin vermemelerinden, anlamlarıyla özdeş ilişkileri olmamalarından kaynaklanır.” (Deleuze, 2004:13) Sanatçı söylemek istediklerini öyle bir yolla söyler ki, aslında söylemek istemediklerini de söyler.

Bir sanatçının her bir üretimi yeni bir doğuş'tur. Ponty'nin Göz ve Tin kitabının başlangıcı Cezanne'nin “ Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır.” (Ponty, 2012: 27) cümlesindeki benzer duyumsayıyla burada da sanatçı kendisi ile birlikte bizi de oluş içerisine sürüklemektedir. Zira, bu durum karşımıza Mapplethorpe'un bu çalışmalarında da, doğumun somut hale gelişi ve bizi de kendisi ile birlikte o yeğinliğe sürükleyişi olarak çıkmaktadır. Beden duyumsadığında, yüzeyde tıpkı domino taşlarının yıkımı sırasındaki akış gibi bir duygu halesi yayılır. “ Çünkü en başta duygu bir şey değildir. Bir olaydır veya her olayın bir boyutudur.” (Massumi, 2015: 61) Dolayısıyla bu çalışmalar bize sadece görünür olanları vermemektedir. Fotoğraflardaki tüm nesnelerin bize verilişinde bir jest vardır. Bu da sanatçının öznel jestidir. *Calla Lily ve Tulips'te* de yüzeyde kullanılan renk tekniği ile ilişki kurdurulan diğer nesneler temsil ettikleri şeyden çıkıp nesnelliğin ortadan kalktığı yüzey haline dönüşmektedir. Çalışmalara bakmaya devam ettikçe algıladığımız şey zaman dışılık olmaktadır. Zaman dışılığın duyulur ve görünür kılınılabilineceği, bir fikrin de fikrinin ‘bilinçsiz’ce, uzay zamanda göçebe yayılımının verdiği bu etki nasıl yadsınabilir ki?

Dostoyevski'nin kristal şatosundaki karakterlerin kendilerine kaçış çizgileri arayışları gibi Mapplethorp'ta, bu şatayo inat kendine hikaye dehlizleri açmıştır. "Ben hasta bir adamım...(...) Alışmadığım "canlı hayat", beni öyle bir sıkıştırmıştı ki." (Dostoyevski, 2008: 5,193) Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar kitabının, *ben hasta bir adamım* epigrafi ile başlayan ve devamında karakterin, evrensel estetik normlar uyarınca tanımlanmış aldatıcı yaşamdan, kendini yeraltına savurduğu hezeyanlar içerisindeki yaşamının eşiğinde buluruz kendimizi. Yeraltının, üstü ile ters orantısını vermeye çalıştığı monologlarında, kendini keşfettikçe hıncı, öfkesi, huzursuzluğu, sıkıntısı katlanırken, karakter, "*bir kristal şato yaptık ancak içinde kimin yaşamak istediğini sormadık*" düşüncesinde olup yaşamın formlere göre yaşanışını sorgulamaktadır. Zihinsel geriliminin dönüştüğü şey aslında, karakterin kendi yeraltıdır. Doğamızın nasıl olması gerektiği daima başkaları tarafından tanımlanır ve biz de bu tanımlanmayı kimlik olarak kabul edip sahipleniriz. Halbuki bizi gerçekte tanımlayan şeyler içgüdüsel olarak yaptığımız şeylerdir. Bu, Jung'un yaşamlarımıza dair yaptığı ayrıma da denk gelebilmektedir; Jung'a göre bizler iki türlü yaşam süreriz, biri başkaları ile ilişkilerimizi sürdürürken günlük taktığımız maskelerimiz eşliğinde süren yaşamımız, diğeri ise bize özel ancak bizim de ortaya çıkmasını istemediğimiz karanlık yönümüzün varsayıldığı yaşamdır. Karanlık yönümüz bizim için yara izi gibidir. Bu izi görmeye başladığımız an, aynı zamanda bizim karar anı'mız da olmaktadır. Burada düşünmemiz gereken şey, bedenimizin kontrolünü, konumumuza yerleşen ve bizi aydınlığa çeken düzene mi vereceğiz yoksa karanlığımızda, iyileşebilir olan yaralarımız için yeraltı yüzeyinde ağlar mı yaratacağız?

Self Portrait (Görsel 31) Mapplethorpe'un ölmeden hemen önce çekilmiş bir görselidir. Mapplethorpe, duruşunun da imlediği gibi kendi yeraltı sığınağının inşasında, yeraltına dalan kimi sanatçıların kaçamadığı intihar ya da nihilizm açmazına düşmemiş, üretimleri ile sığınağının sürekliliğine sadık kalmıştır. Bu sığınaklar, Dostoyevski'nin romanında bahsedilen şatolardan değil aksine, Deleuze'ün de, Kant'ın kulübe metaforundan alıp bambaşka bir bağlama taşıdığı barınaklar olmak zorundadır. *Self Portrait*'te Mapplethorpe, karanlık ve yeraltı ile neden el ele olmamız gerektiği ile ilgili sayısız imayı hissettirirken, neden olmamız gerekliliğini düşünenleri ise almaları gereken sorumluluktan haberdar

etmektedir. Kendisi yaşamı, yaşamın kuralları ile değil, kendi fikirlerine olan bağlılığı ile yaşamıştır. Bu farkına varış, kaynağının kendisi olduğu bir ışıık hüzmeleri ile karanlık bölgelerde istediğı seğıilimle politik olarak sanat yapmasına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla bu üretimler, kozmosa boyun eğmemek ancak kaos'un da içinde yok olmamak için yapılmış kulübeler olup, olabilecek tüm imkanları da işaret eden üretimler olmuştur. Bir yeraltı sanatçısı olarak, yeryüzünde bulunuşuna sorumluluk atfedip, problemin teşhisinde farkı olumlamakla, tahmin edilemez parçaları bir araya getirip birbiri içerisinde eritme kudretine sahip olmuştur.

Yaşam alanı olgusal gerçeklerin oldukça hassas kabul edildiğı bir düzeydir. Önermeler sistemi ile kuşatılmış bu sahanın işleyiş, kimi olguların kesin doğru kabul ediliş ve salt akılsal çıkarımların önceleniş ile sürmektedir. Mapplethorpe'a da, işleri üzerinden kimi kesimlerin bir takım eleştirileri olmuştur. Bu da , cinsel özgürlük söylemi ile aslında iktidar ile aynı dili konuşmakta olduğu ve işlerinde, modellerindeki estetik duruş ve kimi detaylar ile karşı durduğu cinsel objeleştirmeyi görünür kıldığı eleştirisidir. Duruşu ile yeraltı sanatçısı olarak tanımlanabilecek olan sanatçı için bu eleştiri, eleştiri yapanlar tarafından onu tekrar yerüstüne çıkarıp, hakkında muğlaklığa sürüklemiştir. Foucault'nun, Cinselliğın Tarihi kitabını yazarken etrafında dolandığı söylem, aslında cinsel özgürlük taleplerimizle kendimizi özgür hissettiğimiz yanılsamasında olduğumuzdur. Kendisine göre cinsellik söylemleri, sistemin işleyişine paralel, sistem tarafından alanı genişletilen ve yeni kodların üretildiğı ve aslında iktidar tarafından da bastırılmamış bir mesele olduğudur. Ve kendisi için, her geçen yıl cinsel özgürlükler hakkında bu kadar çok söylem üretilmesine de iktidarın kendisi olanak sağlamaktadır. Deleuze, Foucault ile bu noktada benzer düşünmediğini, Guattari ile birlikte kendileri için önemli olan şeyin direniş noktası olarak arzu olduğunu ifade etmiştir. Kişinin kendi olabilmesinin temeline arzu'yu yerleştirdiklerini, arzu'nun da doğası gereğı akışlar aramasından ötürü tam tersi iktidar tarafından bastırılmış olduğunu düşünmektedirler. Asıl sorunlarının, insanların yaşamda kalma çabasının getirisi olan arzu karşısında nasıl olur da köleliklerini istedikleri mevzusu olduğunu belirtmişlerdir. Karşı taraf kendi argümanında, öznenin türemesinin temeline müspet, tanımlanmış terimleri yerleştirirken Deleuze ve Guattari varsayımlara ilgi duymayıp temele arzu'yu yerleştirmiş, ki bu da aslında yeraltı sanatçı ve düşünürü dediğimiz kesimler için direnç noktaları oluşumundaki kaynak olmuştur. Bu sorun,

aralarındaki boşluğun hemen çözülemeyeceği bir mesele gibi dursa da, sorunu içinden çıkılmaz yapan, cinsel özgürlük söyleminin farklı farklı açılımlara yol alması söylem bakımından iktidarın sahasını da genişletmesidir. Bu durum Foucault tarafından direkt, temel bir direniş noktası gösterilememesine neden olmaktadır. ”Foucault’nun bize öğrettiği şey budur. İktidar bize dışardan geliyorsa, yalnızca dışsal bir ilişkiyse, işimiz kolaydır. Kaçıp gitmemiz yeter. (...)1960’larda ve 1970’lerde – ben dahil- pek çok insan bu durumu böyle görüyorduk. (...) Cinsiyetçilik gibi meseleler yok olup gidecektir. Ama yok olmadıklarını gördük. Çünkü durum bundan daha karmaşıktır. İktidar potansiyelin alanından çıkıp içimize girer. Bizi ‘içeriden biçimlendirir’, oluşumumuza içseldir. Tanımlanmış bireyler olarak belirmemizin parçasıdır ve bizimle belirir, o - bizi içerden- biçimleştirdikçe, biz onu edimselleştiririz. “ (Massumi, 2015: 34) Dolayısıyla özneliliği iki farklı bakış açısı ile ele aldığımızda, bir taraftan öznenin temeline yerleştirilen arzu’ya bağlı direniş noktaları, diğer taraftan ise Foucault’nun söylemi ile, katmanlaşmış iktidardan mikro özneye gitmeye çalışmak; ancak çözüme ulaşamamaktır.

Öteki, temelinde arzu olduğu takdirde iktidar karşısında özgürleşme tavrını net olarak ortaya koyabilmektedir. Ancak tabii bu daha sonra iktidar aygıtı olmayacağı anlamına da gelmemektedir. Burada önemli kilit bir nokta bulunmaktadır, bu da ‘bir yaşam’dır. Deleuze’ün de saf içkinlik diye tanımladığı ‘bir yaşam’a denk gelen haecceitas kavramı bu noktaya açıklık kazandırması bakımından önemlidir. “Haecceitas, işte-bu’luk demek . Duns Scotus’a borçlu olduğumuz bu mefhum, bir şeyi neyse o yapana dairdir. Bir bireyin yalnızca kendi üstüne kapanan bir şey olmadığını, çok uzak aralıklarda yer alan şeylerin bir aradalığı olarak da kavranabileceğini gösterir.” (Baker, 2014: 343) Haecceitas mefhumunun açılımı, bünyesinde tekillikleri barındıran şeylere denk gelmektedir. Örneğin, tohum’dan ziyade ‘bir tohum’a, müzik’ten ziyade ‘bir müziğe’, “Günün bir saatinin, bir bölgenin, bir iklimin, bir nehrin ya da bir rüzgarın, bir olayın bireyleşmesi. Belki de şeylerin, kişilerin ya da öznelere varlığına haksız yere inanılıyor.” (Deleuze, 2013: 33) Yaşamın aslında tekilliliği içeriyor oluşu, bu ‘bir’ ile, kudretinin elverdiği ölçüde kalkış noktası arayışına da içkindir. Bunu Mapplethorpe için düşündüğümüzde kendi yaşamına örnekle, yaşamdan ziyade ‘bir yaşam’a ulaşabilme çabasının ortaya çıkardığı direniş üsluplarını görebilmekteyiz. Cinselliği nesneleştirishi sebebi ile iktidarla el ele yürüdüğü hususunda aldığı eleştiri tersine çevrilebilir oluşu nedeniyle, olumsuzladığı sistem üzerine belki de onu yok etmek isteyen bir bakteri gibi yapışıp, ‘bir yaşam’ın getirisi ile içinde kaybolan faşizmi kanıksatmak istemiştir. “Bu demektir ki yaşam, zihinsel ile fiziksel kutuplar arasındaki, uyumluluk ile normalüstü aşırılık arasındaki, bir olay ile diğeri arasındaki, işler haldeki

çok çeşitli etken arasındaki harekettir. Yaşam aralıklarda yaşar.(...) Ama yaşamı da zarf haline getirmelisiniz: ‘yaşam dolu’. ” (Massumi, 2015:190,191)

“Hassas makinelere değer veriyoruz. Yeryüzünün kabuğunun altındaki mineralleri veya binlerce mil uzaklıktaki radyoaktiviteyi tespit edebilsinler diye, daha da hassas olmalarını sağlamak için milyarlarca sterlin harcıyoruz. Oysa hassas insanlara değer vermiyoruz.” (Winterson, 2018: 115) *Self Portrait (Görsel 31)* de Mapplethorpe, artık geçiş halindedir, ruhu kısıtlayıcı tenindeki kontrolü tamamen ele geçirmek üzeredir . Ve sadece bir şey değil, kendi tekilliğinde ‘bir şey’dir.

3.4. DAMIEN JALET

“ Sanat, güvenliğin bir yanılsama olduğu olgusunu kanıtlamak için buradadır.” (Baldwin, 2010: 64) James Baldwin’e ait bu söz, metnimizin bu kısmında, duyumsatışı kat eden işlerde vücut buluşu bakımından üstünde durulacak bir öneme sahiptir.

Mise en abyme kavramı, net bir şekilde tanımlandığında olay içinde olay, durum içinde durum örgüsü ile sonsuza kadar giden bir döngüyü tanımlamaktadır. Bir sanat anlatısında, yaşamın içinde, yaşamın kendisinin küçük bir özetini veren, güvenliğin bir yanılsama oluşu meselesini ortaya koyan bir bölüm gibidir, Mise en abyme. İş, sizi defalarca uçuruma götürmektedir. Vermek istediği anlamı kendi içinde işleyip, konusunu tıpkı Descartes’ın elma sepetindeki çürük elmaların aslında sonsuz oluşu gibi kurarak, bozarak ve tekrar kurarak eş zamanlı sürmeyen öz göndermelerden almaktadır. Bu anlam ile, gerçek yaşantımızda olamayacağına ihtimal verdiğimiz, çığrından çıkmış birden çok mikro anlamın, aslında bütüne gönderme yapışında buluruz kendimizi. Bir olay örgüsünü diğerinden yadsıyamazken, kendini ne kadar çok tekrar ederse anlamın o kadar çok değer kazanacağı bir döngüdür bu. Örneğin bu tekrar, deniz kabuğundaki bir spiral oluş, galaksilerin iç içe geçmiş görsel fraktallığı, DNA zincirinde birinin ötekine bağı ve aslında bütünü temsil edişi gibi, kimi zaman ‘güvenin’ kör düğüm oluşunu gösterip, temsilin dışına çıkarışı ile sanat’ta somutlaşmaktadır. Güven, yaşamda

konumlandırıldığımız, kendimizi ‘güven’de hissettiğimiz aydınlık alandır bizim için. Bu aydınlık alan, bütün bu yaşadığımız yaşam anlatısının her bir noktasında, aslında bir kompozisyonun giriş, gelişme ve sonuç üçlüsünü oynadığımız bir alandır. Mise en abyme bize, yaşamın aslında bu yaşam olmadığını, bakıp da göremediğimiz ya da görmek istemediklerimizi indirgeme yoluyla hikayenin kaynağına kadar gidip birbiri içinde çoğalan yüzeyleri göstermektedir. Bu, hermeneutic circle’daki parça-bütün arasındaki çelişkisel yaklaşım gibidir; bütünü anlamaya ne kadar ihtiyaç varsa parçayı anlamaya da o kadar ihtiyaç vardır. Bu durumun bize fark ettireceği şey, aydınlığa değer atfederken aslında önemli olanın karanlığın olduğu, yaşamı değerli kılanın bilincimiz değil, ötesinin oluşu, kısacası yaşamımızın rejisörünü, çatallanan ve kıvrılan kuvvet dengelerinin oluşturduğudur. Bütünden pay alan küçük hikayeler, artık kendi farklılığını fark eden yüzey hikayelerine dönmüşlerdir.

Damien Jalet, koreograf ve dansçı olarak sürdürdüğü çalışmalarında yukarıda anlatılanları duyumsatan bir sanatçıdır. Yarattığı koreografilerde, bedendeki kuvvet dengesinin değişimini, tüm duyu organlarını harekete geçişi kendisi “ İnsan bedeni her daim çalışmalarımın çıkış noktasını oluşturuyor. Dönüşüm alanı olarak beden, şiirsel imge olarak beden, hassas alan olarak beden ve hayal gücünün başlangıcı olarak beden.” (Jalet, 2020: 64) şeklinde tanımlamıştır. Sanatçı, bedenin keşfedilmesi zor bir deneyim olduğunu saklamazken, yaşadığı karşılaşmalar sonucu oluşan her bir fikir ile bedenin dönüşümünün de büyüleyici olduğunu düşünmektedir. İşlerinin oluşumuna giden süreçte en büyük etki, zaman algısının değişebilirliği, çok etkilendiği mitlerden günümüze gelen geçirgenlik, tüm kabullerin temelinde bulunan yer çekimi fikrine savaş ve ölümle gelen dönüşüm olmuştur. İşlerinin temelinde, ressam Bacon, *çiğ bir bilinçdışı* aktaran tiyatrocu Grotowski, Baldwin, Strauss, Latour gibi bazı düşünür ve sanatçıların etkisinin yüksek olduğunu söyler: “ Beckett varoluşçu ve kozmik tarafıyla, Pasolini arkaizme adadığı ilişkiselliğiyle, Cocteau ise hayalperest ve hassasiyetiyle... Bataille’in erotizm üzerine yazdıklarının, ölüm ve tarih öncesi resim analizlerinin üzerimde büyük etkisi vardır .” Çağlar boyu piramidin en tepesine yerleştirilen insana dair “ İnsanı her şeyin ortasına koymayan düşünürlerle ilgileniyorum, artık dünyaya Antroposen vizyonu ile bakmanın zamanı çoktan geçti.” düşüncesiyle de odak noktasının uçsuz bucaksız bir yaratım olduğunu belirtmektedir. Kendini ifade yöntemi olarak dansı seçişini ise şöyle tanımlar: “Dans, dansçının değişik bilinç seviyelerine girebilmesi ya da kimliğini kaybederek başka bir şeye

dönüşebilmesi için motor görevi görür.(...) Müzik, tiyatro, görsel sanatlar ya da sinemadan farklı olarak farklı disiplinlerle kendiliğinden kaynaşabilen ve çok daha az muhafazakâr bir araç. (...) dansın çok saf bir sanat olduğunu düşünmüşümdür, dansla hile yapamazsınız.” Sanatçı, fikirlerinin biçimleşmesinde her hangi bir söze gerek duymayışı sonucuna ulaştığını, kelimelerin her zaman gerçeği yansıtmayabileceğini söyler: “Notlarım(kelimelerim), işlerimdir. Notlarım benim için kayıtsız şartsız başımdan geçenleri, bana göre önemli durumları ve söylediklerimi en anlaşılır biçimde tasvir eden yegâne şeylerdir.” (Jalet, 2020: 64,67)

Jalet işlerinin üretiminde, kendisini yönlendiren şeyin sezgisi olduğunu düşünmektedir. Sanatçı ve düşünürler için sezgi, yüzeyde olan ve olabilecek olanlara ulaşabilmekte vazgeçilmez bir yetidir. Sezgi’yi metnimizin önceki bölümlerinde açıkladığımız süre’den ayrı tutamayacağımız gibi, sezgi sayesinde, lineer zamanda oluşan süre’nin bilgisine vakıf olabilmekteyiz. Öte yandan Bergson, süreyi, sezginin ardına yerleştiren tüm düşünürlerle de cevaben Höffding’e yazdığı mektup’ta “ Siz sezgiyle ilgili kuramım üzerinde süre kuramımdan çok daha fazla duruyorsunuz. Oysa ancak süre kuramının ardından sezgi benim gözümde açık hale geldi.” (Deleuze, 2010: 53,54) cevabı ile de önceliğini belirtmiştir. Deleuze, “Yöntem olarak sezgi olmadan, süre sıradan bir psikolojik deneyim olarak kalır. Buna karşılık sezgi de süreyle çakışmadıkça, sıraladığımız kurallara uygun programı gerçekleştirmeyi, yani doğru problemleri ya da hakiki doğa farklarını belirlemeyi... başaramaz.” Der. (Deleuze, 2010: 72) Sezgi , hız kesmeden devam eden, olay içindeki olay ve şey durumlarındaki çizikleri kavramaktır. “ Şüphesiz ki hiçbir imge kendimdeki akıştan edindiğim orijinal hissi bütünüyle veremeyecektir. Fakat, imgenin onu vermesine çabalamam da zorunlu değildir. Kendi varlığının kurucu süresinin sezgisini kendi kendisine vermeye muktedir olmayacak bir kimseye, — ne kavramlar ne de imgeler — hiçbir şey o sezgiyi asla veremeyecektir.” (Bergson, 2011 : 48) Sezgi bu tabiri ile, tam anlamıyla kaosa dalmaktır. Çünkü virtüelin içindeki farkın, oluş’un ortaya çıkabilmesi ancak sezgi ile mümkün olabilmektedir. Deleuze’göre sezgi’yi anlamak aynı zamanda yaşamdaki tüm olguların, farklılığını ve çoğulluğunu anlamaktır. Varlıklara duyu yoluyla temas edilebilmesinden ötürü, yeti olarak sezgi, bizi doğrudan doğruya kavrayışa götürecektir.

Jalet çalışmalarını, karşılaştığı tüm imgelerin, kendi içsel yüzeyinde yakalattığı gerçekliğinin sezgisi ile yapmaktadır. “ Çünkü sezgi deneyimin doğrudan bize verdiğiyle yetinmeyip deneyimin ardındaki saf eğilimlere doğru genişlemektedir. Deneyimi kuran, aslında sezginin ortaya çıkardığı bu saf eğilimlerdir. Kendini dolaysızca sunanın tekil farkını anlamak, onda deneyim düzeyinde kalındığında ancak birbirine karışmış halde

görülebilecek eğilimleri deneyimin ötesine geçerek saf çizgilere ayırmaktır.” (Deleuze, 2010: 19, 20) *The Ferryman* (Görsel 32,33) yönetmenliğini Gilles Demas’ın yaptığı, Damien Jalet’in , hem koreografisini , hem metin yazarlığını yapıp aynı zamanda filmin performans oyuncularından biri olduğu, animistik⁷ öğeler içeren bir belgeseldir. *The Ferryman*, animistik öğelerin köklerinin günümüz koşullarına taşınabilme imkanının deneyimi ve doğum, ölüm, dönüşerek yeniden doğum metaforlarının işlendiği , kimi bölümlerinin Bali, Japonya ve İskoçya’da bulunan volkanik adalarda kimi bölümlerin de Louvre Müzesi ve Paris Operası’nda çekildiği bir belgesel serisidir. Jalet’in filmdeki performansında, reel gerçeklikte yaşadığımız dünya ile hissetme meylinde olduğumuz dünya arasında köprü kurma görevini milattan önceki yıllardan başlatıp bedensel tepkilerinin duygulanımı ile ortaya çıkan duygu dilindeki diyalektiği hissedilebilmektedir. Bedeniyle çıktığı bu zihinsel yolculukta, sezgisinin kendisini getirdiği noktada sınır kavramının olmadığı büyüleyici bir yüzeydedir. Ritüellerdeki seslendirmeyi Marina Abramoviç’in yaptığı belgeseldeki en çarpıcı detaylardan biri de müziktir. Jalet’in her işinde oldukça önemsendiği müzik unsuru, burada da müziğin ruha geliş manasında Ryuichi Sakamoto’nun notalarında kendini göstermektedir. Bedenlerin, kıvrılıp büküldüğü, tıpkı bir sarmaşık gibi temas ettiği her şeyin şeklini aldığı çalışmada, birbirlerine dönüşerek, birbirlerinin yerini alan bedenler söze gerek kalmadan kendileri bir ritüele dönüşmektedirler. Jalet ve dansçıların bedenleri, hem bu dünyada hem kendi doğaları dışında, farklı birleşme noktalarını keşfedişlerinin onarıcı gücü ile beklenenin de ötesine geçerek aşkın bir güce bürünmüşlerdir. Kimi insanlar bir takım içsel arzu ve gereksinimlerle davranış sergilemektedirler. Jalet, sanatçı olarak sorumluluğunun, hiçbir şeyin arkasına sığınmadan her türlü bağlamı bir araya getirebilmesinde yattığını ve duyumsayışının içine girebilmesindeki etkide en büyük rolün, dansın kendisi için önemli bir ritüel oluşunda yattığını düşünmektedir.

Jalet’in sanatçı Kohei Nawa ve piyanist Koki Nakano ile, 2011 yılında şiddetli bir tsunami yaşayan Ishinomaki körfezinde gerçekleştirdikleri ve ortaklaşa

⁷ Animizm M.Ö. 3000 yılına kadar giden, doğada bulunan canlı veya cansız tüm şeylerin ruhu olduğuna inanılarak onlara canlılık atfeden ve insanların öldükten sonra yok olmadığı, ruhlarının doğaya karıştığına inanılarak ritüellerin düzenlendiği en eski geleneklerden biridir. Günümüzde de kimi düşünürler, tüm sanatların temelini animizm’den aldığını iddia etmektedirler. Kişinin uykuda gördüğü rüya, suya yansıyan aksi, doğadan bir farkı olmadığı vb gibi animizme dahil örnekler mevcuttur.

bir iş olan *Ishinomaki Reborn* (Görsel 34,35,36,37,38) yine Jalet'in iç güdüselle , sezgilerinin ön planda olduğu bir çalışmadır. Evrendeki, güç, denge, hayatta kalma olgularının çoğu zaman bedenlerin yıkıcı ve iyileştirici kuvvetleri ile ilgisi mevcuttur. Her dönemde beden, bulunduğu ortamın da şeklini alarak bir kısıtlama aracı olmuştur. Modernizm'le birlikte bu daha da gün yüzüne çıkarken, 'birey' kendi bedeninden kurtulmaya çalıştıkça tam tersi hoşnutsuzluğu daha da katlanmıştır. Bunun sonucunda kendisine dayatılan temsilin olumsuz getirisi ile kendisine direnç noktaları oluşturmuştur. Jalet çoğu işinde olduğu gibi bu işinde de, modernliğin araçlarını kullanmak yerine kendisinin de çok etkilendiği deneysel tiyatro'nun öncülerinden Grotowski'nin 'yoksul tiyatro' kuramından etkilenmiştir. Bu kuramda, beden her şeyden soyutlanmış olarak temele alınmış, doğasının kapasitesinin imkansızlığını işaret eden dengelerin yıkılması hedeflenmiş ve daha önce de bahsettiğimiz insana ait gündelik maskelerden vazgeçilmesi gerekliliği işlenmiştir. *"her şeyi boşaltıyorum, sadece çıplak vücutlarımız var"* söylemi Grotovski'nin bakış açısını özetlerken sezgisel eylemsellik ile anlam alanları arasında fragmanlaşmış beden, kendi adacıklarını yaratan bir boyuta dönüşmüştür.

Spinoza'dan da biliyoruz ki tam olarak etkin olan tek şey doğadır, çünkü o bir töz'dür. Jalet, bunun sezgisi ile, 'felaket'⁸le anılan bölgede uyumu yakalamıştır. Sadece kendi sezgisi uyarınca hareket etmiş, sanatın, imkansız gibi görünen bir aradalıkları, karşısında olan şey olarak değil, dahil olduğu şey olarak bir düzlem oluşturmuştur. Burada Ponty'ye ait olan tersine çevrilebilirlik kuramından bahsetmek yerinde olacaktır; örneğin, iki elimiz birbirine dokunduğunda hangisi dokunan, hangisi dokunulan karar veremeyiz. Sağ el sol ele, sol el sağ ele dokunuyordur baktığımızda. Bedenler, her zaman bir şeylere maruz kalmaktadır. Ancak bu karşılaşmalarda bir karşılıklık vardır. Bu döngüde, etkileme olmadan etkilenme, etkilenme olmadan etkileme olmamaktadır. Bu bize, duyularımızın ve algılarımızın ne kadar geçişken olduğu ve ne kadar tam tanımının yapılamamakta olduğunu göstermektedir. Jalet'in bu işinde, aktüelleşen olgunun bize duyumsattığı

⁸ Burada felaket kavramına bir parantez açmak isteriz; bölgede yaşanan tsunami yerel halk için -ve genel anlamı ile tüm inşaların herhangi bir doğa olayı karşısında aynı tepkiyi veriş gibi- cezadır. Doğada gerçekleşen hiçbir şeyin bir amacı yoktur aslında. Doğaya amaç yükleyen insandır. Fırtına uygun şartlar olduğunda kendini gösterir. Veya tsunami, insana olan 'öfke'den değil, doğal nedeninden olmuştur. Doğa yasaları kendiliğinden işlerler, insan bunu kendi zorunluluklarına göre düzenlemedikçe bu doğa olayları insan için olumlu da olabilir, olumsuz da. Örneğin insan için, sele dönüşen yağmur su baskınına sebep olduğunda kötü, barajları doldurduğunda iyi olmaktadır. Kısacası insan, her şeyi kendi çıkarına göre düzenlemektedir.

ayrıcalıklı anlar diye tanımlanabilen anları, sezgi'nin baş rolünde dans ve müziğin de etkisi ile hissedebilmekteyiz. “Sezginin ortaya çıkardığı bilinç, uzamda yer almaz; onun varlığı ancak zamanda ortaya çıkar. (...) Bergson'un sezgiyle elde ettiği ilk önemli sonuç, bilinç ve dış dünya arasındaki ikiliğin her şeyden önce bilince ait içsel bir zamanla dünyaya ait dışsal bir zamanı, ya da gerçek zamanla simgesel zamanı karşı karşıya getirdiğidir. Sezginin bize gösterdiği ilk şey, yaygın zaman kavrayışımızın aslında zamana yabancı olan, uzama ait ölçütlerle belirlendiği, ama bilincimizin bu zamanın ötesinde kendine özgü içsel bir zamana sahip olduğudur.” (Deleuze, 2010: 26) Bergson için, aslında dünyanın kendisi, oluşunu bir görüntü olarak sürdürmektedir, bizler ancak sezgi yoluyla devam eden zamandaki an'ları anlamlandırabiliriz.

Jalet'in *Ishinomaki Reborn* işinin bize sunduğu kavram açılımlarının esnekliği ile, bedenleri parçalarız, birleştiririz, suyu insandan, insanı ağaç dalından ayıramayız. Bedenlerin dönüştüğü bu 'tuhaflik' yerini 'bir-oluş' eylemine bırakmış, ancak bırakırken de eylemin sadece hareketten ibaret olmadığını göstermiştir. Burada, insan kendini, bilinçsizce kendinin var ettiği bir bakış açısında bulmuştur, “Leibniz'in sevdiği bir metafor vardır: deniz kenarındasınız ve dalgaları işitiyorsunuz. Denizi dinliyorsunuz ve bir dalganın sesini duyuyorsunuz Bir dalganın sesini duyuyorum yani bir tam algım var (aperception): bir dalgayı ayırt etmişim. Ve Leibniz diyor ki: önce birbirlerine sürtünen, birbirlerinin üzerinden kayan her bir su damlacığının seslerine dair küçük, bilinçdışı algıcıklarımız olmadan dalgayı duyamazdınız. Bütün su damlacıklarının uğultusu var ve sizin de o küçük açıklık bölgeniz var – bu sayede sonsuz sayıdaki damlaların, bu sonsuz uğultunun kısmi sonucunu açık ve seçik olarak yakalayıp onu kendi küçük dünyanız, kendi mülkünüz kılıyorsunuz.” (Deleuze, 2007: 40) Bu bir bakıma da, şeylerin doğum anına ve özne ile nesnenin, dünya ile ben'in ilişkisinde tersine çevrilebilirliğe tanık olmaktır. *Ishinomaki Reborn'da*, bedenin bulunduğu doğru titreşimi duyumsarken birikim ve kıvrılmanın yol açtığı eklemlenmenin biçimlenişinin aldığı akış içine almaktadır; algı aralığımızı. Gözlerimizi kapattığımızda dahi kendimizden çıkabilip duyumsayışımızın devam edişine, müziğin kesildiği anlar olsa da kulağımızda hala tınılmasının olanaklılığı karşısında sınıra dair tüm temsillerin yok oluşuna götürmüştür Jalet bizi. Çalışmalarında dalga seslerinin önemli bir yeri olduğunu, bedenimizi keşfetmekte duygu varyasyonlarına maruz bırakışının heyecanını vurgulayan Jalet'in bu düşüncesinin, Leibniz'in dalga metaforu ile çakışması da tesadüf olmasa gerek.

Zamanın ne olduğu ya da nasıl tanımlanabileceğine dair meselede karşımızda daima muğlaklık buluruz. Ancak sınırlarla tarifleyip, etrafında döndüğümüz şeyin gerçekten zaman olduğunu idrak ettiğimizde ise bu sınırların kalınlaştığını görürüz. Çünkü kimi geleneklere göre zaman, ilahi bakış açısına yerleştirilir ve lineer aktığı kabul edilir; bu kültürler, örneğin, zamanın başlangıcı olarak büyük patlamayı varsayıp ve bir sona doğru ilerlenildiğine inanır, kimi bakış

açısına göre ise, evrendeki değişimle birlikte dönüşümün getirisi olarak, zaman da bu döngüye dahil edilebilen bir şey olmuştur. Bu her iki anlayışa göre de, aslında zaman ve doğaya atfedilen yasalar insan zihninin ürettiği şeylerdir. Oysa ki, biz var olsak da olmasak da evren, dolayısıyla zaman bizim dışımızda kendi yasaları ile sürmektedir. Biz ancak döngüsel olarak ilerleyen zamana şahit olup, algıladığımız şeyler karşısında, -örneğin; gündüzün sonunda gecenin gelmesi, kışın sonunda baharın gelmesi vs gibi- kavramlar icat ederiz. Jalet'in, etrafında döndüğü meseleler arasında, zaman ve yerçekimi gibi mefhumlar da bulunmaktadır. Ve sanatçı bu konuda tıpkı Bergson gibi düşünmektedir. “ Evren dönüşümlerden, altüst oluşlardan, gerilim ve enerji değişimlerinden yapılmıştır; başka bir şeyden değil.” (Deleuze, 2010: 116,117) *Skid* (Görsel 39, 40, 41, 42) Jalet'in koreografisi ile 17 dansçı ve 34 derecelik bir platform üzerinde gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Ve bahsettiğimiz bu muğlaklığa dahil olan yerçekimi fikrine karşı yapılmış bir çalışmadır. Jalet, yaşamın dışımızdaki kuvvetlerce tanımlanmış tekilliğine karşı, çokluklar içerdiğini savunmaktadır. Örneğin bu çalışmada, platformdan düşme korkusu yaşanırken aynı zamanda çıkma arzusu da yaşanmaktadır. (Görsel 42) adeta, bu kozayı yırtıp çokluğa adım atmanın simgesi gibidir. Sanatçının yaptığı her çalışmada öncelikli amacı, bir bedenin neler yapabileceğini sorgulamak olduğu kadar algılarımızın da nasıl manipüle edileceğini göstermektir. Bu çalışmada da zaman, dansçıların hareketlerindeki yavaşlık ve hız dereceleri ile bedenin dönüştüğü biçimlerle manipüle edilmiştir. Bu durumun bize gösterdiği, bilimin dahi öğeleri değişebiliyorken, evrene dair net cevaplar vermekten kaçınılması gerektiğidir. *Skid* (Görsel 40,41) biraz da Sisifos söylencesini anımsatmaktadır. Ancak o da şöyle bir farkla, söylencedeki Sisifos yaşamda var kalma nedeninin farkına varıp kendine bir direnç noktası bulmuştur, Jalet'in Sisifos'u ise hem direnç odakları oluşturmuş hem de, bunu yaparken vücudunu tanımıştır. Her yeni denemesinde bedeninin kudret derecesine dair yeni bir şey öğrenmektedir. Bunu yaptığı takdirde yetkinliğinin, zaman ve yerçekimi bileşeni karşısındaki artışına vakıf olacaktır. *Skid*'de izleyici algısı ile oynanan diğer bir nokta da yapılan ışıklandırmaların yarattığı gölge detaylarıdır. Kontrastlar, keskin ikili ayrımlardan ziyade iç içe geçen, kavram çoğulluğuna sebebiyet verecek şekilde sunulmuştur.

İnsan yaşamı, sonlu oluşundan ötürü olgusal süreçlerle ilişkilidir. Doğar, yaş alma sürecine girer ve ölür. Jalet'in, *Thr(o)ugh* (Görsel 43,44) adlı

çalışması ölüm üzerine yapılmış bir çalışmadır. Sanatçı, silindir, daire, santrifüj vs gibi kendisine döngüyü hatırlatan her tür şeyin ilgisini çektiğini belirtirken bu işinde de silindir kullanmıştır. Ancak bu işin ölüm üzerine olmasının asıl odak noktası, kendisinin 2015 yılında Paris’te yaşanan terör saldırısından an farkıyla kurtulmuş olmasıdır. Bu saldırıdan, ani bir koşma hareketine neden olan iç güdüsü sayesinde kurtulduğunu belirtmiş, ertesi gün olay yerine gittiğinde tamamen şans eseri yaşadığını fark edip ölüm ve yaşama dair sorgulamalarının çoğalarak boyut değiştirdiğini belirtmiştir. Nasıl olur da insan, bir dakika önce nefes alabiliyorken bir dakika sonra ölü olarak yok olabilir, beden yok olduğunda sonrasında dönüştüğü şey nedir gibi sorulardır bunlar. Yaşadığı bu deneyimin kendisinde yarattığı duyumsama ile üretilmiş bir iş olan *Thr(o)ugh*’da silindir, metaforik anlamda olup, gerçek yaşamımız ile ölüm sonrası, varsayılan olasılıkların yaşanacağı iki ayrı bölge arasında geçişi sağlayan bir cisim olarak kullanılmıştır. Sanatçı, yaşamında dönüm noktası olan bu olayda, yine algıların tersine çevrilebilirliğini göstermek istemiş, her iki yaşam seçeneğini de gözler önüne seren performatif danslarla yaşamın öngörülemezliğini algılatmak istemiştir. Dansçılar yaşıyor mu, ölü mü belli değilken zaman dışılık kavramı burada da karşımıza çıkmaktadır. *Thr(o)ugh* ‘da zaman yoktur. Zaman aslında şimdiki zaman değildir burada. Ölümle ilişkilendirilen zaman, burada iki dünyayı ayırt edemememizden ötürü algılanamaz olmuş, yön belirteci kavramımızı muğlaklaştırmıştır. Çalışmanın tamamı izlendiğinde, düşünme ediminin kendi kendine tetiklendiği, hem özünde hem de nesnenin boğum yerlerinin çözülüşünü fark edebilmekteyiz. Objeler olarak görülen cisimlerin şeyleştiği ve buna tekabül eden olguların bizi zaman ve mekan düşüncesinden ayırdığı bakış açısı, bir tür mefhumla dönüşmektedir. Sanatçının, anlamlandırma ihtimallerinden şunu da varsayabiliriz; örneğin, uykudaki bir insan ile ölü bir insan arasında olgu düzeyinde hiçbir fark olmadığını düşünürüz. Ancak durumun dışına felsefi bağlamda çıktığımızda, uyuyan insanda bulunabilecek kuvvetli gücüllüğü biliriz. Öyle ki, *Thr(o)ugh*’nın geldiği son noktada tünelin içinde kıpırdanmaya dair ritmik hareketler başlamıştır. Uykudaki insanın potansiyeli, gün yüzüne çıkmak için uyanmaktadır.

Bresson’un “*Au Hasard Balthazar*” (Rastgele Balthazar) adlı sinema yapıtı, iki ana karakterden birinin eşek olduğu bir filmidir. Yaşam bize, bir eşeğin bakışından algılatılır. Büyüme süreci, başına gelenler, insana dair durumlarla

şekillenen bir bakış açısıdır bu. Hatta Godard, filmi gözyaşları içerisinde izledikten sonra *doksan dakikada hayat* yorumunda bulunmuştur. Bergson'dan başlayan sezgi meselesi böylece bir eşeğin duyumsayışıyla tekrar gün yüzüne çıkmış insan ile hayvan arasında ayırt edilemez bir yüzey oluşmuştur. Deleuze'un de üzerinde sıkça durduğu, hayvan oluş, kadın oluş, algılanamaz oluş, yeğin oluş gibi kavramlar bu yüzeye içkin mefhumlardır. Algılanamaz olmak, görünmez olmak değil, tüm kalıpların, tüm kodların dışına çıkmaktır. “ Güncel bizim olduğumuz şey değil, ama daha çok haline-geldiğimiz şey, haline-gelmekte olduğumuz şeydir, yani Öteki, öteki-haline-gelişimiz. Şimdiki hal ise, tersine, ne olduğumuz ve, buradan kalkarak, olmaktan çıkmış olduğumuz şeydir.” (Deleuze, Guattari, 2017: 103) Tüm bu söylemler nasıl kaçış çizgisi çekilebileceğine dair işaretlerdir. Çünkü kaçış çizgisi çekebilmek aynı zamanda oluş'a girebilmek demektir. Deleuze'un edebi metinler için söyleyip ancak tüm sanatlar için geçerli olduğunu düşündüğü “ Yazıda bir hintli-oluş, bir zenci-oluş vardır; ama bunların kızılderili veya küçük zencilerin konuşmasıyla ilgisi yoktur. Yazıda hayvanı taklit etmeyi içermeyen, hayvan gibi yapmak anlamını taşımayan bir kuş-oluşa girse de kuşları taklit etmeyen Mozart'ın müziğinden daha fazla bir şey olmayan hayvan-oluşları vardır.(...) Bu, her birinin yersizyurtsuzlaştığı bir kapma kodu olan bir karşılaşmadır ” (Deleuze, Parnet, 1990: 68) Bu oluş öbekleri, tüm ayrımları görünmez kılıp, ayırt edilemezin yüzeyinde toplanmakta ve buradan da, pre-organik yaşamın virtüel gücünün ortaya çıkacağı köksaplara yayılmaktadır. Deleuze için köksap (rizom) ağaç gibi hiyerarşik bir yapı olmayıp “ Her yayılma bir ortada, tıpkı bir köksap gibi "büyüyen" bir ortadan gelişme ile oluşur.” (Deleuze, Guattari ,1993: 56) Köksap yayılış tarzı nedeni ile çokluklara işaret etmektedir.

“Beden, Nietzsche'ci anlamda hep bir rastlantının meyvesidir, bilince ve zihne nazaran hakikaten en “beklenmedik” şey olarak ortaya çıkar.” (Deleuze, 2010: 57) Jalet'in, *Vessel (Görsel 45,46,47,48,49,50,51)* adlı işi, bir bedenin nelere muktedir olabileceğini ve anlattığımız bu oluş türlerini bünyesinde toplamış rizomatik bir iştir. İnsanın daima geçmişe bakan bir yönü olup geleceğe bakan yönü ile ancak varsayımlarda bulunabilmektedir. Belleğimiz bizim kimliğimiz gibidir ve dış dünyada yaşadığımız karşılaşmalarımızda duygulanımsal tepki verişimizin öncülerinden biridir. *Vessel*, duyularımıza hitap eden, bizi algılanamaz bir kesişme noktasına çeken bir iştir. İnsan vücudunun oluşumundan yola çıkılarak geliştirilmiş ve yine doğum, gelişim, çelişki, dönüşüm süreçlerine odaklanıldığı bir çalışmadır. Presokratik dönemden bu yana, yaşamın kaynağını açıklayabilmek için düşünürler

çeşitli öngörülerde bulunmuşlardır. Düşündükleri şeyleri belirli çerçeveye oturtabilmek için ateş, su, toprak ve hava gibi çeşitli elementlerden fayda sağlamışlardır. Her düşünür, evreni anlamlandırmak için farklı element seçtiğinden, dolayısıyla anlamlar da farklı farklı örtüler altında tanımlanmıştır. Jalet'in de etkilendiği bu dört element, işlerinin çoğunun kapsamı içerisindedir. Tıpkı *Vessel*'deki gibi. Çalışmada, yansımalar yaşamın çelişkilerine işaret ederken, insanın vücut yapısını oluşturan suyun yansıtma ile örtüşmesinde yaşamın bu dört elementine dönüşüm hissedilebilmektedir. Bedenin fragmanlaşarak aldığı formlar, her elementin ruhuna gönderim olup, sınırları kayganlaştırmaktadır. Enerjinin bir adım sonra neye dönüşeceği tahmin edilemezken, kendimizi akış dışı bir kaynaklar silsilesinin içerisinde buluruz. Artık önemli olan koşullar değil, sürecin bizi nereye götüreceğidir. Bilincimizin buna verdiği ilk tepki, bizi tüm bunların bir yanılsama olduğuna ikna çabasıdır. Çünkü kendisinin tanımladığı 'gerçekliğin' alanından, çıkmışızdır. Onun kabul edemeyeceği kendi terimler dizgemizi oluşturabilme sezgisi ile adım atmış, yine kendisinin ayrı tuttuğu beden zihin birlikteliğine başka türlü bir hareket olanağı öngörmüşüzdür. Altmış dakikada, sanki bizimle birlikte tüm evrenin de yaşamını, yaratım bunalımında olan Jalet'in gözünden izleriz. Dikkatten kaçmaması gereken meselelerden biri de dansçıların, işlerin çoğunda başsız olmasıdır. Burada amaç, yüzün verdiği referans noktasının yok edilmesi olup, figürlerin artık her çağa yerleştirilip, insan ya da hayvana dönüştürebilir olması hatta katı, sıvı ve gaz halinde de tasavvur edilebilmesidir. Başsız olan bu dans, kendi muhalefetini organından kurtularak yapmıştır. Jalet için, *her dans bir muhalefetin sonucudur*. Sanatçı, yaşamda siyah ve beyazdan kaçmak için bilinçsizce, griyi arıyor gibidir. Onun işlerinde bedenin söyleyeceği son söz, hiçbir zaman söylenmeyecektir. İnsanın, kendisinden önce nasıl boşluk varsa, zıddı olan doluluk ile bir yerde başlayan yaşamında bir şeyi anladığını düşündüğü an hissi hallerin tesirinde kaldığı andır. “ Duyguyu en geniş anlamda bir bedenin söylediği ve yaptığı her şeyden sonra potansiyelinden geriye kalan şey –süreğen bir bedensel kalıntı- olarak düşünebilirsiniz.” (Massumi, 2015:24)

“Fark belirlenimin TA KENDİSİNDEN bahsedebileceğimiz durumdur. İki şey ‘arasındaki’ fark yalnızca ampirik ve buna karşılık gelen belirlenimler de dış kaynaklıdır. Fakat kendini başka bir şeyden ayırt eden bir şey yerine öyle bir şey düşünelim ki kendini ayırt ederken bu kendini ayırt ettiği şey kendisini ondan ayırt etmesin. Örneğin, şimşek kendini karanlık gökyüzünden ayırt eder ama kendisini sanki kendini ondan ayırt etmeyen bir şeyden ayırıyormuş gibi gökyüzünü de beraberinde sürüklemesi gerekir. Sanki zemin zemin olmayı bırakmaksızın yüzeye çıkar” (Deleuze, 2017: 53)

Hepsi bu...



SONSÖZ

Oluş, bir ‘şey’dir, ‘haline geliş’tir. Peki, oluş anlatılabilir mi?

Sontag’ın *insanlık hala platonun mağarasından çıkamadı* düşüncesi bizim için, oluş mefhumunun gün yüzüne çıkarılması zorunluluğunu göz ardı edilemez kılmıştır. İnsanlar, bir sürtünmeye, gerilime maruz kalmadıkları sürece yaşamlarını rutin alışkanlıkları ile sürdürme meyli içerisindedirler. Temsili imajlarla kuşatıldığımız bu kozmos’un içerisinde anlama ulaşmaya çalışırken, kendimiz, kendimizi bir tür yanılsama alanına sürüklenmiş olarak bulabilmekteyiz. Mağaranın dışına çıktığımızda alışkın olmadığımız güçlü bir ışıkla gözlerimiz kamaşırken, içerisinde kalmaya devam ettiğimizde ise ne olduğunu bilmediğimiz ancak alışkın olduğumuz imgeler dünyasında yaşamaya devam ederiz. Köle zincirlerinden özgürleştirilip mağaranın dışına çıkarılsa da ışığa bakamayacaktır. Işığa bakabilmesinin tek yolu, bilincin yanılsama alanında sonuç sandığı ancak nedenlerle sonuçların yerinin değiştirebileceğine dair vakıflıktır. Bu sebeple yola çıktığımız bu çalışmadaki vardığımız nokta, kişinin kudreti bağlamında nedenlerin bilgisine vakıf olabilmesi ve oluş sürecine içkin politik direncin, kişinin kendisini ve dahil olduğu yaşamı anlamasındaki önemin savunusu olmuştur. Oluş, görmeyi ortadan başlatan sezgi lehine bir duyumsama felsefesidir. Ortadan başlama, sebep ya da sonuçla ilişkilanmemek, çoklu ilişki ağları neticesinde süre’nin getirdiği sezgi’nin repertuarı ile akışkan dokunun ortasında olabilme edimidir.

Çalışmamız, bir kesinlik elde etmek amacı ile yapılmamıştır. Kesinlik elde etme aynı zamanda elde edilen şeyi sabitler, katılaştırır, potansiyelleri(ni) yok eder. Yaşamın salt akış olduğunu söylediğimiz noktada dolayısıyla bu çalışmanın da bir sabitlik üzerinden ilerlememiş olduğu aşıkardır. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bilgisine sahipken, her birimizin nasıl bir oluşun içinde olabileceği belirlenimi de farklılık göstermektedir. Çünkü dünyayı algılayış tarzlarımızı düşündüğümüzde, yetkinlik derecelerimizin bize özel gerçeklikler olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Bu durumda bir oluş mefhumundan bahsederken oluş’un hakikatine, çoklu bakış açısı gereği tüm bakış açılarını bir arada varsaydığımızda ulaşırız. Bu genel bir kabuldür, özelinde ise örneğin benim için gerçeklik, bedenimi tanıdığım

ölçüde rasyonel tutarlı görüşlere ulaşmaktır. Önemli olan kesin olmayan bu yüzeyde düşünümü nasıl gerçekleştireceğimize. Çünkü örneğin, bir bitki karşısında edilgin olduğumuzda bitki bizim için zehir olabilecekken, etkin olduğumuzda, güzel bir kokuya yahut tıpta kullanılan bir ilaç ekstresine dönüşebilmektedir. Bir şeyin delili olarak öngörülen bir şey, tam zıttı başka bir şeye referans verebilmektedir. Bu açıdan, tezimizde vurgulanmak istenen hususlardan bir tanesi de, yaşamın sonsuzca potansiyel ve olasılıklar içermesi nedeni ile her oluş'un tekil başlangıçlara içkin, sonrasında kollektiviteye yol alışıdır. Diğer odaklandığımız husus ise, bize hakikat budur diyen söylemi kimin ürettiği ve dayattığıdır. Ve buna verilebilecek açıklamaları da olabildiğince, hikayeletirmekten kaçınarak çeşitli analizler üzerinden yapmaya çalıştık. 'Bir yaşam'ın sahip olacağı 'bir fikrin' diğer yaşamlara etkisi üzerinden düşüncenin nasıl oluşabileceğini göstermeye çalıştık.

Söylediğimiz her şey aslında söylenmeyenlerle de ilgilidir. Peki o zaman, oluş'u anlatabilme çabamız bir yorum farkından mı ibarettir? Bu ikilemi aşabilmek, ancak değer atfedilen her şeyin kendisinden çıkarak bize özel sezgilere dönüşmesinde mümkündür. İsteğimiz, sorgulayıcı bir tavırla metnimizi okuyan alımlayıcının, kavram ve manaların gözünün önünden akıp gitmemesi aksine satır aralarını da tırnak içine alarak tuhafça, kendi oluşlarını içerecek virtüel yüzeylerde vals yapmasıdır. Vals'deki ritim gibi, önce şimdiyi betimlemesi, sonra bir adım geçmişe gitmesi ve tekrar şimdiye gelip bir adım ileriye gitmesi, önce ortadan başlamak, ritmik hareketlerle zamanda çizik atmak. Ancak metindeki kritik noktaları ne kadar anlatmaya çalışsak da, bir bedenın kudreti ve vals hakkında entelektüel bir fikri ve çabası yoksa valsın tutkusuna varamaz. Hangi yaşamı seçeceğimiz nasıl bir arayış içinde olduğumuzla alakalıdır. Nedenlerin, önemsiz alımlanacağı bir okumada, okumanın kişiye geri dönüşü de faydasız kalacaktır.

Aslolan, yaşantı değil oradaki hareketi görebilmektir. Örneğin, akıl hastanesinde yatan Artaud'nun oluş'un içinde olma süreci salt patolojisi ile açıklanabilecek bir durum değildir, orada kendisine içkin bir hareket, olay vardır. Artaud, estetik yaşantılarımızın olumsuzluklarının bize sağladığı deneyimleri ciddiye almamız hususunda, temsillerin ötesine geçip gücül doğamızı keşifte hep minör bir

alternatif olarak kalacaktır. Bu açıdan çalışmamızda ele aldığımız düşünürlerin tümü, yarattıkları kavramlarla mevcut durum analizinin yapılmasındaki yolu açmış, ‘bir yaşam’ın içerisinde olabilmek için, bize verili olan durumu nasıl aşacağımızla ilgili etik düzlem öncülüğünde teorik ve pratik göstergelerin ip uçlarını vermişlerdir. Ancak şunu da vurgulamak gerekir ki, insanlara, “direniş noktaları yaratın, oluşun içinde olun, denemekten korkmayın” vb gibi söylemlerle tavsiyede bulunmak haddimiz değildir. Geline nokta, kişilerin kendi yaşamlarına yoğunlaşmaları, kendilerindeki hareketi görmelerinde en etkili yoldur. Durumla ilgili kendi bakış açımdan baktığımda önceliğim, nedenlerin bilgisine vakıf olabilmek için yaşama noktasal değil bütüncül bakabilmektir. Yaşam, politik çıkışsızlığı her an hissettirecek altta yatan karamsar bir aydınlıktır. Bu nedenle sadece noktasal ‘iyi an’ arayışlarından ziyade bütündeki hareketi görebilmektir önemli olan. Bu iyi an’lar, gerçek sorunu görmemizde sınırları sürekli değişen bir yanılsama alanı yaratıp, an’lık hazlarla verili durumun sürekliliğini talep etmektedir. Oysa önemli olan, nasıl yaşamalıyım, nasıl düşünmeliyim ki bu verili durumu tekrar üretmeyeyim sorusudur. Bu, çözümün ille de makro süreçlerde olması gerekliliği manasında da değildir. Kendi yaşamımızda bulduğumuz mikro direnç noktalarının getirdiği önem, duygularımızın politikleşmesi etkinliğinde kimi zaman makro çözüm arayışlarına göre çok daha etkindir. Bu bir bakıma, kendi küçük politikleşmelerimizin büyük resmin bütününe olacak etkisinin ön hazırlığı gibi bir şeydir. Çünkü her birimiz bir ‘fikre’ sahip olduğumuzda iç içe geçmiş zincir halkaları gibi, yeni karşılaşmalar, temaslarla bütünün de değişme ihtimali kuvvetle muhtemeldir.

Spinozist ve Deleuzeyen bakış açılarıyla oluş’u, bir durumdan ziyade süreç olarak kavramak mühimdir. Bu, rastlantılar, karşılaşmalar ve duygu varyasyonlarının yaşandığı zorunlu bir süreçtir. Tıpkı Nietzsche’nin zar örneğindeki gibidir; zarı atmadan önce elimizde salladığımız an, sürece dahil olumsallıkların, virtüelin alanı, attıktan sonra gelen sayı oynanması gereken olgusal alanıdır ve sonrası ise biri diğerine indirgenemeyecek süre ve sezgi’nin yeğin yüzeyidir. Bu bir döngüdür, bitişi olmayan. Tamamlanmanın, ölüme tekabül eden tükeniş olduğunu düşünmüştür Simondon, bu nedenle zar atımı, ne kadar devam ederse o kadar tamamlanmayıp kendimizi bulmaya yaklaşıyoruz. Koşulların aynı kalıp, koşullayanların

daima el değişt ereceği uzamda önemli olan koşulları değiştirebilme yetkinliğidir ki, bu da kişinin kendi yaşamını örgütleyebilme potansiyelini barındırmaktadır. Peki nedir bu, kendi yaşamını örgütleyebilmekle başlamak; öncelikle yapılan tüm şeylerde önemli olan, sizi edilgin kılan nedenlerin bilgisine vakıflıktır. Kısmi küçük, zaman-uzamsal dinamikler yaratmaktır. Örneğin, Deleuze ve Spinoza'nın kavramları, kendi dinamiklerini yaratmalarıyla başka zaman-uzamlarda başka dinamiklerle etkileşime geçmiş, etkin oluşlarına neden oldukları kişilerin performatif öznesi olmuşlardır. Tez çalışmamız boyunca adını andığımız tüm düşünür ve sanatçılar, bir yaşamın performatif öznesinin nasıl olunacağı hususunda bize küçük aralıklar sağlamışlardır. Bu aralıkta bize verdikleri mesajın şu olduğuna inanıyoruz: *öyle hassasiyetlere sahip olun ki, duyumsayışınızı ayırt edecek, potansiyel-etkin-olma iddiasında bulunabilin.*

Esasında önemli olan, duymayı öğrenmektir. Bize yaşamın , aynı şeye, aynı yerde, aynı tepkileri verip kanıksanmış olgularla birbirimizi tekrar edişimiz olduğu öğretilirdi. “Buna müdahale edebilir miyiz”in cevabının, bedenimizin bilgisine sahip olmaktan geçtiğine inanıyoruz. Bu bilgiye sahip olunmadığı takdirde, ne duymayı öğrenebilir ne de anlattığımız o direnç noktalarını oluşturabiliriz. Bu noktalar, her duyumsayışın zamanda bir çizik, her çizik de farkın bir tezahürü olarak bize geri dönecektir. Bunun için yapmıştır John Cage, kendi deyimiyle dört otuz üç'lük (4 '33') eserini. Koşullanmanın ötesine geçmeyi öneren bir eserdir 4'33'. Bir müzik bestesi dinlemeye koşullanmış olarak gelen kitleye, istediği şey verilmeyerek, aksine yaşamda başka duyulabilir sesler de olduğunu göstermektir amaç. Konser alanı doğanın içinde bir yerdedir. Bu sessizlikte, doğadaki diğer sesleri, yanınızdaki kişinin nefes alış verilişini, duruma öfkelenen insanların tepkisini duyumsatmayı istemiştir Cage. Coğunluğun duruma tepki gösterdiği salonda bunu başaran sadece birkaç kişi 'sessiz' 4'33'ün hakkını verip, unuttuğu bedeninin farkındalığını mefhum boyutuna taşımıştır.

Bu bölümün ismi sonsöz olmasına rağmen, biliyoruz ki o ‘son’ hiç yazılamayacak. Giacometti’nin heykellerini yapışına dair söylemindeki, malzemeyi ekleyip, ekleyip ama bir türlü doluluğu sağlayamayışındaki gibi, metnimize hangi argümanı eklersek ekleyelim kendimizi hep bit(e)meyen ortada bulacağız.

Cheshire kedi’sinin gözden kayboluşu sırasındaki kedisiz bir gülümseme gibi. Bütün o kedinin de yerine geçen, kedi olmayan ama kedi olan.

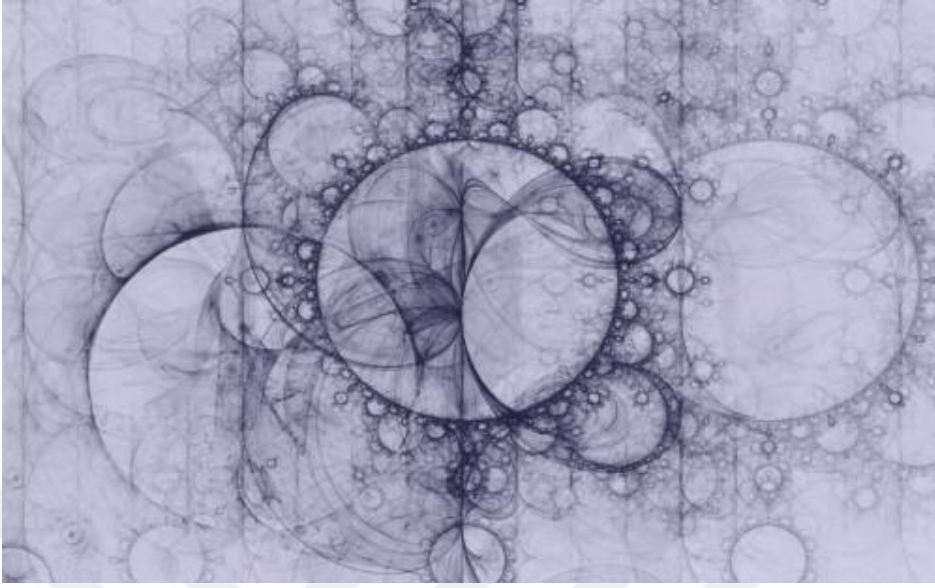
Tüm beden çığlık atan ağızdan kayıp gider...

Tüm beden çığlık atan ağızdan kayıp gider ...

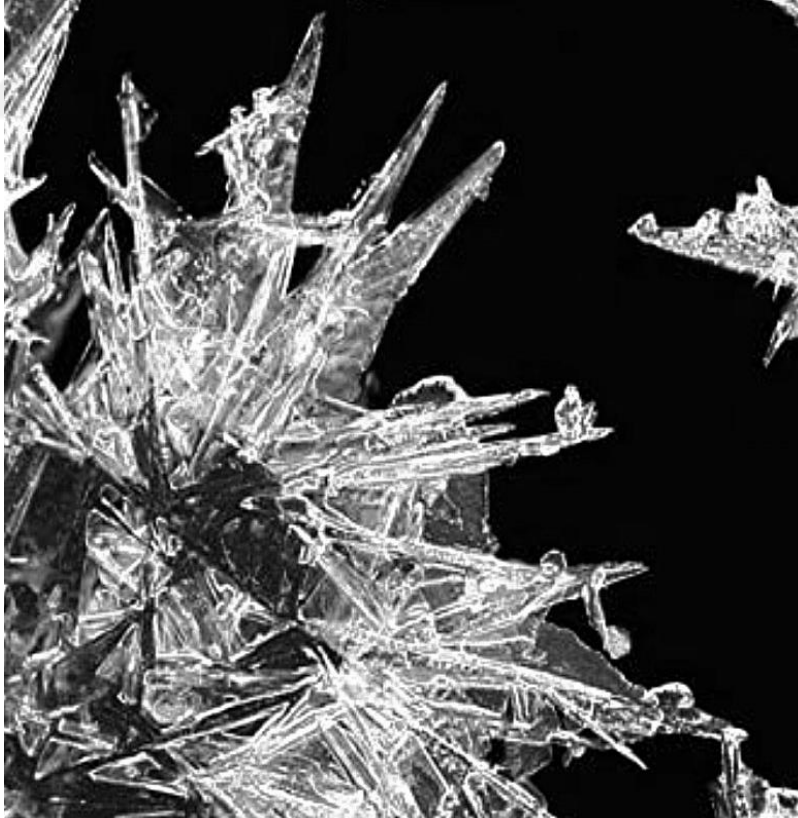
Tüm beden çığlık atan ağızdan kayıp gider ...



GÖRSEL EKLER



Görsel 1: David April, Fractal Effervescence (2006)



Görsel 2: Anne Sauvagnargues'in Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon kitabından



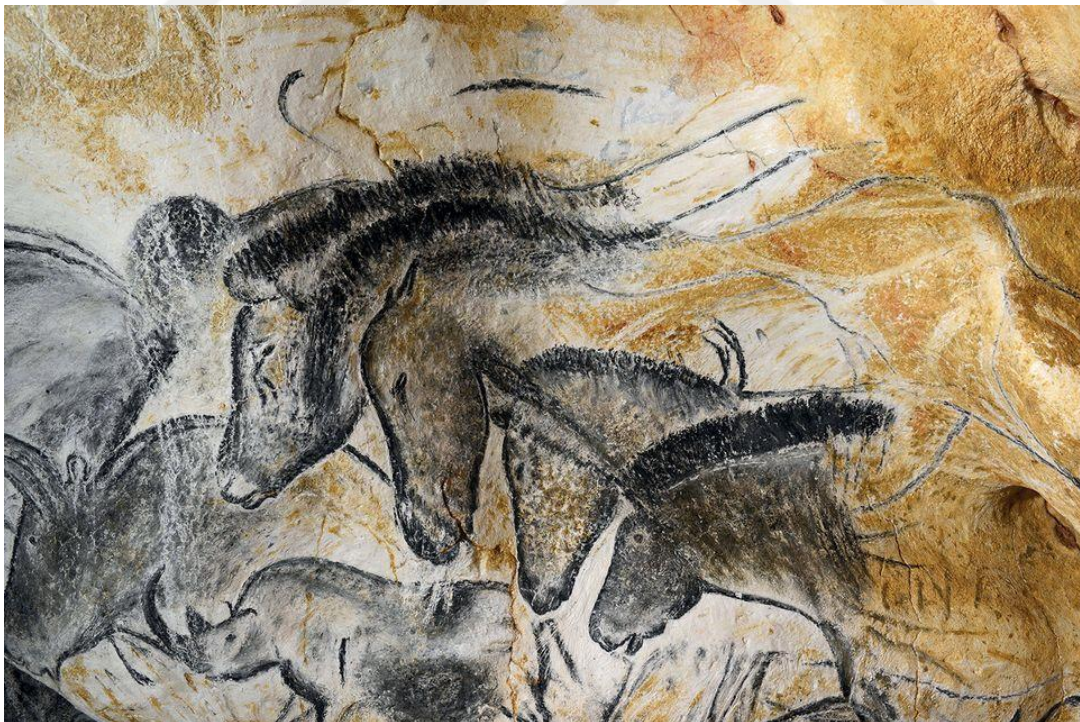
Görsel 3: Arnaud Bailly, Untitle



Görsel 4: Fred Astaire, *Swing Time*, 1936



Görsel 5: Chauvet Cave (<https://journals.openedition.org/palethnologie/876?lang=en>)



Görsel 6: Chauvet Cave, (<https://www.theartnewspaper.com/news/historic-agreement-resolves>)



Görsel 7: Chauvet Cave, (<https://journals.openedition.org/palethnologie/876?lang=en>)



Görsel 8: Chauvet Cave, (<https://www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-chauvet-caves-timeline-20160412-story.html>)



Görsel 9: Chauvet Cave, (<https://www.nature.com/articles/35097160>)



Görsel 10: Chauvet Cave, (<https://www.nytimes.com/2015/04/25/arts/design/the-chauvet-caves-hyperreal-wonders-replicated.html>)



Görsel 11: Göbekli Tepe, <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT>



Görsel 12: Göbekli Tepe, <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT>



Görsel 13: Berlinde de Bruyckere, Marthe 2008, Kullanılan Malzeme: Wax, Epoxy, Iron, Wood

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-117020/lot.49.html>



Görsel 14: Berlinde de Bruyckere, Elie 2010, Wax, Epoxy, Iron, Wood, Cushion, Glass,
<https://www.mandarte.nl/sculptuur/24-berlinde-de-bruyckere-in-het-haags-gemeentemuseum>)



Görsel 15: Berlinde de Bruyckere, The Pillow 2010, Wax, Epoxy, Iron, Wood, Cushion, Glass,
<https://www.misttermotley.nl/art-everyday-life/search-meaning-0>



Görsel 16: Berlinde de Bruyckere, Romeu “my deer” 2012, Pencil, Watercolour, Collage
<https://artblart.com/tag/berlinde-de-bruyckere-inside-me-iii/>



Görsel 17: Berlinde de Bruyckere, We are all Flesh 2009, Wood, Wax, Polyester, Steel
<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3070-berlinde-de-bruyckere-luca-giordano-we-are-all-flesh>



Görsel 18: Berlinde de Bruyckere, Cripplewood, 2012 – 2013, Wax, Epoxy, Iron, Textile, Rope, Paint, Gypsum, Roofing, Cloth, Polyester <https://www.designboom.com/art/berlinde-de-bruyckere-cripplewood-at-venice-art-biennale/>



Görsel 19: Berlinde de Bruyckere, Cripplewood, 2012 – 2013, Wax, Wood, Epoxy, Iron, Cloth, Polyester,
<https://artmap.com/hauserwirthlondon/exhibition/berlinde-de-bruyckere-2014>

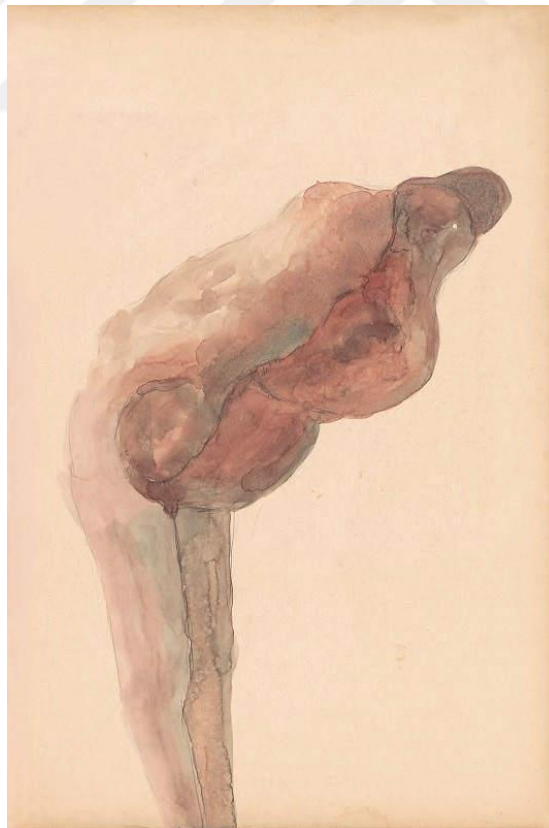


Görsel 20: Berlinde de Bruyckere, Cripplewood, 2012 – 2013, Wax, Wood, Epoxy, Iron, Cloth, Polyester,
<https://www.designboom.com/art/berlinde-de-bruyckere-cripplewood-at-venice-art-biennale/>



Görsel 21: Aaneen- Genaaid 2002, Berlinde de Bruyckere, Papier, Watercolor, Pencil, Paper

<https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/75/berlinde-de-bruyckere>



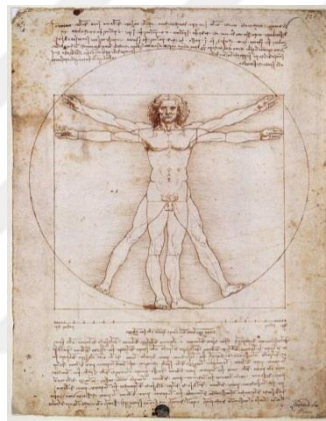
Görsel 22: Berlinde de Bruyckere, Aaneen- Genaaid 2000, Papier, Watercolor, Pencil, Paper

<https://artinwords.de/berlinde-de-bruyckere-alexandra-matzner-im-gespraech/>



Görsel 23: Berlinde de Bruyckere, Aletheia, on- Vergeten 2019, Wax, Wood, Iron, Salt, Papier Mache, Epoxi

<https://www.galleriacontinua.com/artists/berlinde-de-bruyckere-21>



Görsel 24: Leonardo da Vinci, The Vitruvian Man, 1492

<https://www.inexhibit.com/mymuseum/gallerie-accademia-venice-museum/>



Görsel 25: Robert Mapplethorpe , Thomas 1987

<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/>



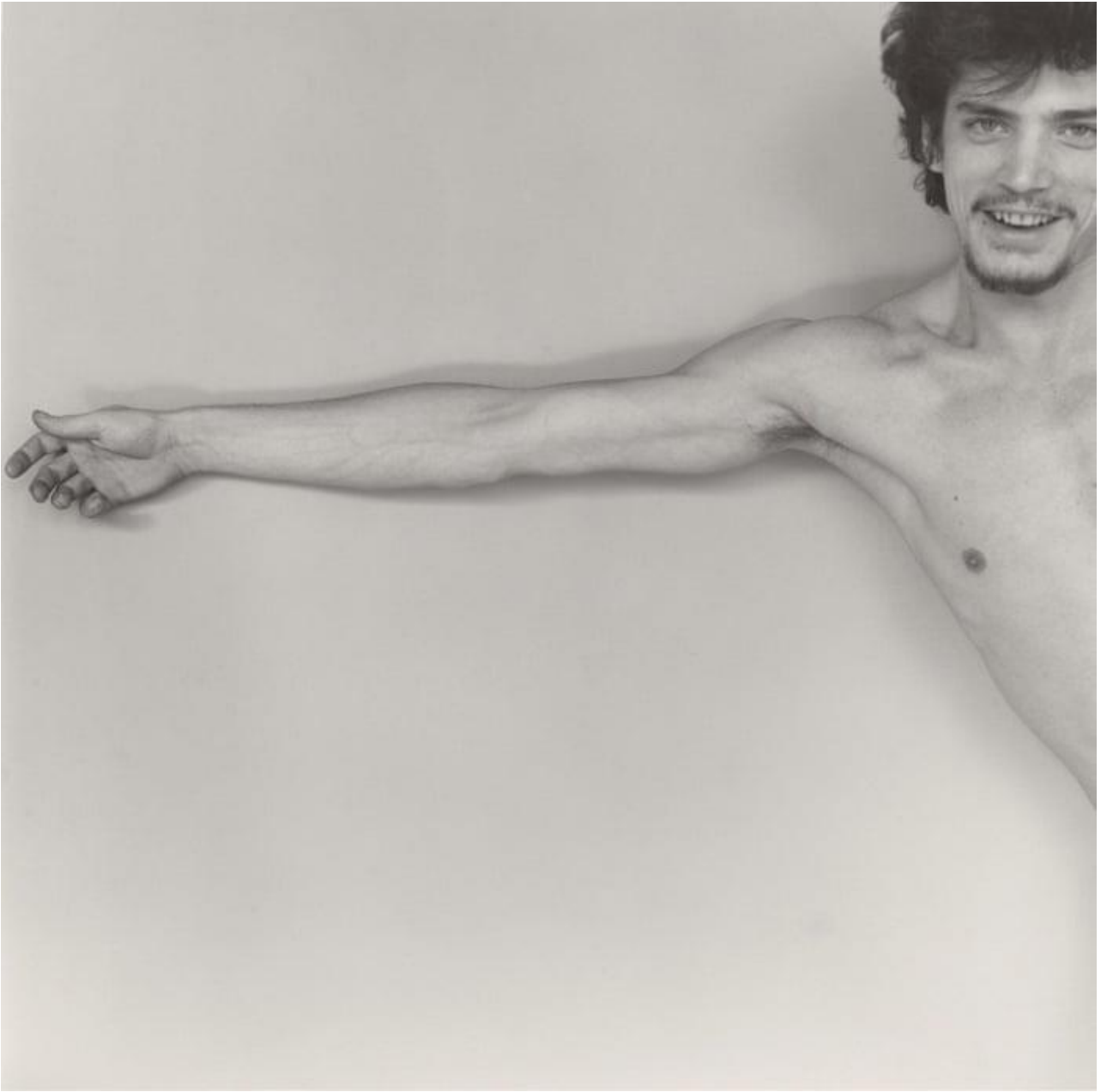
Görsel 26: Robert Mapplethorpe, Man in Polyester Suit 1980

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/46163/Robert-Mapplethorpe-Man-in-Polyester-Suit>



Görsel 27: Robert Mapplethorpe, Cock and Knee 1978,

<https://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/141/works/artworks14908/>



Görsel 28: Robert Mapplethorpe, Self Portrait, 1975

<https://www.theguardian.com/culture/gallery/2017/oct/28/robert-mapplethorpe-the-male-gaze-in-pictures#img-1>



Görsel 29: Robert Mapplethorpe, Calla Lily 1986

<https://www.architecturaldigest.com/story/robert-mapplethorpe-guggenheim-exhibition>



Görsel 30: Robert Mapplethorpe, Tulips 1987

<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/flowers/>



Görsel 31: Robert Mapplethorpe, Self Portrait 1988

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-self-portrait-ar00496>



Görsel 32: The Ferryman, Choreography by Damien Jalet, Directed by Gilles Delmas, Text by Damien Jalet
<https://damienjalet.com/project/the-ferryman/>



Görsel 33: The Ferryman, Choreography by Damien Jalet, Directed by Gilles Delmas



Görsel 34: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa

<https://damienjalet.com/project/ishinomaki-reborn-art-festival/>



Görsel 35: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa



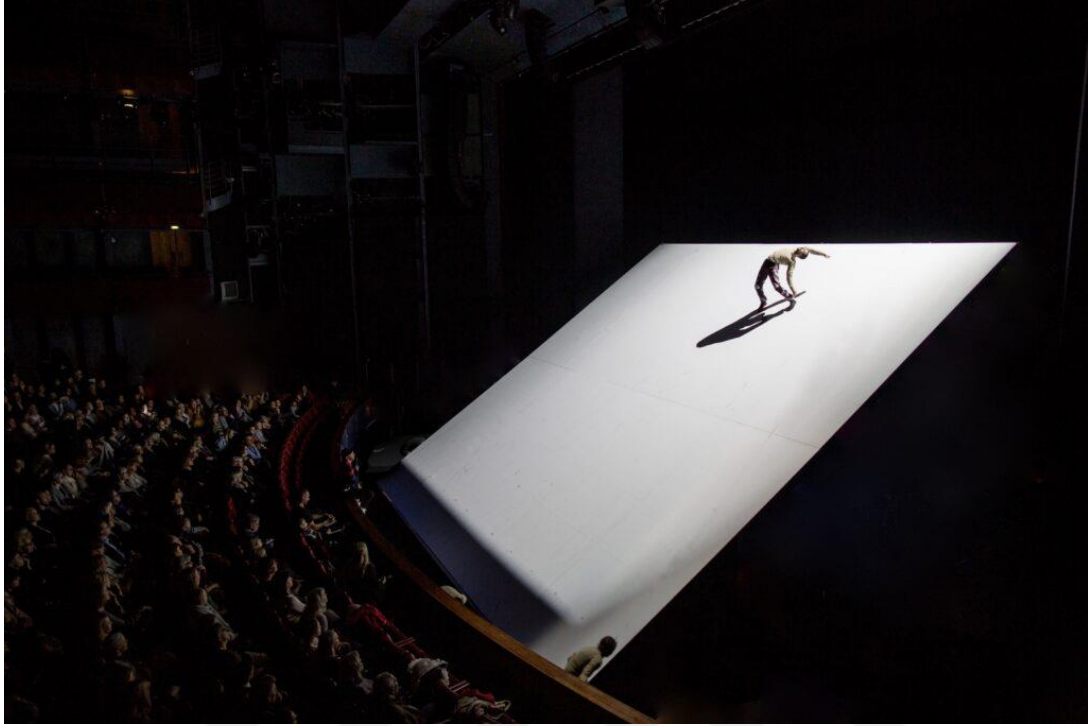
Görsel 36: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa



Görsel 37: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa



Görsel 38: Ishinomaki Reborn Art Festival 2019, Research by Damien Jalet and Kohei Nawa



Görsel 39: Skid, Choreography by Damien Jalet, 2017, <https://damienjalet.com/project/skid/>



Görsel 40: Skid, Choreography by Damien Jalet, 2017



Görsel 41: Skid, Choreography by Damien Jalet, 2017



Görsel 42: Skid, Choreography by Damien Jalet, 2017



Görsel 43: Thr(o)ugh, Choreography by Damien Jalet 2016 <https://damienjalet.com/project/through/>



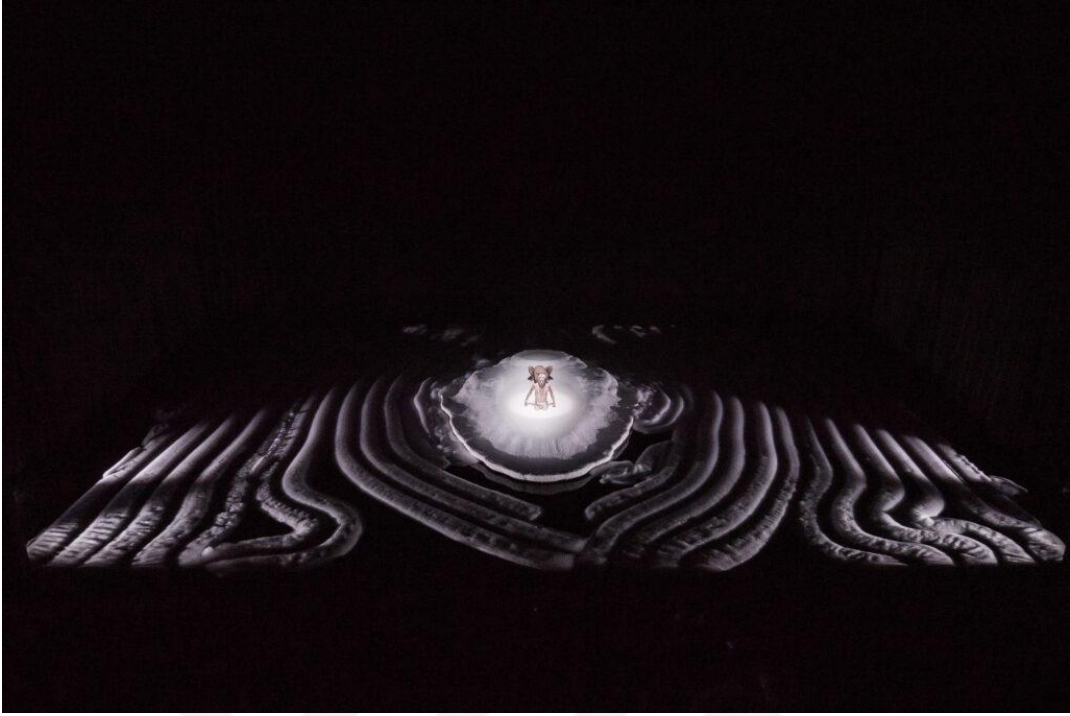
Görsel 44: Thr(o)ugh, Choreography by Damien Jalet 2016



Görsel 45: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016
<https://damienjalet.com/project/vessel/>



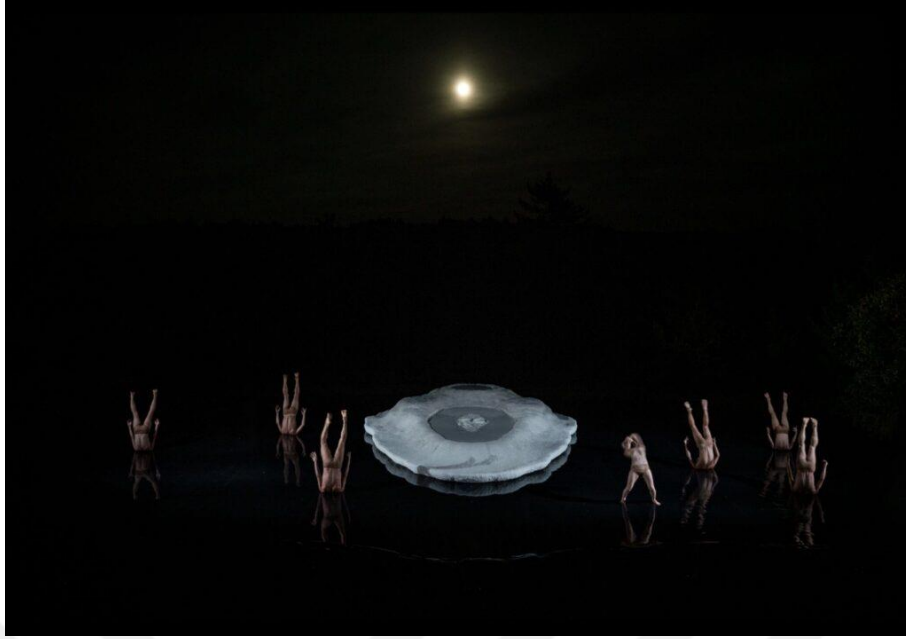
Görsel 46: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016



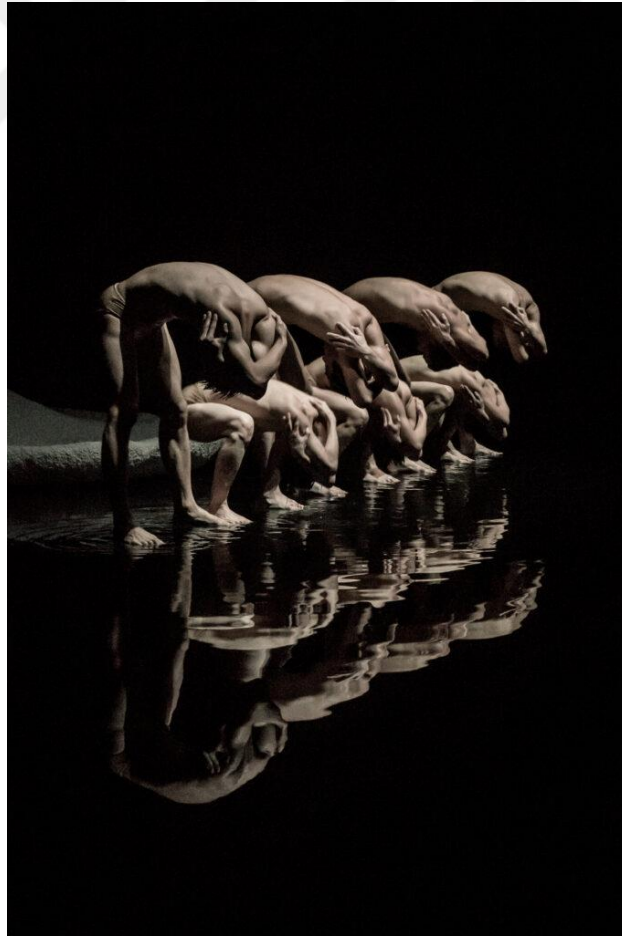
Görsel 47: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016



Görsel 48: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016



Görsel 49: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016



Görsel 50: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016



Görsel 51: Vessel , Choreography by Damien Jalet, Scenography: Kohei Nawa, 2016

KAYNAKÇA

Ahmed, S., The Cultural Politics of Emotion, Edinburgh University Press, 2004

Artaud, A., Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin, Çev: Esra Özdoğan, Sel Yay., İstanbul, 2002

Artaud, A., Heliogabalos Taçlı Anarşist, Çev: İsmet Berkan, Dost Yay., Ankara, 2000

Aristoteles, Ruh Üzerine, Çev: Zeki Özcan, Alfa Yay, İstanbul 2001

Baker, U., Yüzeysel Bilim Fragmanlar, Birikim Yay., İstanbul, 2014

Baker, U., Sanat ve Arzu, İletişim Yay, İstanbul, 2015

Baker, U., Gilles Deleuze; Ortadan Başlamak, Cogito 82, 2016

Baldwin, J., The Cross of Redemption; Uncollected Writings, Pantheon Books, New York, 2010

Braidotti, R., İnsan Sonrası, Çev: Öznur Karakaş, Kolektif Yay., İstanbul, 2018

Baştürk, E., İçkinlik Demokrasisi - Deleuze ve Politik Felsefe, Norgunk Yay, İstanbul, 2018

Bergson, H., Metafiziğe Giriş, Çev: Atakan Altınörs, Pradigma Yay., İstanbul, 2011

Bergson, H., Madde ve Bellek, Çev: Işık Ergüden, Dost Yay., Ankara, 2015

Berman, M., Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev: Ü. Altuğ, B. Peker, İletişim Yay., İstanbul, 2013

Cevizci, A., Metafiziğe Giriş, Paradigma Yay., İstanbul, 2005

Collingwood, R. G., Kısaca Sanat Felsefesi, Çev: Talip Kabadayı, BilgeSu Yay., İstanbul, 2011

Colebrook, C., Gilles Deleuze, Çev: Cem Soydemir, Doğu Batı Yay, Ankara, 2013

Deleuze, G., Parnet, C., Diyaloglar, Çev: Ali Akay, Bağlam Yay., Ankara, 1990

Deleuze, G., Guattari, F., Kapitalizm ve Şizofreni 2- Bin Yayla Kapma Aygıtı, Çev: Ali Akay, Bağlam Yay., Ankara, 1993

Deleuze, G., Spinoza Üzerine On Bir Ders, Çev: Ulus Baker, Öteki Yay., Ankara, 2000

Deleuze, G., Proust ve Göstergeler, Çev: Ayşe Meral, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004

Deleuze, G., Leibniz Üzerine Beş Ders, Çev: Ulus Baker, Kabalcı Yay., İstanbul, 2007

Deleuze, G., İki Delilik Rejimi; Metinler ve Söyleşiler 1975-1995, Çev: Mahir Ender Keskin, Bağlam Yay., İstanbul, 2009

Deleuze, G., İssız Ada ve Diğer Metinler, Çev: F. Taylan, H. Yücefer, Bağlam Yay., İstanbul, 2009

Deleuze, G., Francis Bacon- Duyumsamanın Mantığı, Çev: E. Erbay, C. Batukan, Norgunk Yay., İstanbul, 2009

Deleuze, G., Nietzsche ve Felsefe, Çev: Sertaç Canbolat, Norgunk Yay., İstanbul, 2010

Deleuze, G., Bergsonculuk, Çev: Hakan Yücefer, Otonom Yay., İstanbul, 2010

Deleuze, G., Spinoza: Pratik Felsefe, Çev: A. Nahum, U. Baker, Norgunk Yay., 2011

Deleuze, G., Foucault, Çev: Burcu Yalın, Emre Koyuncu, Norgunk Yay., İstanbul, 2013

Deleuze, G., Müzakereler, Çev: İnci Uysal, Norgunk Yay., İstanbul, 2013

Deleuze, G., Kritik ve Klinik, Çev: İnci Uysal, Norgunk Yay., İstanbul, 2013

Deleuze, G., Guattari, F., Anti- Ödipus/ Kapitalizm ve Şizofreni 1, Çev: F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, Bilim ve Sosyalizm Yay., Ankara, 2014

Deleuze, G., Anlamların Mantığı, Çev: Hakan Yücefer, Norgunk Yay., İstanbul, 2015

Deleuze, G., Felix Guattari, Felsefe Nedir?, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2017

Deleuze, G., Fark ve Tekrar, Çev: B. Yalım, Emre Koyuncu, Norgunk Yay., 2017

Dürüşken, Ç., Terimler Sözlüğü (Spinoza, Ethica), Kabalcı Yay., İstanbul, 2011

Dostoyevski, F. M. , Yeraltından Notlar, Çev: N. Y. Taluy, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2008

Ejder, Ö., Felsefelogos, “Bir Beden Ne yapabilir’ Sorusu Üzerine”, sayı 51, 2014

Ergün, R., Akal, C., Kimlik Bedenin Hapishanesidir, Bilgi Üniv.Yay., İstanbul, 2011

Foucault, M., Entelektüelin Siyasi İşlevi, Çev: I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin, Ayrıntı Yay, İstanbul, 2011

Foucault, M., Özne ve İktidar, Çev: I. Ergüden, O. Akınhay, Ayrıntı Yay, İstanbul, 2011

Hegel, G.W.F Lectures on the History of Philosophy, Trans: E.S. Haldane, F.H. Simon, London: Roudledge & Paul, 1974

Holy Bible, Old and New Testaments, Yay: RCK CyberServices, ABD

Marx, K., Engels , F., Alman İdeolojisi, Çev: T. Ok, O. Geridönmez, Evrensel Yay, İstanbul, 2013

Massumi, B., Duygu Politikası, Çev: Hakan Erdoğan, Otonom Yay, İstanbul, 2015

Massumi, B., Kapitalizm ve Şizofreni İçin Kullanıcı Rehberi / Deleuze ve Guattari'den Sapmalar, Çev:Fahrettin Ege, Bilim ve Sosyalizm Yay., Ankara, 2013

Nancy, J. L., Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme, Çev: Murat Erşen, MONOKL Yay, İstanbul, 2014

Nietzsche, F., Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe, Çev: Nusret Hızır, Elif Yay., 1963

- Platon, Timaios, Çev: Furkan Akderin, Say Yay., İstanbul, 2015
- Ponty, M. M, Göz ve Tin, Çev: Ahmet Soysal, Metis Yay., İstanbul, 2012
- Simondon, G., Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders, Çev: Emre Sünter, Norgunk Yay., İstanbul, 2019
- Spinoza, B., Mektuplar, Çev: Emine Ayhan, Dost Yay., İstanbul, 2014
- Spinoza, B., Etika, Çev: Hilmi Ziya Ülken, Dost Yay., Ankara, 2009
- Spinoza, B., *Ethica*, Çev: Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yay., İstanbul, 2012
- Spinoza, B., Anlama Yetisinin Düzeltilmesi Üzerine İnceleme, Çev: Emine Ayhan, Ankara, 2015
- Spinoza, B., Blyenbergh, Kötülük Mektupları, Çev: A. Nahum, Norgunk Yay, İstanbul, 2008
- Sutton, D., Jones, D.M., Deleuze, (Yeni Bir Bakışla) Deleuze, Çev: M. Özbank, Y. Başkavak, Kolektif Yay., İstanbul, 2016
- Şiray, M., Spinoza ile Karşılaşmalar, Der: Güçlü Ateşoğlu, Eylem Canaslan, Ayrıntı Yay, İstanbul, 2015
- Sünter, E., Deleuze'ün Minör Suç Ortakları: Tarde, Simondon, Ruyer, Cogito: Gilles Deleuze ; Ortadan Başlamak, Yapı Kredi Yay, İstanbul, 2016
- Winterson, J., Sanat Başkaldırır/ Çoşku ve Cüretkarlık Üzerine, Çev: Zeynep Baransel, Sel Yay., İstanbul, 2018
- Yovel, Y., Spinoza and Other Heretics: Marrano of Reason, Princeton Universty Press., 1989
- Zelyüt, S., Spinoza, Dost Yay., Ankara, 2010
- Zourabichvili, F., Deleuze: Bir Olay Felsefesi, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Bağlam Yay., İstanbul, 2008
- Zourabichvili, F., Deleuze Sözlüğü, Çev: A. Ufuk Kılıç, Say Yay., İstanbul 2011

İnternet Kaynakları

<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=8,79,0,0,1,0> Ulus Baker

Çörekçioğlu, H., Nietzsche’de Ahlaksal ve Politik Bir Mesele Olarak Epistemoloji, https://acikerisim.uludag.edu.tr/bitstream/11452/10918/1/15_13.pdf

https://turuz.com/storage/her_konu-2019-8/9194-050-Cogito-Sayi-050-Bellek-Oncesiz-Sonrasiz-2007-274s.pdf

<https://arteypensamientocontemporaneo.wordpress.com/2013/11/24/hans-theys-a-conversation-with-berlinde-de-bruyckere/> (Bruyckere, November 24, 2013)

Antonin Artaud, Tenin Durumu, Çev: Ayşe Boren, 2015 , <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-tenin-durumu/2334>

Damien Jalet, Art Unlimited , Röp; İlker Cihan Biner, sayı 59, 2020 https://5a03bd93-bca3-4a27-9e70-dcca747984d1.filesusr.com/ugd/9c95f9_ba47d48497904289a68dd7b9a3c0bcde.pdf