

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZDE SOSYAL ALANDA YARATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özgecan Büyüker Abacar

Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ali Akay

İSTANBUL - 2019

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZDE SOSYAL ALANDA YARATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özgecan Büyüker Abacar

Sosyoloji Ana Bilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ali Akay

İSTANBUL - 2019

Özgecan Büyüker Abacar tarafından hazırlanan **Günümüzde Sosyal Alanda Yaratı** adlı bu tezin, yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Ali Akay

Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Prof. Dr. Ali Akay

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Arus Yumul

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Sibel Yardımcı

Jüri Üyesi : _____

Jüri Üyesi : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Özgecan Büyüker Abacar

ÖNSÖZ

“Günümüzde Sosyal Alanda Yaratı” adlı yüksek lisans tez çalışmamın bitişi vesilesiyle, lisans eğitimimin ilk gününden yüksek lisans eğitimimin son gününe dek okuluma istekle gelmemin sebebi olan birbirinden değerli sosyoloji bölümü öğretmenlerime binlerce kez teşekkür ediyor, saygılarımı sunuyorum.

Lisans dördüncü sınıfta girdiğim ilk dersinden itibaren ufkumu genişleten, kurduğu düşünsel bağlantılar sayesinde sürekli daha fazlasını öğrenmek istememe yol açan, ders dışında yer aldığı etkinliklere de hevesle gittiğimiz, Türkiye’nin Deleuze’e açılan kapısı olan çok değerli öğretmenim Prof. Dr. Ali Akay’a teşekkür ediyorum. Bana derslerinin çözümlmelerini emanet edecek kadar güvendiği için, yüksek lisans tezimin tamamlanmasından umudunu kesmediği için, tezimde kendi sesimi duyurmama imkân verdiği için minnettarım.

Yine lisans eğitimim ile tanıdığım ve akademiye olan sevgimin artmasındaki en büyük sebeplerden olan, her dersinde düşüncelerimizde yeni kapılar açan Prof. Dr. Sibel Yardımcı’ya, bütün bu yıllar boyunca bilgi birikimi ile örnek olmakla kalmayıp sevgisini ve desteğini her zaman hissettirdiği için genel olarak; jürimde olmayı kabul ettiği için ise özel olarak teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Arus Yumul’a jürimde olmayı kabul edip çalışmamı değerlendirmeye zaman ayırdığı için, çalışmamın devamını getirmem konusunda beni cesaretlendirdiği için ve değerli yorumları için çok teşekkür ediyorum.

Tüm bu tez sürecini birlikte yaşadığımız arkadaşlarıma, birbirimize aralıksızca umut olduğumuz için teşekkür ediyorum. Hem hayatımda hem bu süreçte maddi, manevi, entelektüel destekleriyle yanımda olan anneme, babama ve kardeşime, her daim birbirimizin okuma-öğrenme merakını perçinlediğimiz için ve çalışmamı tamamlayacağımdan hiç şüphe etmediği için eşime minnettarım.

ÖZET

Bu çalışma, yaratı kavramının günümüzde geçerliliğini koruyan anlam ve çağrışımları ile Deleuze felsefesindeki 'yaratı'nın anlamını ve yerini karşılaştırmak üzere gerçekleştirilmiştir. Geçmişten günümüze yaratıya atfedilen kolektif anlamlar yığınının yaratıcı sürece ne kadar olanak sağladığı ve bu süreci ne şekilde tıkama riskleri olduğu sorusuna literatür taraması yöntemi ve eser analizleri aracılığıyla, Deleuze'ün 'yaratı' anlayışında açtığı yol araştırılarak cevap aranacaktır.

Bu bağlamda yaratı kavramının gündelik hayattaki izdüşümleri ile sanat ve felsefe disiplinlerindeki karşılığı tartışmaya açılacaktır. Çalışmada, Deleuze felsefesinin 'yaratı'yı düşünüş biçimi örnekler ile açıklanmaya çalışılarak genel olarak literatüre, özel olarak ise sanat, felsefe ve Deleuze çalışmalarına katkıda bulunmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gilles Deleuze, Yaratı, Yaratıcılık, Köksap, Sanat, Sanat Sosyolojisi, Sanat Felsefesi, Edebiyat, Oscar Wilde, Dorian Gray, Kafka, Melville, Bartleby, Duchamp

ABSTRACT

This study was performed to analyse the concept ‘creation’ based on the context of Deleuzian philosophy, in comparison with its meanings and connotations that remain valid today. The answer to the question of how these collective meanings attributed to the creation (from past to the present) enable the creative process and in what ways they have the risk of blocking that process, will be sought through the method of literature search and analyses of work of arts, by following the path that Deleuze has opened in the understanding of creation.

In this context, the footprints of the concept of creation on the daily life, and its correspondence in art and philosophy disciplines will be opened to debate. This study aims to contribute to the literature in general and to contribute to the art, philosophy and Deleuze studies specifically, by exemplifying the way Deleuzian philosophy thinks of ‘creation’.

Keywords: Gilles Deleuze, Creation, Creativity, Rhizome, Art, Sociology of Art, Philosophy of Art, Literature, Oscar Wilde, Dorian Gray, Kafka, Melville, Bartleby, Duchamp

İÇİNDEKİLER

Sayfa

İÇİNDEKİLER	1
1. GİRİŞ	3
2. YARATI KAVRAMINA GENEL BAKIŞ	8
2.1. Sanat, Felsefe, Bilimde Yaratı Hakkındaki Genel Görüşler Üzerine Tartışma	9
3. BİR DELEUZECÜ DÜŞÜNME YÖNTEMİ OLARAK ‘KÖKSAP’	18
4. FELSEFEDE DELEUZECÜ ‘YARATI’ VE ‘KAVRAM’	23
4.1. ‘Kavram’ın niteliği	29
4.2. ‘Kavram’ın Diğer Disiplinlerle İlişkisi Bağlamında Bilimin İşlevi	32
5. SANATTA DELEUZECÜ ‘YARATI’	36
5.1. ‘Ayakta Durabilenler’	44
5.2. Edebî ‘Yaratı’	49
5.3. ‘Dili Yabancılaştırmak’ ve Bartleby’nin ‘Yabancı Dili’	52
5.4. Üslubu ‘Kekelettiren’ Kafka	58
5.5. Deleuzecü Bir İnceleme Denemesi: Oscar Wilde ve “Dorian Gray’in Portresi”	64
6. SONUÇ	90
KAYNAKLAR	93
ÖZGEÇMİŞ	95

1. GİRİŞ

Kavramlar, ilk buldukları ve kullanıma sokuldukları andan itibaren onları bulan beyinlerden ve kullanan ağızlarından bağımsızlaşıp diğer insanların kullanımına girerler. Bu da demektir ki bir kavramın ifade ettiği şey az çok belirli olsa da bunun varyasyonlarının olması ve çoğalması kaçınılmazdır. Kavramların ifade ettiği eğer somut bir nesneyse, bunun çerçevesi daha belirgin olacaktır; varyasyonlar yine var olsa da tartışmaya açıklığı daha az olacaktır. ‘Araba’ kelimesinin bir yerden bir yere gitmeyi sağlayan, tekerlerden ve ilerlemeye yönelik bir yapıdan (motor) oluşan bir araç olduğu fikri sabit kalacak ve günlük konuşmalarda ‘araba’ derken neyin kast edildiği çok net olacaktır. Fakat araba, ‘araba’ kelimesini düşünenlerin zihninde ebat, renk, model vb. biçimlerde kaçınılmaz olarak varyasyona uğrayacaktır: Dolayısıyla diyalogda pratikliği sağlayan araba tek bir şeye tekabül etse de, diyaloga giren kaç kişi var ise, (bir kavram olarak) ‘araba’ o kadar çoğalmış olacaktır. Yine de bu durum bizleri fazla bir çıkmaza götürmez; ayrıca konu hakkında tartışılacak düşünsel alan nispeten o kadar da geniş değildir; çünkü somut kavramların üzerinde uzlaşıya varılma oranı yüksektir. Burada, somut ve soyut kavramlar olarak ikili karşıtlık yaratılmaya çalışılmadığını belirtmek gerekir; zira ileride bahsedileceği gibi çalışmanın konusu gereği ikili karşıtlıklar düşünceyi çıkmaza götürürler. Bu yüzden somut ve soyut kavramlar olarak net bir ayrımın olmadığına da değinmek isterim. Örneğin ‘ev’ dediğimizde yine ana çerçevesi belli olan bir kavramdan bahsetmiş oluruz: çevresel etmenlere karşı iç alanı koruması için duvarlarla çevrili, içinde barınılan bir yer. Gündelik bir diyalogu aksatmayacak kadar net bir kavramdır. Bununla birlikte, evin çatısı mı damı mı olduğu, duvarlarının alçıdan mı bambu kamışlarının birbirine bağlanmasından mı oluştuğu, kaç katlı olduğu vb. özellikler, kavram olarak ‘ev’in zihinlerdeki varyasyonudur. Fakat ‘ev’e atfedilen sosyal ve duygusal anlamlar onu tamamen somut bir kavram olmaktan çıkarır. Bu anlamda ‘ev’in, ‘araba’ya atfedilenlerden daha çok sosyal ve duygusal anlama sahip olması, onu somut ve soyut kavram ikileminden çıkarıp bir ara forma yerleştirir (böylelikle somut/soyut ikili karşıtlığı da kendi kendini yok eder). ‘Ev’, aynı zamanda soyut bir kavram olarak düşünölmeye daha yakın olan ‘yurt’ ile benzerdir. Yurdun ise memleket, vatan gibi kelimelerle bağlantısı ve bu iki kelimenin de sosyal, politik, ekonomik, duygusal uzantıları bulunmaktadır. Aynı zamanda ‘ev’, içinde yaşanan (olumlu, nötr, olumsuz yelpazesindeki) birçok deneyime bağlı olarak bireylerde yine

birçok duygusal çağrışıma neden olan bir yerdir. Bireylerin kendilerine vakit ayırabilecekleri bir yer olarak düşünüldüğünde ‘özel alan’, içinde yaşayan bireylerin birbirlerine verdikleri mutluluk ve haz ile bağlantılı olarak ‘yuva’, bu bireylerin birbirlerinin haklarını ihlal ettikleri ölçüde ‘huzursuzluk’, sosyo-ekonomik bir ideal olduğu ölçüde ona sahip olmak ve olamamak bakımından ‘statü’ anlamlarına gelebilir. Hiçbir şekilde barınılacak bir yere sahip olamamak ise kendi başına ‘evsiz’ kavramı olarak karşımıza çıkar ve bu kavram da yine kiminde ‘acıma’ kimindeyse (toplumda bireyleri yerine yurduna oturtan pratiklere karşı olan biri için) ‘bağımsızlık’ duygusu uyandıran bir kavramdır. Dolayısıyla pek çok çağrışımı, uzantısı, bağlantısı, akrabası olan bir kavramdan söz etmekteyiz. Bu örnekler ışığında şuraya varılmaktadır: Kavramlar, (somut/soyut karşılığında değil ama) bir sürü ara noktası olan somut-soyut yelpazesinde soyuta doğru ilerledikçe ‘ev’den çok daha geniş tartışma alanları doğurur. Bu noktada, bu çalışmanın konusu olan ‘yaratı’ (sanat eseri dediğimiz şeylerde somut karşılık buluyor olsa da), skalada soyut kategorisinde yer alır ve tartışmaya açık olması bu kavramın hem avantajı hem dezavantajıdır.

‘Yaratı’, soyut kavramların çoğunda olduğu gibi üzerinde anlaşma sağlamanın daha zor olduğu bir kavramdır. ‘Yaratı’nın uzantısı olarak yaratıcılık kavramı da gündelik hayatımıza yerleşmiş bir kelimedir ve yaratıcı sıfatı, her türlü kişi veya edim için kullanılabilir. Net bir tanımı olmadığından ya da hemen arkasından ‘Kime göre?’ sorusu gelebileceğinden, bir tanım belirsizliği bulunmaktadır. Bu da bireylerin sonsuz yaratıcılık alternatifi gerçekleştirerek sanatı, felsefeyi, bilimi hem geliştirebilmesine hem de bu disiplinleri (tam da bu tanım belirsizliği yüzünden) körelmesine sebep olabilir. Bu ikincisi, yani körelme, bireylerin ‘Kime göre?’den aldıkları güçle ‘fikirlere ve edimler yığını’ oluşturmasından kaynaklanır. Örneğin; anti-kapitalist sanat anlayışı diye tanımlamayı seçtiğim eleştirel bakış açısı, (genellikle popüler kültürü tüketimle eşleştirmesinden ötürü) yaratıcılık ve sanat adına yapılması gereken (mesela) müziğin ticari bir obje hâline gelmesinden yakındır.¹ Bu bakışa göre şarkıcı, olabildiğince çok kişinin kendi albümünü satın alıp konsere gelmesini sağlayarak kendi sermayesini arttırma odaklı çalıştığı için daha geniş kitleye hitap edebilmek adına kitlelerin alıştığı tınılarda besteler yaptırır. Bestelerin başkasına

¹ Burada sanat akımlarını ya da eleştirel sanat tartışmalarını araştırma düzeyinde derlemek veya belirli bir müzik türüne (pop) eleştiri getirmek amaçlanmamıştır. Yaratı tanımının göreceliliğinin getirdiği avantaj ve dezavantajlara dair kişisel gözlemlerim doğrultusunda yaptığım çıkarımlar, tezin ana konusuna giriş yapabilmek adına aktarılmaktadır.

yaptırılması bile kimilerince bu şarkıcının sanatla ilgilenmediğinin kanıtı olarak görülebilir. Bu süreç de söz konusu eleştirel bakış açısına göre sanattan ziyade eğlence sektörünün, hatta tüketim kültürünün bir parçasıdır. Fakat ‘Kime göre?’ sorusunun varlığı, istenildiğinde her şeyin ‘yaratı’ olarak tanımlanabileceği tehdidi ile hep oradadır. Bu anlamda da, az önce söz edildiği gibi sanatta körelmeye sebebiyet veren yaratıcılık yığınları oluşur. Bununla birlikte kitleleri zorlamayan, alışlageldik basit melodiler, sanat ve yaratıcılıktan çok eğlendirme, hoş vakit geçirtme, mağazada çalarken ürün satışını arttırma gibi amaçlarla kullanılsa da melodilerdeki bu basitliği hepten gözden çıkarmanın doğurduğu başka sonuçlar da bulunmaktadır. Karmaşık, girift, farklı bölümlerden ve birçok enstrümandan oluşan, kulağın alışkın olmadığı, geniş bir kitle tarafından dinlen(e)meyen melodilerin olduğu müzik türlerini yaratıcılığın ve sanatın tek temsilcileri olarak düşünürsek, sanatta elitizm yapılmış olunmaz mı? Yahut yapılıyorsa bile bu kötü müdür? Ya da bunu yaparken söz konusu melodilerin, olumsuz çağrışımları olan ‘basit’ kelimesiyle değil de ‘yalın’, ‘sade’, ‘minör’ kelimeleriyle tanımlandığı, boşlukların melodilerden daha kıymetli olduğu, tekrarlarınsa birbirinden farklı bölümlerden daha kıymetli olduğu minimal/minimalist müzik akımını hiçe saymış olmuyor muyuz? Üstelik minimal müzik, deneysel olması bakımından ve kısıtlı bir kitle tarafından dinleniyor olması bakımından, geniş kitlelere hitap eden eğlence/tüketim sektöründen ayrılıyor mu? Dolayısıyla neyi yaratıcılık sayıp neyi saymamamız gerektiği ile ilgili kurallar koyarken ayrıntıların da dikkate alınması gerekir. Böylelikle (‘basit’ ile ‘yalın’ kelimelerinin ayrımında olduğu gibi) bu dikkat, örneğin Maleviç’in “Beyaz Üstüne Beyaz Kare”sini de bir çırpıda silmemizi engelleyecektir.

‘Yaratı’ kavramının ne anlamlara geldiğinin tek tek aktarılması, soyut kavramların göreceli oldukları ölçüde herkesçe farklı algılanabilmesinden ötürü mümkün değildir; çalışmanın konusu bu kavramın anlamına açıklık kazandırmak da değildir. Çalışma, Fransız filozof Gilles Deleuze’ün felsefinde ‘yaratı’ kavramını esas alır. Bununla birlikte bu çalışma, Gilles Deleuze’ün ‘yaratı’dan kastının ne olduğu sorusuna da kesin bir yanıt verme iddiasında değildir; ancak onun anlaşılabilmesine yardımcı olmak, bunun için bir kapı aralamak amaçlanmıştır. Çalışmanın en zorlu kısmı, tam da Gilles Deleuze’ü temel alan bir çalışma olmasıdır. Deleuze, alışlagelen kalıpları kateden ve bizi de bu katetmeye dâhil etmek isteyen bir filozoftur. Alışlagelen düşüncelerin zıddını söylemek düşünürler için, bu zıt görüşü algılamak da bunları dile getiren

düşünürleri takip edenler için daha kolaydır. Ortada bir A varsa *A-olmayan* daha kolay anlaşılır. Fakat Deleuze bize karşıt görüşler önermez; var olan görüşleri ve o görüşlerin karşıtlarını katetmeyi önerir. Beynimizin düşünüş yöntemi (bir şeyi ne kadar tekrarlırsak onun alışkanlık hâline gelmesi gibi) bir alışkanlık hâline gelmiştir. Bundan ötürü Deleuze felsefesini anlamlandırabilmek bir egzersiz meselesi olarak düşünülebilir. Fakat burada bir başka tartışma ortaya çıkmaktadır: Deleuze, şeyleri yerine yurduna oturtma alışkanlığımızı da katetmek istediğinden, onu anlamak ve anlamlandırmak, onu yerine yurduna sokmaya çalışmak değil midir? Dolayısıyla Deleuze çalışırken yapılması gereken belki de, onun felsefesinin oluşturduğu akıntıda cevaplar yakalamak ya da daha doğrusu, bu akıntıda sorular sormak olacaktır.

Bu doğrultuda, düşünce biçimi alışkanlıklarımızı bir çırpıda geride bırakamayacağımızdan ve buna rağmen Deleuze'ü anlamak isteyenlerimiz olacağından bir orta nokta olarak, Deleuze'ü çok da yerine yurduna sokmamaya gayret ederek somutlaştırmaya² çalışacağım. Yöntem olarak literatür taramasını kullanarak Deleuze'ün yazdıklarından ve Deleuze hakkında yazılanlardan faydalanacağım. Deleuze'ün 'yaratı'dan söz ederken ara ara değindiği isimlerin eserlerini kısaca inceleyerek Deleuzecü 'yaratı' kavramının ne ifade edebileceğini açmaya çalışacağım. Ek olarak, Deleuzecü felsefeden yaptığım çıkarımlar ışığında Oscar Wilde'ın kendisi ve "Dorian Gray'in Portresi" kitabı özelinde deneysel bir Deleuzecü analiz yapmaya çalışacağım.

'Yaratı' kavramının herkes için ne anlama geldiğinin tek tek araştırılmasının mümkün olmadığını belirtmiştik. Fakat bu kavramdan ne anlaşıldığı hakkında ortalama bir görüş, Deleuze'ün 'yaratı'sına giden yolda bize rehberlik edebilir. Bu bağlamda girişten sonra gelen ikinci bölümde 'yaratı'nın ve yaratıcılığın ne olduğu ile ilgili geçmişten günümüze gelen ortak birkaç fikri ele alacağım. Bu fikirler sanata, felsefeye ve bilime bakış açımızı etkilediğinden yaratım sürecinin neresinde işe yarayıp neresinde tıkanmalara sebep olduğunun tartışılması önemlidir. Bu tartışmalardan sonra gelen üçüncü bölümde, Deleuzecü düşüncede sanat ve felsefe disiplinlerinde 'yaratı'nın daha iyi anlaşılabilmesi için genel olarak Deleuzecü düşünüş modeli ele alınacaktır. Bu ise Deleuze'ün 'köksap' kavramı bağlamında yapılacaktır. Dördüncü bölümde ilk olarak

² Buradaki 'somutlaştırma', en başta söz edilen somut bir kelimenin ('araba' gibi) net bir tanımı olması bağlamında değil, bir düşünüş biçimini anlamlandırabilme bağlamında kullanılmıştır.

felsefe disiplininin ne olduğu ve nasıl yarattığı, Deleuze'ün 'kavram' kavramını ele alış şekliyle açıklanacaktır. Beşinci bölümde konuya Deleuzecü sanat anlayışıyla devam edilecektir. Burada, ikinci bölümde geçmişten günümüze sanat alanında varlığını koruyan genelgeçer görüşler yeniden hatırlanarak Deleuzecü bakış açısı çerçevesinde değerlendirilmeye alınacaklardır. Beşinci bölümün devamında, Deleuze'ün 'yaratı'dan söz ederken değindiği isimlerin eserleri incelenecek; bölümün devamında deneysel bir Deleuzecü analiz yapmak için ele aldığım Oscar Wilde ve eseri "Dorian Gray'in Portresi" masaya yatırılarak Deleuzecü 'yaratı' somutlaştırılmaya çalışılacaktır.³

³ Tezin bundan sonraki bölümlerinde, günümüzde de geçerliliğini koruyan genel fikirleri anlatırken yaratı kavramı, tırnağa alınmamış olarak kullanılacaktır. Deleuzecü düşünceye ait olan yaratı ise 'yaratı' şeklinde, tırnağa alınarak yazılacaktır. Deleuze'e ait başka kavramlar da aynı şekilde tırnak içerisine alınacaktır.

2. YARATI KAVRAMINA GENEL BAKIŞ

Yaratmak, insanların kültürel olarak ortak paydada buluştukları alanlara temel oluşturan bir kavramdır. Bu ortak alanlar din, sanat, felsefe, bilim, sosyal yaşam alanlarıdır ve yaratmak eylemi, bu alanların her birinde farklı anlamlara gelmekte, farklı çağrışımlar barındırmaktadır. Bu kavramın bu alanlarda nasıl anlam değişikliğine uğradığını anlamak için, başlangıç noktası olarak basitçe yaratmak kavramının/eyleminin Türk Dil Kurumunda yer alan tanımlamalarından yola çıkabiliriz:

Yaratmak⁴

1. *-i, din b. (***)* Allah, olmayan bir şeyi var etmek
2. *nsz* Zekâ, düşünce ve hayal gücünden yararlanarak o zamana kadar görülmeyen yeni bir şey ortaya koymak, yapmak
3. *nsz* Olmasına, ortaya çıkmasına yol açmak, sebep olmak:
“Bu haber sınırlı bir hava yarattı. Yangın büyük tehlike yarattı.”

Yaratmak eyleminin din alanında karşımıza çıkan ilk anlamı, yoktan var edebilmeye muktedir bir Yaratıcı'yı varsayar. Buna göre yaratmak eylemi, bizden ve bizim yaratma yeteneklerimizden önce de vardır ve yaratıcı bir akla sahip kişileri önceleyen bir ilk Yaratıcı vardır. Yine buna göre, insanlık kendi yaratma yeteneğini, 'suretinde yaratıldıkları' Yaratıcı'dan alır; fakat insanlar sonsuz ve sınırsız güce muktedir olmadıklarından bu yaratma yetenekleri kısıtlıdır ve yoktan var edemezler.

Din alanının içinde ya da dışında konuşmamız fark etmeksizin ortak kabul gören durum ise; insanlığın yoktan var edememesi ama yine de hâlihazırda var olandan bir yaratıcılık ortaya koyabilmesidir. Bu beşerî yaratıcılıkta, yeryüzündeki varlıkları yani 'verili olanı' baz alarak bu varlıkların formunu değiştirip dönüştürme yöntemiyle ya da formlarını bozmayıp onları birer araç olarak kullanma yöntemiyle, kimi zamansa onları birbirlerine eklemleyerek farklı yaratımlar gerçekleştirilebilir. Böylelikle düşünme ve hayal edebilme edimimiz ile yeryüzünde verili olanlar; bu ikisi bir araya geldiğinde

⁴ Türk Dil Kurumunun resmî web sitesi olan www.tdk.gov.tr adresindeki Güncel Türkçe Sözlük'ten gerçekleştirilen 11.07.2018 tarihli arama sonucudur.

yaratıya olanak sağlayan bir süreç başlar. Bu süreç, bizi Türk Dil Kurumunun yaratmak eylemi için tanımladığı ikinci anlama götürmektedir.

Çalışmayı ilgilendiren anlam ikincisi olduğundan, diğerleri üzerinde durmayıp yaratmak eyleminin ikinci anlamını hatırlamak gerekirse: “Zekâ, düşünce ve hayal gücünden yararlanarak o zamana kadar görülmeyen yeni bir şey ortaya koymak, yapmak”. Bu tanım bizi doğrudan sanat, felsefe ve bilime götürmektedir. Bu tanımdaki ‘o zamana kadar görülmeyen yeni bir şey ortaya koymak’ ifadesi, insanların genelde sanat, felsefe ve bilimden beklediği bir ölçüt olmuştur; insanlar bu üç disiplinden bunu bekler. Sanatçıdan beklenen, misal, daha önce duymadıkları bir ezgi bulmasıyken, felsefeci daha önce akıllara gelmemiş bir düşünce ürettiğinde saygınlığı, bilim insanı ise daha önce olmayan, bulunduğu ise insanların hayatlarını kolaylaştıracak bir şey ürettiğinde (ki buna icat denir) ya da yeryüzünde daha önce neden-sonuç ilişkisi açıklanamamış olayları açıklayabildiğinde işe yarar biri olarak görülür. Bu uzun zamandır böyledir ve ‘daha önce olmamak’ şartını yerine getirmediği sürece insanlar tarafından sanat, felsefe ve bilim ürünleri olarak görülmeyen, oysa görülmesi gereken birçok yapıt, düşünce, icat olabilir. Yahut tam tersi, sırf daha önce olmayan bir şey ilk kez yapıldığı için sanat, felsefe, bilim sayılan ama aslında bu tanımı hak etmeyebilecek birçok yapıt, düşünce, icat vardır. Dolayısıyla, Türk Dil Kurumu tanımından yola çıkarsak, tanımdaki ‘zekâ, düşünce ve hayal gücünden yararlanarak’ kısmını kabul etsek de, ‘o zamana kadar görülmeyen yeni bir şey’ olması gerekliliği kısmı tartışmaya açıktır. Çalışmanın konusu gereği, ilerleyen bölümlerde yaratma sürecine neyin, nasıl dâhil olabileceği ve Deleuze’ün bakış açısına göre nasıl olması gerektiği incelenecektir.

2.1. Sanat, Felsefe, Bilimde Yaratı Hakkındaki Genel Görüşler Üzerine Tartışma

Türk Dil Kurumunun yaratmak eylemi için verdiği ikinci anlamdan yola çıkarak, yaratıcılığın birçok tanımı içerisinde ‘daha önce olmayan bir şey ortaya koyma’ kısmından ve günümüzde hâlâ bu üç disiplinden bunların beklendiğinden söz ettik. Ancak konu sanat ise, tıpkı ‘daha önce olmama’ kriteri gibi, yüzyıllardır ölçüt olarak kabul edilen başka bir şart daha vardır: Var olanı sanat aracılığıyla yeniden üretebilmek. *Taklit*. Bu iki kriterden anlaşılacak ki, daha önce bulunmuş olan sanat fikirlerinin benzerlerini üretmek olumsuz karşılanan; çevremizde (doğada vb.) var olan

varlıkların benzerlerini üretebilmek ise yüceltilen bir kıstas olmuştur. Yani sanatçının uyması beklenen kriter şudur: ‘Daha önce yapılmış bir sanat eserinin benzerini yapamayız, o zaman orijinal olmadığı için sanat olmaz. Ama şu manzaranın, bu insanın, o meyvenin aynısını yapabilirsek becerikliyiz demektir, bu ise sanat olur.’

Günümüzde ‘daha önce olmamak’ şartını sağlamanın neden imkânsıza yakın olduğu açık; onca yüzyıldır hâlâ düşünülmemiş bir düşüncenin, bulunmamış bir fikrin, denenmemiş bir sanatsal yöntemin, yani yapılmamış bir şeyin neredeyse kalmadığını tahmin edebiliriz. Dolayısıyla geçmişten beri sanat olarak tanımlanıp hâlâ geçerliliğini koruyan ve hâlâ insanların takdirini toplayan ölçüt ise ikincisi, yani ‘var olanın aynısını yeniden üretebilmek’ olarak tanımlanan taklittir. “Yunanlar’dan başlayarak, görmeyle, duyumla (*aïsthesis*) ya da algılamayla ulaşılabılır olarak düşünülen gerçeği betimlemenin, sanatın temel eğilimi olduğu kabul edilmiştir.”⁵ Sanat yapıtları var olan cisme, kişiye, görüntüye ne kadar benzerse o kadar başarılı, sanatçı da eserini duyularının algıladıklarına ne kadar benzetebilirse o kadar yetenekli sayılmaktaydı/sayılmaktadır. Bu da sanat eserinden ne beklediğimizi gösterir: *Gerçekçilik*. Özetle doğayı, sesleri, nesnelere, kendi türdeşlerimizi, diğer canlıları, yani algıladıklarımızı taklit etme yoluyla olabildiğince gerçekçi olmak, sanatsallığa götüren bir yol olarak kodlanmıştır. Bu durumda ortaya çıkan *taklit* ve *gerçekçilik* kavramları dikkate değerdir; çünkü birbirlerine zıt çağrışımlar taşıyan bu iki kavramdan, birbirlerini tamamlamaları, doğrulamaları beklenir:

‘Gerçek olan’ ile ‘Gerçek olmayan (*taklit, sembol*)’ zıtlığı

‘Gerçek olmayan (*taklit, sembol*)’ yoluyla ‘Gerçeğe’ yeniden ulaşma isteği

Peki, bu paradoksal gibi görünen durumu neden istiyoruz? “Gerçeğine sahipken, neden gerçeğe yakın bir eser yaratılıyor ve orijinaline sahipken, neden kopyası yapılıyor?”⁶ Birtakım sebepler üzerine kafa yorabiliriz. Bunlardan ilki şudur: Gerçeklik anı geçtiğinde; söz gelimi bir manzaraya artık ulaşamayacak bir zaman ve mekânda yer aldığımızda o gerçekliğe yeniden ulaşabilmek. Yani söz konusu gerçekliği estetik tatmin, sonradan hatırlama, o zamanki durumu kanıtlama ve benzeri sebeplerle *zaman ve mekândan bağımsızlaştırabilmek* için taklit yahut temsil yolu seçiliyor. Bir başka

⁵ Farago, F. (2011). *Sanat (s. 10)*, (Özcan Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları

⁶ A.g.e. (s. 19)

sebepe, resim sanatını ele alırsak, çizen kişinin gördüğünün aynısını aktarmadaki becerisinin takdir edilmesi istenci olabilir. Bu ise şu adımlarla gerçekleşir: 1) Ressamın gözünün gördüğünü mükemmel yakın bir kesinlik ile algılayan beyni 2) Beynin, göz aracılığıyla kaydettiği görselin koordinatlarını ellere mükemmel yakın bir kesinlik ile iletmesi 3) Ellerin de bu koordinatlara mükemmel yakın, milimetrik bir kesinlikle uyabilmesindeki teknik kusursuzluk. Biraz düşünüldüğünde, toplumda ‘ellerine söz geçirebilmenin’ bebeklikten çocukluğa ve çocukluktan erişkinliğe uzanan süreçte önemli bir sosyal kriter sayıldığı tespiti kolaylıkla yapılabilir. Ressamın, heykeltıraşın ya da müzik aleti çalan kişinin beyni ve elleri arasındaki emir komuta zinciri ne kadar kusursuzsa, o kadar iyi bir icracı sayılır. Bebek büyüyüp kaşığı titretmeden tutarak ağzına götürebildiğinde yahut yamuk yumuk da olsa çevresindeki nesnelere/kişilere andıran çizimler yapabildiğinde artık bedenini kontrol edebildiği için çocukluğa geçmiş sayılır. Çocukken okula başlar ve önündeki kâğıda öğretmenin isteği üzerine onlarca kez düz, yan, çapraz, oval çizgiler çizdikten sonra bunlardan düzgün harfler oluşturabildiğinde, yani *yazı yazabildiğinde* yavaş yavaş büyümüş, yetişkinlerin dünyasına giriş yapmış sayılır. Tıpkı ağzımızdan çıkardığımız sesleri yönetince söze ve logosa sahip olup kendimizi ifade edebilmemizin ‘yetkinlik’ sayılması gibi, elleri yönetebilmek de yazıya giden yol olduğundan buna toplum tarafından benzer bir önem atfedilir.⁷ Dolayısıyla farklı toplumsal alanlarda olduğu gibi sanatta beceri ya da zanaatta ustalık kriteri olan şeyin ‘bire bir üretim’ olmasının sebeplerinden biri de işte bu ‘ellerine söz geçirebilme’ olsa gerek. Taklit, temsil ya da var olanı yeniden üretmenin olası sebeplerine değinilmişken, bunun genel sanat anlayışındaki konumuna geçmek yerinde olacaktır.

2.1.1. Var olanı ya da benzerini yeniden üretmek

Var olanı yeniden üretmek, sanatta, bilimde ve endüstride karşımıza çıkar. Var olan şey sanat aracılığıyla yeniden üretilmek istendiğinde; bir kişi/manzara/obje (sanat eserinin nesnesi her ne ise) boyalar yoluyla bir düzleme aktarılarak, doğadan/şehirden/bir canlıdan çıkan melodi çıplak sesle ya da enstrümanla aynı nota ve frekanslar tutturulup yeniden çıkarılmaya çalışılarak, bir duygu bedensel performansla ifade edilerek ve daha birçok yolla gerçekleştirilebilir. Verdiğimiz örnekler ile bu eylemler sırasıyla resim,

⁷ İnsanı hayvandan (üstün tutmak koşuluyla) illa ayırma gerekliliği hisseden insan-merkezci ve türcü bakış da yıllardır (çürütülebilirliğinin farkında olmadan) ‘insanın alet kullanılabilirliğine’ dayanmıyor mu?

müzik, tiyatro olmuş olur. Bilim, neden-sonuç ilişkisini açıklamak istediği vakalar için bulduklarını test etmek istediğinde, aynı koşulları yeniden üretir. Yahut bilimin nesnesi hâline gelmiş bir şey, laboratuvar ortamında bire bir çoğaltılabilir. (En son noktası, klonlama.) Var olanı yeniden üretmek endüstriyel amaçla karşımıza çıktığında seri üretim bandında, belli parçaları çoğaltılmış nesnelere bir araya getirilir ve aynı üründen çokça elde edilir. Bu durumlarda ortaklaşmalar da görülür; örneğin bir hapın çoğaltılması hem bilimde hem endüstride var olanı yeniden üretmek demektir.

Öte yandan kraliçeler, krallar, imparatorlar, generaller vb. kendilerini çizsin diye dönemin yetenekli ressamalarını parayla tuttuklarında, ressamlar bu iş için saraylara atanmış görevliler olarak var olduğunda, aslında sanat mı yapıyorlardı? Yoksa o dönemlerde fotoğraf makinesi bulunmadığından ressamın bu kişileri çizmesi aslında vesikalık fotoğraf çekmek gibi basit bir kopyalama işlemi miydi? Böyle durumlarda oluşturulmuş bir tablonun endüstriyel bir üründen farkı neydi; hele de tablo estetik, düşünsel, sanatsal bir motivasyonla ya da hayal gücüyle değil de, memurunki gibi bir görev bilinciyle yapılıyorsa? Saray müzisyenleri de vardı elbet. Bach, Händel, Mozart, Paganini ve benzeri besteciler, hayatlarının bir döneminde sarayın müzisyen ‘çalışanları’ olmuşlardır;⁸ fakat orada misal, kraliçenin çıkardığı sesin aynısını notalara dökmekten ziyade, gerek saray gerek zengin çevreler için (sipariş üzerine de olsa) bir beste *yaratmak* vardır. Bir görev de olsa, ardında ve üretim sürecinde taklitten çok hayal gücü, işitsel bir estetik kaygı vardır. Dolayısıyla bu durum, verdiğimiz resim örneğinden ayrılabilir. Peki, müzik ne zaman endüstriyel bir ürünle benzeşir? Buna verilecek en belirgin yanıt; daha önce yapılmış bir besteyi, notalarında, ritminde, hızında, nüansında değişiklik olmadan, bir yazıyı kopyalayan kâtip gibi kopyalama durumudur. Her bir tekrar orijinaline ya da tekrarın tekrarına olabileceği en yakın hâliyle benzediğinden, bu tekrarlamalar yaratım ve yaratıcılıktan çok, her ne kadar sanatsal da olsalar ‘icra’ olarak anılabilir. Burada yaratıcı ile icracının, her ikisi de sanat yapıyor olsa bile, ayrışması gerektiği önerilebilir.

Yeniden üretimin kullanıldığı alanlardan bir başkası, aslında akla ilk gelen alan olan fotoğraftır. ‘Fotoğrafçılık bir sanat mıdır, değil midir?’ tartışması, diğer türlere oranla daha az uzlaşıya varılmış bir tartışmadır. Esas işlevi çoğaltma ya da belgeleme olan fotoğraf, estetik değeri yükseldiğinde sanat alanına kaymaktadır. Fakat bu kez de ‘Var

⁸ Saydam, A. (1997). *Ünlü Müzisyenler: Yaşamları, Yapıtları*. Ankara: Arkadaş Yayınları

olanı yeniden üretmek sanat mıdır?’ tartışmamız yine baş göstermekte. Fotoğrafın sanat olarak kabul görmesi için gerekli birkaç madde varsa onlar; ‘doğru an’ı yakalayabilecek estetik göze sahip olmak ve fotoğrafın objesi olacak görüntüye ‘bakış açısı’dır.

Biraz daha açarsak: İlk kriter, estetik açıdan doğru an geldiğinde onu algılayabilip sabitleme yeteneğidir. Elbette fotoğraf makinesinin teknik ayarlarının (diyafram vb.) her kare, her an, her imaj için farklı ayarlanacağını da hesaba katarak, ‘doğru an ile doğru teknik ayarlama birleşince iyi bir fotoğraf çıkar’ denilebilir. Fotoğrafçıların kendi estetik anlayışı açısından doğru sayılacak kareyi yakalayabilmek için bazen saatlerce dış ortamda aynı noktada bekledikleri bilinir. Fotoğrafçı bazen de aynı saatlerde aynı manzaranın yüzlerce fotoğrafını çekmiş olur; ancak içlerinden birkaç tanesini estetik anlamda değerli bulur. Peki, zaten çevremizde var olan bir şeyi, el ve kafa emeği cinsinden daha çok uğraşı ve daha çok inisiyatif (renk seçiminden fırça darbelerine) gerektiren ‘resim yapmak’ gibi bir yöntemle değil de, daha ‘hazırcı’ gibi görünen bir yöntem olan fotoğrafla ölümsüzleştirme tercihi neden sanatsallık ya da yaratıcılık sayılınsın? Buna illa bir yanıt gerekirse o da, fotoğrafta önemli olanın her an değişen imajlardaki en sanatsal anı saniyeler içinde görebilecek bir ‘göz, beyin ve estetik anlayışı’ koordinasyonu olmasıdır, belki de. Birbirine tezat oluşturabilecek iki insan tipinin yürürken anlık olarak habersizce yan yana gelmeleri, uçan kuşların anlık olarak oluşturdukları bir şekil, bir insanın yüzündeki saniyelik sevinç mimiği gibi bir sürü an, kendini yakalayabilen fotoğrafçıyı değerli kılıyor olabilir. Burada fotoğrafçı hem anları hem anıları ölümsüzleştirdiği için, o hâlde onu ‘an yakalayıcısı’ ya da ‘anı yakalayıcısı’ olarak tanımlayabiliriz. Fotoğraftaki görevi budur.

Fotoğrafın sanatsal ya da estetik olabilmesi için kriter sayılabilecek bir diğer öge ise ‘bakış açısı’dır (baktığımız açı anlamında; gerçek anlamda). Aynı imajın karşıdan, yandan, alttan, yukarıdan, sağdan, soldan çekilmesi veya perspektif oluşturacak bir açıdan çekilmesi yahut çok farklı konumlarda bulunan iki objenin yan yanaymış gibi bir açıdan çekilmesi sayesinde çeşitli illüzyonlar yaratılması gibi yöntemlerle imaja yaratıcılık katılmaya çalışılabilir. Örneğin, sarmal merdivenlerin en üst kattan kuş bakışı fotoğraflanması, çok sık başvurulan estetik bir yöntemdir. Burada fotoğrafçıyı o hâlde ‘açı oyuncusu’ olarak tanımlayabiliriz. Bu sonuncusu da kuşkusuz fotoğrafa biraz oyun ve yaratıcılık katarak estetik bir anlam yüklemektedir.

Fotoğrafın sanatsallığı kimisi için ilk bahsettiğimiz tarzdaki gibi doğal akış, hesaplanmamışlık, olan biteni uygun anda yakalayabilme kabiliyetinden gelen spontanelik olsa da, bu tarz fotoğrafçılıkta hayal gücü ve estetik hesap daha azdır; oysa kimisi için hayal gücü ile estetik hesap, yaratıcılığın esas kriteri olabilir. Dolayısıyla ‘Fotoğraf, belgelemek, kanıtlamak, çoğaltmak gibi salt işlevsel bir amaca hizmet etmek dışında ne zamanlar sanatsal olabilir?’ sorusuna verilebilecek iki yanıt ortaya çıkmış oluyor: Fotoğrafçı ‘an(ı) yakalayıcısı’ veya ‘açı oyuncusu’ olarak konumlandığında, fotoğrafın da sanatsal olarak söyleyecekleri olur. (Bu elbette, misal, bir belgesel fotoğrafının aynı zamanda sanatsal olamayacağı anlamına gelmez.)

Bir başka ‘yeniden üretim’ ise edebiyatta ortaya çıkmaktadır. Anı (hatırat) ve biyografi türlerini de genellikle edebî türler arasında sayma eğilimi vardır. Köşe yazılarında, röportajlarda, *talk show*larda, hatta günlük hayattaki sohbetlerde kendine sıklıkla yer bulabilen anı aktarımı, ne zaman bir edebî tür sayılabilir? Aslına bakılırsa anılar kitaplaştırılacaksa ve bu kitaplar edebî tür sayılacaksa, bunların bir köşe yazısından farkı olması için spesifik bir kriter bulunmamakta. Yaşanılan olayları ve bu olaylardan ötürü hissedilmiş duyguları kitaplaştırmak, bunları yazmak için geçmişi yeniden düşünmeyi (hatırlamayı) gerektirdiğinden, bir tür ‘var olanı yeniden üretmek’tir. Burada anılarını yazan kişi bir yazar olarak mı anılmalıdır yoksa kendi geçmişini bugüne bağlayan bir aracı olarak mı? Bilhassa biyografi yazıları ansiklopedilerde, yine köşe yazılarında ve artık Wikipedia gibi web sitelerinde bulunabilecek bir bilgi türüdür. Tıpkı anıda olduğu gibi biyografinin de bir edebî tür sayılması için ne gerekmede? Elbette ansiklopedik biyografiden farklı olarak, kitaplaştırılan biyografilerin içeriğinde (tıpkı anı türünde yazılan kitaplarda olduğu gibi) kurgulaştırılmış olaylar, duygusal anlar, diyaloglar, başka insanlarla bağlantılı bilgiler olabilmekte; bu anlamda kurgu bir karakteri anlatan roman gibi okunmaları daha muhtemeldir. Fakat yine de sanat ya da yaratı sayılabilirler mi? Aynı şekilde, günümüzde konu sıkıntısı çeken Hollywood sineması ya kitaptan uyarlanan senaryolarla ya da gerçek olaylardan uyarlanmış filmlerle dolup taşmış durumda. Verili olan bir konuyu (kendinin ya da başkasının yaşadığı olayları) filme almak yaratı mıdır yoksa aktarıcılık mı?

Bu soruları kısaca felsefeye taşımak, konuyu daha da açabilmemizi sağlayacaktır. Felsefe dendiğinde akla ilk olarak ‘düşünmek’ gelir. Düşünmenin uzantıları olarak da sorgulamak, hâlihazırda sorgulanıp yanıtız kalmış sorulara cevap bulmak, bu

bağlamda ‘bir fikir bulmak’ gibi edimler, alışageldiğimiz düşünce sisteminde genelde felsefeyle özdeşleştirilir. Tıpkı sanatta ve bilimde olduğu gibi ‘daha önce yapılmamış/bulunmamış olma’ şartını gerçekten fark yaratacak bir konu hakkında sağlayanları ‘filozof’, bu şartı (orijinaliği) gündelik hayatta gerçekleştirenleri ise ‘yaratıcı kişi’ olarak tanımlama eğilimindeyiz. Ya da tıpkı sanatta aranan diğer şart olan ‘verili olanın benzerini üretebilmek’te olduğu gibi; verili olanı yani içinde yaşadığımız sistemi, toplumsal yapıyı vb. beyninde yeniden üretip (düşünüp) bunları sorgulayan gündelik hayatımızdaki kişilere ‘felsefe yapıyor’ deriz. Bu eğilimlerimiz doğrultusunda gerçekten yaratıcı bir fikir bulan bir reklamcını düşündüğümüzde, yaratıcılığının kaynağı olarak düşünsel edimini devreye soktuğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla kolektif algıda yer alan ‘felsefede yaratıcılık’ şartlarından hem yaratıcılık maddesini hem de ‘düşünsel becerilerini devreye sokmuş olma’ şartını sağlayan bu reklamcı, filozof mudur ya da felsefe mi yapmaktadır? Demek ki felsefenin, gündelik hayatta anladığımız anlamdan başka bir tanımı ve işlevi olmalıdır ki az önce sorulan sorunun absürtlüğü giderilebilsin. Söz konusu soru düz mantığa dayanan bir çıkarım gibi görünse de, bunları sorduran da yine yıllardır süregelen düşünce biçimimizdir: Felsefeyi ve felsefe yapmayı kendi başlarına birer edim olarak konumlandırmayıp düşünmek, sorgulamak, fikir bulmak gibi başka edimlerle direkt aynı anlamda kullanarak aslında yıllardır felsefenin düz mantığa oturtulmuş olmasına kendimiz sebep olmaktayız.

Hem sanat (resim, edebiyat, sinema vb.) hem felsefe bağlamında yukarıda tartışmaya açılan tüm bu sorular bizi tek bir soruya yöneltmekte: Yaratıcılık nesneyi/konuyu/soruyu/fikri bulmak mıdır yoksa onu işleme şeklimiz (üslup) mudur? Resimden örnek verecek olursak, resmedilecek nesneyi bulmak asıl yaratıcılıksa, resmin nesnesini ilk kez bizim görmüş olma olasılığımız olmadığından, resim sanatında yalnızca soyut resim ya da kavramsal resim gibi türlerin yaratı olarak kabul görmesi gerekmekte. Sinemada ya da edebiyatta önemli olan yine konu ise (amacımız ‘Ne kadar farklı ve yaratıcı bir konu!’ dedirtmekse), hayal gücüne dayalı fantastik türün, hiyerarşide en yaratıcı tür olarak sayılması gerekmekte. Bu durumda diğer türler hayli önemsizleşeceği için sanat toprağımız birden verimsizleşecektir. Fakat eğer esas yaratıcılık konuyu bulmak değil de herhangi bir konuyu işleme biçimi ise bu kez de milyarlarca insanın yaşayacağı sayısız olay ve duygu olduğundan ve her bir insan bunları kendi biricik yöntemiyle işleyeceğinden, bu kez konu bulmak birden önemini

yitirecektir. Yani aynı konuyu işleyen bir sürü eser sahibinin her biri kendi yönteminin biricikliğini öne sürüp eserinin bir yaratı örneği olduğunu iddia edebilecektir. Bu ise tam tersi, hayal gücünün getirdiği yaratıcılıkla bulunmuş konuların etrafında dönen (misal) fantastik yapımların ve benzeri eserlerin hak ettikleri değeri görememesine sebep olabilecektir. Ayrıca belirli sanat akımı kurallarına bağlı üsluplar sayılı olduğu için bu kurallara bağlı kalınarak yapılmış eserler hep birbirinin tekrarıymış gibi görülebilmektedir. Bu noktada önemli olan o hâlde, üslupta da yaratıyı sağlamaktır. Gelinek noktada, her ikisine de gereksinim duyulduğu ortaya çıkmaktadır. Bazı durumlarda nesne/konu, bazı durumlarda üslup, bazı durumlarda aynı zaman ve yerde ikisi de bir yaratı örneği çıkarabilmektedir. Deleuze'ün bu konuya bakış açısı ve üsluba verdiği önem ise, sonraki konularda ele alınacaktır.

Hayal gücüne değinmişken, onu da biraz açmakta fayda var: Salt hayal gücünden yaratı beklemek, bizi tekrar 'daha önce yapılmamış olanı yapma' kriterine döndürme riski taşır. Bu da daha önceden var olanın yeniden, ama başka bir üslupla ele alınmış hâlinin barındırdığı yaratıcı potansiyeli görmemizi engelleyebilir. Bu çıkmazı yaratım süreci içerisinde nasıl ele alabiliriz? Salt hayal gücünün ortaya çıkardıklarına *creation* diyelim. Öyleyse *kısmen* hayal gücüne dayanarak yaratmak nedir? Misal, başkasının bestesini kendi üslubuyla yeniden işleyen bir müzisyenin, anıları yaratıcı bir üslupla yeniden işleyen bir yazarın, doğada zaten var olan manzaranın estetik potansiyelini çıkarabilen ya da var olan objelerle kendi estetik imajını oluşturan fotoğrafçının yaptığını o hâlde *re-creation* olarak adlandırabiliriz. Belgelemek ya da (sanatsal kaygı gütmeyen) olanı aktarmak değil, ama tamamen hayal gücüne dayanmak da değil; ikisinin ortası olduğundan bunun adı, hazırda verilmiş/yapılmış olanı sanatsal olarak yeniden değerlendirmek; yani yeniden-yaratmak olabilir.

Creation ile *re-creation* üzerine düşünürken, *re-creation*'ın oluşum aşamaları üzerine konuşmanın daha kolay olduğu fark edilmelidir; çünkü onda bir 'sonradanlık' vardır. Yeniden-yaratmak, önce gelenden sonra yapılan bir 'ek' olduğu ölçüde 'sonradan'dır. Fakat bu durumda *creation*'ı bir 'ilk' ve 'öncül' olarak varsaymaktayız. Düşünülmemiş olanı düşünmek, çizilmemiş olanı çizmek, yazılmamış olanı yazmak; yani yaratılmamış olanı yaratmak olarak ele aldığımız *creation*'ı ve onun hayat kaynağı olan hayal gücünü önceleyen hiçbir şey olmadığını varsaymaktayız. Bu gerçekten böyle midir? Aslında hayal gücü denilen kavram, algıladıklarımız-hissettiklerimiz-öğrendiklerimizin sürekli

değişmesinden ve birikmesinden oluşan bir totaldir ve hayal gücü yine bu totalin de ötesindekileri hayal edebilme yetisidir. O hâlde, dayanaksız bir şekilde ve sıfırdan hayal gücüyle oluşturabildiğimiz bir şey var mıdır ki? İşi pratikleştirmek adına resmî bir tanımdan yola çıkmak gerekirse yine Türk Dil Kurumunun tanımına başvurulabilir:

Hayal gücü⁹

1. *isim* Zihnin hayal yaratma yetisi, düş gücü, imgelem, muhayyile
2. Geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurma gücü
3. Bir nesneyi, o nesne karşımızda olmaksızın tasarımlama yetisi

Bu tanımlar da yukarıdaki çıkarımımızı destekler niteliktedir. Üç tanımın hepsini toplayıp tek bir tanım elde edildiğinde ortaya şu çıkmakta: ‘Zihnin hayal yaratma yetisi sayesinde, geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurarak bir nesneyi, o nesne karşımızda olmaksızın tasarımlama yetisi.’ Yani geçmişte deneyimlenenleri (ve hâlâ deneyimliyor olduklarımızı) şimdiki yaratma yetimizle birleştirip henüz ortada olmayanı (yani gelecekte var olabilecek olanı, virtüeli) tasarlayabilme yeteneği. Geçmiş-şimdi-gelecek birlikteliği. Az önce sorduğumuz soruyu şöyle güncelleyebiliriz: O hâlde dayanaksız bir şekilde ve sıfırdan hayal gücünde oluşturabildiğimiz bir şey yoktur. Hayal gücü, aktüeli ve virtüeli içerse bile bunları geçmiş birikimlerle yani sıfır noktasının da öncesindekilerle yoğurur.

O hâlde buraya kadar çoğunlukla sanattaki, daha az olmak üzere felsefedeki ve daha da kısıtlı bir değinmeyle bilimdeki genel kanılara yönelik gözlem ve çıkarımlar, böylelikle derlenmiş oldu denilebilir.

⁹ Türk Dil Kurumunun resmî web sitesi olan www.tdk.gov.tr adresindeki Güncel Türkçe Sözlük’ten gerçekleştirilen 22.10.2018 tarihli arama sonucudur.

3. BİR DELEUZECÜ DÜŞÜNME YÖNTEMİ OLARAK ‘KÖKSAP’

Bir önceki bölümde, üzerinde düşünülmesi için kısmen cevapsız bırakılan soruları yavaş yavaş Deleuzecü felsefe ile birlikte düşünmeye geçebiliriz. Önceki bölümde tartışılmak üzere dile getirilen konulardan en sonuncusunu sığağı sığağına ele alarak işe başlayabiliriz: Orijinallik denilen, yaratıcılığı önceleyen bir ‘ilk’ varsayma yanılığı.

Bu bağlamda Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin canlı/cansız tüm varlıklar arasındaki ilişkiselliği, olayları, toplumu, felsefeyi algılayış yöntemleri ile söz başlamak daha uygun olacaktır. Felsefe tarihine az çok ilgi duyanlar, *arkhe* arayışının varlığını bilirler. “Tüm varlıkların ilki, özü, *arkhesi* nedir?” gibi sorular ve bunlara verilmiş su, ateş gibi yanıtlar, günümüze kadar gelip günlük hayatta her alanı işgal eden buna benzer arayışlar doğurdu: “Olaylar ne zaman bu hâlde geldi, ilk olarak ne olmuştu?” “Bu fikri ilk kim düşündü?” Deleuze ve Guattari ise *arkhesizdir*. Felsefedeki *arkhe*, diğer alanlarda ise ‘ilk’, ‘en önce’, ‘orijinal’ olarak ifade ettiğimiz düşünce biçimi otomatik olarak bir sıra yaratır. İlk olan, sonra gelen, ondan sonra gelen... Fakat bu sıranın elemanlarını yatay olarak birbirini besleyen elemanlar olarak değil de, dikey olarak ve birbirlerine üstün olmaları şeklinde düşünmeye başladığımızda (ve günümüzde olan şey de budur), ortaya hiyerarşi çıkar. Bu hiyerarşiden ise hep bir öncelik/sonralık, eskilik/yenilik gibi ikili karşıtlıklar doğar. Bu ikili karşıtlıklardaki tez ve antitezin bir sentez doğuruyor olmasının (diyalektiğin), beraberinde gelişimi getiriyor olma fikri günümüzde de düşünce biçimimizi domine ediyor olsa da artık bunun da sorgulanması gereken noktaya gelindiğini söyleyebiliriz. Dünyayı ikili karşıtlıklar olarak görüp her şeyi önce iki ayrı kalıba sokmak, sonra da kendi elimizle ayrıştırdığımız bu kalıpları etkileşime sokup üçüncü bir kategori yaratmaya çalışmak, yolu oldukça uzatır. Ya en başından beri zaten iki karşıtlık yoktuysa? Bu ikili karşıtlıklar yani ‘bir şey’ ve onun ‘değili’ yerine; ‘bir şey’, ‘ona benzeyen başka bir şey’, ‘ona pek de benzemeyen ama ondan tamamen de farklı olmayan bir başka şey’, ‘ondan tamamen farklı olan diğer bir şey’ gibi bir skala (yelpaze) modeliyle düşünmek, ikili karşıtlıklardan bir sentez üretmeye çalışmaktan daha kolay ve de potansiyellerin açığa çıkmasına daha çok izin veren bir yöntem değil midir? Her şeyin sırayla olması gerekliliği, ilk eleman olmadan ikincisinin var olamayacağı algısı bu sıralama mantığını bir ‘akış’ yerine bir ‘zincir’ olarak kurgular; zincirler ise bağlayıcıdır, gitmek isteyen yerinde tutar, akışa izin vermez. İşte bu noktada, bu dikey ve hiyerarşi doğuran sistemi katetmek için Deleuze

ve Guattari bir yöntem önerirler. Burada özellikle ‘katetmek’ ifadesini seçtiğimizi söylemeliyiz; çünkü hiyerarşiye ve ikili düşünce sistemine ‘karşı gelmek’ de kendi içinde bir ikili karşıtlık doğuracaktır. Oysa ‘katetmenin’, var olandan da yararlanarak potansiyelleri çoğaltmak, genişletmek misyonu da vardır. Bu anlamda Deleuze ve Guattari’nin önerdiği ve şimdiye kadar süregelen düşünce sistemimizi kateden, eski olanakları da yeni olanakları da kapsayan düşünce sistemi için önerdikleri yöntem ‘köksap’ (*rhizome*) yöntemidir:

Köksapın kelime anlamı, yeraltında yatay olarak büyüyen, dallanarak köklenen ve filizler veren bitki sapıdır. (...) Deleuze ve Guattari’ye bu terimi *Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla* [*Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*, 1980] başlıklı kitaplarının giriş bölümünde, belirli bir düşünce biçimini tanımlamak amacıyla kullanır. Batı felsefesinde hakim olan düşünce süreçlerine kıyasla onların tercih ettikleri düşünme biçimini en iyi yansıtan, bu yatay bir saptan dallanarak büyüyen kökler ve filizler imgesidir. Antik Yunanlı Platon ve Aristoteles’ten bu yana Batı toplumlarında binlerce yıldır hakim düşünme modeli nedenseldir, hiyerarşiktir ve (tek/çok, biz/onlar, erkek/kadın vs.) ikili karşıtlıklar üzerine inşa edilmiştir.¹⁰

Katetmeye çalıştıkları hiyerarşik düşünce biçimini bitkiler dünyasını kullanarak açıklamışlardır. Deleuze ve Guattari, küresel bir düşünce biçimine dönüşen, eleştirip katetmeye çalıştığımız söz konusu modeli ağaca benzetir. İlk sebebi; hem köksapın aksine dikey olarak dallanıp budaklanan hiyerarşik şekli hem de tohumun *neden*, ağacın da *sonuç* olarak konumlandığı, nedenselliği çağrıştıran yapısıdır.¹¹ Bu anlamda oldukça yerinde bir benzetmedir. İkinci sebebiyse, bu düşünce sisteminin doğrudan ağaç kavramı üzerinden adlandırılmış olan ‘soyağacı’ mantığı ile örtüşmesidir:

Bir soyağacında tek bir başlangıç noktasıyla (baba) onun evlatları arasında bariz bir nedensellik ilişkisi vardır. Dolayısıyla, Batı toplumlarındaki hakim düşünme modelinin tek bir hakikat yorumunu (ilk bakışta yalnız yaşamış gibi görünen tek bir ağacı, ya da dilerse, tek bir babayı ve tek bir aileyi) ne şekilde yarattığı, ağaç imgesinde ifade bulur ve Öteki de daha sonra bu tek hakikatten türetilir: Öteki, ağacın etrafındaki boşluk ya da ağaç olmayandır. Bu çeşit ikili düşünme biçiminin çok uzun bir geçmişi vardır, bu biçim bugün de hâlâ hakimdir.¹²

¹⁰ Martin-Jones, D. & Sutton, D. (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (s. 21), (M. Özbank & Y. Başkavak, Çev.) İstanbul: Kolektif

¹¹ A.g.e. (s. 21)

¹² A.g.e. (s. 21)

Bu düşünce sistemindeki köken fikri ya da tek bir hakikat fikri, karşısında ya da etrafında onun varlığını tanıyacak, onu meşrulaştıracak Öteki(ler) varsa anlamlıdır. Var olmak için onlarla ya sürekli bir çatışmaya girmesi ya da onları kendine tabi kılması gerekir. Bu anlamda bu sistem, içinde hem neden-sonuç hem ikili karşıtlık hem de hiyerarşi barındırır. Bu düşünme modelinin tezahürünü (alıntılanan paragraftaki gibi soyağacı örneğinden gidersek) toplumdaki aile ve akraba ilişkileri dengesinde ('ata' ve diğerleri), bir ölçek büyütürsek toplumdaki iktidar ilişkilerinde (iktidar partisi/lider/egemen ve diğerleri) görmekteyiz.

Deleuze ve Guattari'nin, 'köksap' kavramı aracılığıyla katetmeye niyetlendiği bu alışlagelen düşünce sisteminin, bir önceki bölümde değinilen meselelerle bağlantısına gelecek olursak, yaratı süreci için günümüzde geçerliliğini koruyan kriterleri tekrar hatırlayabiliriz. Konuya bu kriterlerden ilkinin 'daha önce yapılmamış olma' şartı olduğunu söyleyerek başlamış, fakat yüzyıllardır onca insanın hâlâ yapmamış olduğu bir şeyin var olamayacağından ötürü bunun geçerliliğini daha kolay yitirebilecek bir kriter olabileceğine değinmiştik. Sonrasında, ilk kriterin orijinallik şartına zıtmış gibi dursa da, 'var olanın aynısını yeniden üretebilme' kriteri bağlamında ve sanat özelinde, bu kriterin sanatçının ustalığını gösteren bir kriter olduğundan ötürü bu denli önemseniyor olabileceğine değinmiştik. Aynı zamanda 'var olanı yeniden üreten' alanlardan fotoğrafın ve edebiyatla sinemada gerçek olayların aktarımının yaratı sürecinin neresinde konumlandığını düşünmüştük. Bu doğrultuda, önemli olanın var olan konuları başka bakış açılarıyla ele almanın mı yoksa var olmayan, hayal gücü sayesinde diğerlerinden ayrılıp biricik olan bir şeyi bulmanın mı yaratı sayılabileceği sorusuyla bölümü kapatmıştık. Yani bir çember şeklinde, bölümü 'daha önce yapılmamış olma' kriterinin içinde barındırdığı orijinallik fikriyle başlatıp kapatmış olduk.

'Daha önce yapılmamış olma'nın dayandığı hayal gücü kavramını, Türk Dil Kurumunun üç hayal gücü tanımıyla birleştirip şu şekilde açıklamıştık: 'Zihnin hayal yaratma yetisi sayesinde, geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurarak bir nesneyi, o nesne karşımızda olmaksızın tasarımlama yetisi.' Buradaki 'geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurarak' ifadesi kilit noktadır. Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi hayal gücümüz, algıladıklarımız-hissettiklerimiz-öğrendiklerimizin sürekli değişmesinden ve birikmesinden oluşan bir

totaldir. Algılamak-hissetmek-öğrenmek gibi edimler, hâlihazırda var olan varlıklarla ya da yapıtlarla girdiğimiz ilişkilerin birer çıktısıdır. Bu yüzden herkesin hayal gücü, kendisinden önce zaten var olanlarla girdiği bir tür etkileşime dayanır. Dolayısıyla dayanaksız bir şekilde ve sıfırdan hayal gücüyle oluşturabildiğimiz bir şey yoktur, sonucuna varmıştık. Yaratıcı insan o hâlde bir ‘ata’ değildir, yaratı sayılan herhangi bir sanat eseri ya da felsefi çıktı da birer *arkhe* değildir. Bazı alman bir ilklik söz konusu olmadığı için sanat ve felsefe adına yaratılanlar, tek bir hakikatin ya da kökenin Ötekileri değildirlerdir. Yaratıların-yaratılanların dayandığı tek hakikate ya da onların kökenine kadar asla gidemeyecek olmamızın yanı sıra bu arayış, yaratıcı süreç için hiçbir anlam ifade etmediğinden kısır bir arayış olacaktır. Zira sanat ve felsefe disiplinlerine ait yaratıların hepsi kendi disiplinleri içinde birbiriyle etkileşim hâlinindedir, bu anlamda birbirlerini besler ve bu sayede bir sonraki yaratının ortaya çıkmasına yardımcı olur. Köksap burada kendini göstermiş olur. Deleuzecü ‘yaratı’ süreci köksapsı olarak ilerler. Sanatsal ya da felsefi yaratıcılığın var olabilmek için bir öncüle, bir orijinale gereksinimi yoktur. Yer altından yatay olarak ilerleyen bir sürü kollar, aynı anda pek çok şeyle karşılaşır etkileşime girer; aynı anda çok kez kendini bu karşılaşmalar sayesinde var eder. Köklerin kolları başka köklerle karşılaşır, toprağı yararak ilerlediği için zaten toprakla karşılaşır, topraktaki nemden, toprağın üstünden aşağı sızan havadan beslenir. Neden-sonuç, tek hakikat ve bir köken, ikili karşıtlıklar gibi kısıtlayıcı sistemlerin gördüğü tablo, ilk ve tek olarak var olan bir tohum ve ona tabi olan, onun sayesinde büyüyen, onun bir sonucu olan ağaçtır; o kadar. Oysa köksapsı düşünme modeli, söz konusu ağacı yok edip yerine başka bir düşünce geçirmez (o zaman kendisiyle çelişirdi); fakat tam tersi bu ağacımızı da kabul eder, kapsar ve ‘büyük resmi’ görür:

Ormanda tek bir hakikat, tek bir neden ve sonuç, tek bir “hakiki ağaç” yoktur. Tam aksine orman, birçok ağaçtan, yani birçok hakikatten müteşekkil tek bir varlıktır. Üstelik ormanın tek bir kökünün olduğunu söylemek de mümkün değildir ve bunun nedeni hangi ağacın ilk ağaç olduğunu bilmenin mümkün olmaması değildir sadece. Her bir ağaç su, güneş ışığı ve toprağın bileşimidir ve tohum olsun ya da olmasın, bunlar olmadan ağaç da olmaz. Dolayısıyla bir ağacı tek başına ele almak hatalıdır, zira her şey birçok farklı unsurun bir araya gelmesinden müteşekkil bir bileşimdir ve tek bir nedene atfedilemez. Bu anlamda her şey köksapsıdır ve ağaç tarzında düşünmek köksapın boyutlarından sadece bir tanesidir.¹³

¹³ A.g.e. (s.22)

Bunu bir sanatsal ya da felsefi ‘yaratı’ olarak ele alırsak, “her şeyin, her zaman birden fazla hakikat içerdiğini”¹⁴ göz önünde tutarak diyebiliriz ki her sanat eserinin, ilham aldığı birden fazla kaynak vardır; her felsefi ‘yaratı’nın dayandığı birden fazla kaynak vardır. Bu anlamda dayanak, ilham, kaynak gibi isimlendirdiklerimiz birer başlangıç olarak düşünülmemeli. Sanatsal ve felsefi ‘yaratı’ların, tıpkı köksapta olduğu gibi başlangıç noktası yoktur, “ama hep oradan büyüdüğü ve taşıdığı bir ortası (*milieu*) vardır.”¹⁵ Şu hâlde, daha önce yaptığımız *creation/re-creation* ayrımını yeniden düşünmek gerekir. *Creation*, hayal gücünün ortaya çıkardığı yepyeni bir şeyi tarifler demiştik. Bu anlamda bir ‘ilk’liğe, orijinalliğe vurgu yapar. *Re-creation* ise ‘var olanın aynısını yapabilme’yi tariflediğinden, var olana yeni bir yaratıcı üslup getirdiğinden ‘sonradanlığa’ vurgu yapar. Oysa bu bölümde bahsettiğimiz köksapsı düşünce ışığında rahatlıkla iddia edebiliriz ki *creation* dediğimizin de etki aldığı ve dayandığı birçok başka ‘yaratı’ var olduğundan, her *creation* aslında bir *re-creation*’dır (her yaratım, bir yeniden-yaratımdır). Ve her *creation* ile *re-creation* (ikisi artık aynı şey), başka ‘yaratı’lardan etkilenip onlara dayandığı ölçüde kendileri de başka ‘yaratı’ süreçlerine etki verip dayanak olmaktadır.

¹⁴ A.g.e. (s.23)

¹⁵ A.g.e. (s.23). [Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille Plateaux*’dan aktarılmıştır.]

4. FELSEFEDE DELEUZECÜ ‘YARATI’ VE ‘KAVRAM’

Bu noktada Deleuzecü bir başka düşünme modeli ortaya çıkmaktadır: ‘Çokluk’. Her ‘yaratı’ başka ‘yaratı’ları aynı anda hem içerdiği hem doğurduğu için aslında kendi içinde bir ‘çokluk’tur. Köksap yöntemi, her şeyin başka şeylerle etkileşime girerek ilerlediğini, karşılıklı etkileşimin de birbirine dönüşmeyi, birbirini dönüştürmeyi gerektirdiğini göstermektedir. Bu da her şeyin içinde başka şeylerden izler olduğu anlamına gelir. Bir gibi görünen her şey, bütün olan her şey başka bir sürü elemandan oluşur. Deleuze’ünki, “çoğul olanın ve hatta daha da öteye giderek, çoğul ve tekil olanın da fazlasını oluşturan “çokluk” düşüncesidir.”¹⁶ Bu anlamda (tek yerine) tekil dediğimiz şey, başkalarından ayrıksı olarak biricik olmayı çağırıştırır; bu ‘bir tane olma hâli’, kolaj mantığıyla bir araya gelmiş ‘çokluk’ların oluşturduğu bir birliktir. Bu yüzden hâkim görüş olan ‘bütünün, homojen bir yapıdan oluştuğu’ fikri de kadük kalmıştır. ‘Bütün’ dediğimiz kütleli aslında heterojen elemanlar oluşturur ve bu yüzden insanın kendisi de, toplumsal olaylar da, felsefi-sanatsal- bilimsel ‘yaratı’lar da heterojen yapıdadır. Çok ünlü bir sanat eseri tek bir bütün olarak somut bir objedir; fakat kökeni değil kökenleri vardır. Ressamın onu oluşturmasında homojen bir etki değil, heterojen etkiler söz konusudur. Felsefe de bundan farklı bir şekilde işlemez. Felsefe disiplininin nasıl işlediğini ise daha iyi anlamak için felsefenin işlevini açıklamak gerek.

Deleuze ve Guattari “Felsefe Nedir?”¹⁷ adlı kitaplarında ‘yaratı’ kavramını felsefe, sanat ve bilim disiplinleri üzerinden ele almışlardır. Her üç disiplini de birbirinden ayırarak kendilerine özgü görevlerini, işlevlerini ve odak noktalarını tanımlamışlardır. Her birinin amacı da kendi alanlarında icatlar yapmak, bir ‘yaratı’ ortaya koymaktır. Bu üç disiplinin yaratma ve bilgiye ulaşma sürecindeki farklılıklar, koşutluklar ve kesişimlerine değinirken¹⁸ Deleuze ve Guattari, alışageldiğimiz düşünme biçimimizden sıyrılmamızı sağlar. Bu kitapla, bu üç disiplini algılayış biçimimizle ilgili var olan kaynaklara, mühim bir yol gösterici eklenmiş olur.¹⁹

¹⁶ Akay, A. (2004). *Tekil Düşünce* (s. 15), İstanbul: Bağlam Yayınları

¹⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Felsefe Nedir?*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

¹⁸ A.g.e. (s. 7, Turhan Ilgaz’ın önsözünden)

¹⁹ Bu çalışma felsefe ve sanat disiplinlerine odaklandığı için Deleuze ve Guattari’nin bilimi ele alış biçimlerine yalnızca kısaca değinilecektir.

İlk olarak felsefeyi ele alacağımızı söylemiştik. Bu noktada ikinci bölümde tartışmaya açılan birtakım yerleri anımsamakta fayda var: Her yaratıcı fikir bulanın (reklamcı örneği verilmişti) felsefe mi yapıyor olduğu sorusu bizi doğrudan buraya getirmektedir. Deleuze ve Guattari “Felsefe Nedir?”de felsefe ile düşünmek, sorgulamak, fikir bulmak edimlerinin farklı kategorilerde yer alması gerektiğini savunur. Bir konu hakkında düşünmeyi, üstelik derin derin düşünmeyi ve o konu hakkında tartışmayı felsefeci olmayan kişiler de yapabilmektedir. Bundan ötürü felsefenin ayırt edici noktasını saptayıp onu düşünme ediminden daha farklı bir konuma yerleştirmek gerekir. Dolayısıyla Deleuze ve Guattari bu soruna, felsefenin *yaratıcılığına* vurgu yapan bir çözüm getirmektedir: “Felsefe, kavramlar oluşturmak, keşfetmek, üretmek sanattır.”²⁰ Bu tanımdaki ‘oluşturmak’, ‘keşfetmek’, ‘üretmek’ kelimelerinin taşıdığı aktiflik önemlidir. Köksap yöntemi de hatırlayacağımız üzere bize akışı verir; geçmişte kalmış bir köken arayışı yerine geçmişi de bugüne taşıyan, gelecek potansiyelleri de bugünkü etkileşimlerde barındıran bir ‘olasılıklar akışı’ni meydana getirir. Bu anlamda felsefe, “Geçmişte bu olay nasıl cereyan etmiş olabilir?” “Şu olay insanlar tarafından ilk olarak nasıl açıklanmış olabilir?” “Bu filozofun söyledikleri hangi kökene dayanmaktadır?” sorularıyla ilgilendiği ölçüde, yaratmak yerine belgeleme yapmış olur. “Öncenin de öncesinde, ilk önce ne vardı?” sorusuna verilebilecek yanıt “İşte bu vardı”dan öteye gidemeyecek ve düşünce o an noktalanmış olacaktır. Ok atmak gibidir; atılan ok (yani bulduğumuz köken) atıldığı yerde öylece kalır. Bu yöntem, arşivcilik ve felsefe tarihi oluşturmak adına yararlı ve de pratiktir elbette. Fakat felsefe değildir; felsefenin işlevi bu değildir. Felsefe, *yaratır*:

Deleuze-Guattari ikilisinin felsefeye getirdikleri (devrimci) tanım, onu artık bir tür *köken*, veya *dönüş*, veya *arayış*, veya *düşüncenin düşüncesi* gibi aşına tanımlarla tanımlamamıza bırakmayacak ölçüde net, muğlaklıktan uzak, açık seçiktir: felsefe bir edimdir, bir yaratma, kurma edimidir. Yarattığı, kurduğu şeylerse KAVRAMLARdır.²¹

Hâlihazırda var olan kavramlar üzerinde düşünmek, aslında bir ‘yaratı’nın üzerine konmaktır, hazırcılıktır diyebiliriz. Bu yüzden düşünmek, felsefe değildir. Kavramlar, aşkın birer varlıkmiş ve de kendi kendilerine oluşmuşlar gibi onları ‘zaten cepte’ olarak algılarız. Bu kavramlar sanki kendiliğinden ortaya çıkmış gibi bir ön kabulümüz vardır; oysa kavramların kendiliğinden ortaya çıkan şeyler olmadığını, felsefeciler tarafından

²⁰ A.g.e. (s. 12)

²¹ A.g.e. (s. 8, Turhan Ilgaz’ın önsözünden)

yaratıldıklarını unutmamak gerekir. Herhangi bir insanın, üzerine düşünüp tartışabildiği tüm o kavramları bulan ve kuran, onları yaratanlar, filozoflardır. Ünlü tablolar hakkında konuşurken onların birileri tarafından yaratıldığını biliriz. Ressam, adı üstünde resim yapan kişidir ve ressamdan söz ederken yarattığı birtakım eserler olduğunu biliriz. Bunun gibi filozofun da, ressamın tablosu gibi bir ‘yaratı’ nesnesinin olmasını bekleriz. Bu ‘yaratı’ nesnesi, filozof için kavramdır. “İdeaları temaşa etmek gerektiğini söylüyordu Platon, ama daha önce İdea kavramını yaratması gerekmişti. Hakkında; kavram yaratmadı, kavramlarını yaratmadı, denilebilecek bir filozof neye yarar ki?”²² Bu bakımdan kavramlar üzerine düşünmek, onları tartışmak ve sorgulamak ile onları bizzat yaratmak doğal olarak ayrılmaktadır. Felsefe, mevcut düşünme biçimleri yığını arasından sıyrılmaktadır, içinde bu türden bir yaratım ve keşif barındırmayan bir düşünme ediminden farklıdır. Misal, “Doğu’dan gelmiş yaşlı bilge belki figürler aracılığıyla düşünmektedir, oysaki filozof, Kavram’ı keşfeder.”²³

Felsefenin diğer zihinsel ve düşünsel edimlerle aynı şey olduğu yanılgısına karşı, felsefenin ve filozofun işinin kavramlar yaratmak olduğunun söylenmesi çizgiyi çeker. Fakat burada başka bir yanlış anlaşılma ortaya çıkabilir: Bu kez filozof olmak adına herkes tarafından ortaya atılmış ‘kavramlar yığını’ ile karşılaşılabilir. Bu anlamda filozofların becerisi aynı zamanda kavramları tartabilmektir. Filozof hangi kavramların “...yaşayamayacağını, keyfi ya da önemsiz olduğunu, bir an bile ayakta duramayacağını; bunun tersine, hangilerinin iyi yapılmış ve kaygı verici veya tehlikeli bile olsa, bir yaratıcılığa tanıklık ettiğini bilir.”²⁴ ‘Bir yaratıcılığa tanıklık etmek’ denilmektedir; aksi hâlde herkesin ürettiği sözde-kavramın, herhangi bir üretim sürecinin sonunda elde edilen veriden, çıktıdan veya üründen farkı olmayacaktır.

Felsefeyi sıradan bir düşünme ediminden veya diğer ‘bir şey üzerine kafa yorma’lardan farklı kılacak şeyi açıklarken tersten de gidilebilir. Yani felsefenin ne yaptığı değil, ne yapmadığını açıklamaya çalışarak da aynı sonuca varabiliriz. Felsefe şunlar değildir; Temaşa (*contemplation*), düşünüm (*reflexion*), iletişim (*communication*):

Temaşa değildir, zira temaşa edilenler, kendi öz kavramlarının yaratılışı içinde gömülmüş bir halde, şeylerin kendileridir. Düşünüm değildir, çünkü hiç kimse, her ne üstüne olursa olsun düşünümlemek için felsefeye gereksinmez: felsefeyi düşünce sanatı yapıp çıkmakla

²² A.g.e. (s. 15)

²³ A.g.e. (s. 12)

²⁴ A.g.e. (s. 13)

ona pek büyük paye verildiği sanılır, oysa her şey elinden alınmaktadır, zira ne matematikçiler matematikçi olarak, matematik üzerine düşünmek için; ne de sanatçılar, resim veya müzik üzerine düşünmek için filozofları beklemişlerdir, onların o zaman filozof haline geldiklerini söylemek, düşüncüleri kendi yaratılarını karşıladığı ölçüde, sadece kötü bir şaka olur. Ve felsefe, kavram değil “uzlaşma” [consensus] yaratmak için, yalnızca görüşlerin [opinions] içindeki gücüyle iş gören iletişimde de hiçbir nihai sığınak bulamaz.²⁵

Felsefe olmayan tüm bunlar, kavram üretmek için yetersizdir. Zira kavram yaratmadan bir şey hakkında sadece düşünüp durmak, düşünceyi o şeyin çevresine dolayıp onu olduğu yere sabitlememize neden olur, bu sabitleme ise yaratıcılığın tıkanması demektir. Düşüncüler sırasında beyin fırtınası yapıp yeni şeyler yaratılmaz mı, diye sorulabilir. Fakat yaratılan bu ‘şeyler’in kavram olup olmadığı, kavramsa bile ‘yaratı’ya kapı aralayıp aralamadığı, kendi kendilerine var olup olamayacakları meçhuldür; bu yüzden de düşüncülerin getirdiği beyin fırtınası da felsefe yapmak değildir. Bunun yanı sıra yaptığımız en son alıntıda iletişime de değinilmiş. Bir şeyleri sorgulayıp onlar hakkında birileriyle tartışmak (iletişim kurmak) da ‘yaratı’ zemini oluşturmaz; çünkü bu zemin, tartışan kişilerin birbirini çürütme arenası hâline gelir, bu yüzden de kavram üretmek şöyle dursun, hazırda var olan kavramlar üzerinde konuşmak bile talileşir:

Dostlar arasında, Batılı anlamda bir demokratik tartışma düşüncesi, en ufak bir kavramı dahi asla üretememiştir; bu düşünce belki Yunanlılardan gelmedir, ama onlar bundan öylesine çekiniyorlar ve onu öylesine sert bir işlemde geçiriyorlardı ki, kavram, yok edilmiş karşıt görüşlerin muharebe alanı üzerinde uçan alaycı ve kendi kendine öten kuş gibiydi daha çok (şölenin esrik konuları.) İşi o eylemler ve tutkular için kavramlar yaratmak olsa da, felsefe, temaşa etmez, düşünümlemez, iletişimde bulunmaz. Temaşa, düşünümleme, iletişim, birer disiplin değil, ama bütün disiplinler içindeki Tümelleri oluşturan makinelerdir.²⁶

Alıntıda da görüldüğü gibi, felsefenin ne olmadığının açıklanmasının yanı sıra, bu ‘olmayanların’ tanımı da yapılmıştır. ‘Temaşa’, ‘düşünüm’, ‘iletişim’ birer disiplin değildir; fakat başka disiplinlere ya da alanlara pratik katkılarda bulunulmasına yarayan araçlar, makinelerdir. Deleuze ve Guattari zaten ikili karşıtlıkları katetmek istediklerinden, yaptıkları şey bu araç-makinelere karşı çıkmak değildir. Yalnızca onların felsefeyi tanımlamadığını, felsefenin işlevinin onlara indirgenemeyeceğini

²⁵ A.g.e. (s. 15)

²⁶ A.g.e. (s. 15)

söylemekte. Bu araç-makineler başka alanlarda işlevseldir. Bize düşen, bu araç-makineleri işlevsel oldukları konumlardan koparmamak ve felsefeye özdeşleştirmemektir; zira böyle olduğunda ne felsefe yaratım gerçekleştirebilir ne de bu araç-makineler kendi işlevini gerçekleştirebilir. Buradan yola çıkarak, bu araç-makinelerin işlevsel (ve ait) olduğu alanlara değinebiliriz ki konu daha iyi anlaşılın. Nasıl ki ‘temaşa’, ‘düşünümleme’, ‘iletişim’, ‘sorgulama’ gibi araç-makineleri felsefe ile tanımlama eğilimdeyiz; aynı şekilde felsefenin yaratması gereken ‘kavram’ı da başka alanlara, başka disiplinlere mal etmekteyiz ya da o alanlar ‘kavram’ı sahiplenmeye çalışmaktalar. Bu durumda hem felsefe hem de diğer disiplinler işlevini kaybeder. Felsefe kavramlar yaratma görevi ve amacından uzaklaştırıldığında, yerini öncelikli olarak sosyoloji ve insan bilimleri, daha sonra epistemoloji, dilbilim ve psikanaliz ile doldurmaya çalışırız.²⁷ Bu durum karşısında felsefeye statüsünün iade edilememesi ve felsefenin konusu olması gereken kavramların başka alanlara kaydırılması, sadece sosyoloji, dilbilim, psikanaliz gibi akademik disiplinlerin felsefe kılığına bürünmesiyle kalmaz. Deleuze ve Guattari, kavramın akademik disiplinlerce sahiplenilmesinin ötesinde piyasa tarafından da sahiplenilmesini, felsefe adına acı bir deneyim olarak değerlendirir: “...[B]ilgiişlem, pazarlama, tasarım, reklamcılık, yani iletişimin tüm disiplinleri, bizatihi kavram sözcüğün[ü] sahiplenip; bu bizim işimizdir, yaratıcı olan bizleriz, biz *kavramlaştırıcılarız!* dediklerinde, utanmazlığın en dibine inilmiş olundu.”²⁸ Burada, kavramın anlam ve alan kaymasına nasıl uğradığı sorusu akla gelmektedir; özellikle nasıl olup da piyasaya sokulabildiği. Bu da, ikinci bölümde tartışmaya açtığımız konuyla örtüşmektedir. Yaratı ve yaratıcılığın geçmişten günümüze ‘daha önce yapılmamış olanı yapma, bulunmamış olanı bulma, söylenmemiş olanı söyleme’ olarak algılanmasının sonuçlarıdır bunlar. “Aklıma bir fikir geldi!” diyen bir tasarımcı veya reklamcı, piyasa koşullarında gerçekten de yaratıcı bir ürün ortaya çıkardığı için başarılı bir iş yapmış olur. Fakat Deleuze’ün (ve Guattari’nin ve bu çalışmanın) yapmaya çalıştığı şey, yaratı ve yaratıcılık türlerinin birbirinden farkının, yaratı türlerinin kendilerine has niteliklerinin iyice kavranmasının sağlanmasıdır. Piyasa koşullarındaki yaratıcılık, artık Türkçede de ‘kreatif’ olarak anılan bir alan doğurmuştur. ‘Kreatif ekip’, ‘kreatif iş’... Dolayısıyla piyasa koşullarında var olması gereken ve ‘kreatif’ yaratıcılık ile akademik yaratıcılık ve başka yaratıcılıklar birbirine

²⁷ A.g.e. (s. 18)

²⁸ A.g.e. (s. 18)

karıştığında hepimizin hayata bakış açısı artık “[o]laylar yalnızca sergilerdir ve kavramlar da, yalnızca satılabilecek ürünler”²⁹ şeklinde dönüşüm gösterir. Yani kavramlar birer ‘yaratı’ olmaktan çıkıp meta hâline gelirler. Bunda, yaratıcılığın oluşması için gerekli görülen şartların geçmişten günümüze aynen gelmesine sebep olduğumuz için toplumlar olarak bizim payımız olduğundan zaten söz ettik. Ayrıca, Türkiye özelinde konuşursak kavramın ve ona içkin olan felsefi ‘yaratı’nın neden reklamcılığa, piyasaya yönelik tasarımcılığa ve fotoğrafçılığa kaydığı konusunda gösterilebilecek nedenlerden biri şudur: *Concept* kelimesinin her ne kadar birden fazla anlamı ya da göndergesi varsa da birincil anlamı ‘kavram’dır fakat bu unutulmaktadır. Örneğin; “Bu reklam filminde, şu fotoğraf çekiminde nasıl bir konsept olsun?” denildiğinde, akla bir sürü objenin veya yaratıcı fikirlerin oluşturduğu total bir fikir, bir şablon gelir. Oysa bir anlam bütünlüğü, yaratıcı öğelerden oluşmuş bir şablon, bir tasarı ortaya koyulmak istenen reklamda, fotoğrafta, tasarımda yaratmaya çalıştığımız şey aslında ‘tema’dır. Bu yüzden ‘konsept’ yerine aslında ‘tema’ demek daha doğru.³⁰ Böylelikle konseptin ikincil anlamları ‘tema’, ‘fikir’ vb. olsa bile birincil anlam olan ‘kavram’ın felsefeyle ilişkisi unutulmamış olur. Fakat Deleuze ve Guattari, felsefenin bu duruma gelmesinin sebeplerinden biri olarak bizzat filozofları da gösterir: “Filozoflar felsefece gerçeklik olarak kavramın doğasıyla yeterince ilgilenmediler. Onu oluşturmaya (soyutlama veya genelleme), ya da kullanmaya (yargı) muktedir yetiler aracılığıyla açıklanan, verilmiş bir bilgi ya da temsiliyet gibi düşünmeyi yeğledirler onu. Ama kavram verilmiş değildir, yaratılmamıştır, yaratılacaktır; oluşturulmamıştır, o kendi kendisini kendinde ortaya koyar, kendiliğinden-konum’dur.”³¹

Toparlarsak, felsefe ‘düşünümlemeyi’ de kapsadığından, sırf kavram üretmekle kalmayıp bunu yaratıcılıkla yaptığından, ürettiği her kavramın yeni bir kavram üretilmesine vesile olmasından ötürü, felsefenin yerine koymaya çalıştığımız diğer akademik disiplinler ve meslekler aslında felsefenin yerini zaten alamazlar. Günlük yaşantımızda her düşüneni, her yaratıcı fikir bulanı, her sorgulayanı ‘felsefe yapıyor’ sanmamıza sebep olurlar yalnızca.

²⁹ A.g.e. (s. 19)

³⁰ Türk Dil Kurumunun web sitesinden 25.05.2019 tarihinde alınan tanıma göre ‘tema’; ‘temel motif, ana konu, görüş’ demektir.

³¹ A.g.e. (s. 19)

4.1. ‘Kavram’ın niteliği

Felsefenin ve filozofun görevinin ‘kavram’ yaratmak olduğunu söylemişken bir de yapısını ele almak gerekir. Deleuze felsefesinde bir düşünme modeli olarak sunulan köksapsılık, bize yatay olarak ilerleyip ağlar örerek başka düşüncelerden, başka öğelerden, başka varlıklardan, başka olaylardan etki alma ve onlara etki verme avantajını sağlar ve bu yüzden yaratıcı bir düşünme modelidir, demiştik. Bu anlamda her şey birbirini dönüştürürken birbirine dönüşür. Kimin ‘ilk’ olarak kimi etkilediği bilinmez, dolayısıyla ‘köken’ de yoktur. Dolayısıyla her şey, somut bir teklik gibi görünse de başlangıç noktası olmayan bir sürü ‘çokluk’tan oluşur. Bununla birlikte her şeyin (hepimizin) barındırdığı ‘çokluk’lar nelerle, kimlerle karşılaşır nasıl değişik bir etkileşime girildiği ile ilgilidir. Bu anlamda bir insanı oluşturan ‘çokluk’ ile diğer insanı oluşturan ‘çokluk’, ortaklıklar barındırır da birbirinden farklıdır. Yani her insan, başka bir sürü insandan, varlıktan ve olaydan aldığı etkiden oluşsa da tüm bunları kendine özgü deneyimlediği için tekil (ayrık, biricik) bir ‘çokluk’tur. Bu durum sadece insan değil, diğer canlılar, varlıklar ve olaylar için de geçerlidir. Kavram da tamı tamına böyle bir şeydir; o da ‘çokluk’lardan oluşur. Kavramlar, tek bir kavramdan bahsediyor olsak bile bileşiktir:

Basit kavram yoktur. Her kavramın bileştiricileri vardır ve bunlar aracılığıyla tanımlanır. (...) Tek bir bileştiricili kavram olmaz: birinci kavramın bile, bir felsefenin “başladığı” ilk kavramın bile, birçok bileştiricisi vardır, zira felsefenin bir başlangıcı olması gerektiği kesin değildir ve de eğer bir başlangıç belirleyecekse, buna bir bakış açısı ya da bir neden eklemek zorundadır. (...) Her kavram en azından çifttir, üçlüdür, vb. (...) Her kavramın, bileştiricilerinin sayısı ile tanımlanmış, düzensiz bir çerçevesi vardır. Bu nedenle, Platon’dan Bergson’a kadar, kavramın eklemleme, kesip çıkarma ve yeniden kesme işi olduğu düşüncesiyle karşılaşırız. Bileştiricilerini tümlediği için bir bütündür kavram, ama parçalı bir bütündür.³²

Alıntıdaki tanımdan yola çıkarak denilebilir ki filozof, kavramlarla adeta kolaj çalışması yapıyormuşçasına oynar. Kes, yapıştır, kırp, üzerine ekle... Bu anlamda felsefenin ‘yaratı’sı olan kavram ve sanattaki bazı yöntemler (kolaj vb.), benzer bir süreçle işlerler. Yeni bir kavram yaratmak üzere başka kavramlardan parçalar alınarak bir kompozisyon oluşturulur. Ortaya çıkan bu kompozisyon (Deleuze’ün ‘tekil’inin yapısına benzer bir bütünlüğü olan) nihai kavramımızdır. Bu aynı zamanda mantık

³² A.g.e. (s. 23)

oyununa da benzer. Hangi kavramlarla hangi kavramların etkileşime gireceği, ne zaman gireceği, bu etkileşimin hangi bağlamlarda gerçekleşeceği gibi kombinasyonlar, nihai kavramımızın görünmeyen kısmı, işin mutfağıdır. “[B]ir kavramın içine ne koymalı ve bunu neyle bir arada koymalı? Buradakinin yanına hangi kavramı koymak gerekir ve her birinin içinde hangi bileştiriciler bulunmalıdır? (...) Bunlar kavram yaratmanın sorularıdır.”³³ Her biricik kavramın ardındaki bu soruların oluşturduğu ‘çokluk’lar birbirinden farklıdır. Bu sürecin bu denli hareketli olması, bir sürü etkileşime olanak tanıdığından elimizde ‘yaratı’ya açılan bir sürü potansiyel var demektir. Kavram oluşturma süreci, Deleuzecü anlamda genel hatlarıyla bu şekildedir. Kavramın yapısını daha iyi anlamak adına ise madde madde açıklamakta fayda vardır:

1) ‘Kavram’ın yapısı için söyleyebileceğimiz ilk şey şudur: “Her kavram başka kavramlara göndermede bulunur (...). Her kavramın, sıraları geldikte kavram olarak ele alınabilecek bileştiricileri vardır. (...) Demek ki, kavramlar sonsuza kadar uzanırlar ve yaratılmış oldukları için, asla hiç’ten yaratılmamışlardır.”³⁴ Bu da tam da az önce ortaya attığımız, ‘elimizde yaratıya açılan bir sürü potansiyel var demektir’ savını destekler niteliktedir. Nihai kavramımızın barındırdığı, onun oluşması için etki veren her kavram parçası da kendi alanlarında, kendi zamanlarında birer nihai kavramdırlar. Ayrıca, nihai kavramın oluşması için ona etki veren diğer kavramlar, nihai kavrama tabi değildir. Tam tersi nihai kavram, oluşabilmek için bir sürü etki almaya mecburdur. Çünkü alıntıda da söylendiği gibi, hiçbir kavram “asla hiç’ten yaratılmamıştır”. Dolayısıyla bir kavram başka bir kavramın kolajı veya kompozisyonu içinde yer alırken *eş zamanlı olarak* kendisi de başka bir bağlamda nihai bir kavram olarak işlev görür. Bir sürü köksapların bir sürü kollarının eş zamanlı şekilde bir sürü başka kollarla karşılaşması gibi kavramlar da kendi çoklu zamanlılıklarını kullanırlar.

2)

İkinci olarak, kavrama özgü olan şey, bileştiricileri *ondan* ayrılmaz hale getirmektir: farklı, ayrışık ve buna rağmen ayrılabilir, budur işte bileştiricilerin konumu, ya da kavramın *tutarlılığını*, onun iç-tutarlılığını tanımlayan şey... (...) Bileştiriciler farklı olarak kalırlar, ama birinden ötekine bir şeyler, ikisi arasında kararlaştırılmaz bir şeyler geçip durur: *a* ve *b*’nin ayırdedilmez “hale-geldiği”, hem *a*’ya hem de *b*’ye ait olan bir *ab* alanı vardır. Bu

³³ A.g.e. (s. 85)

³⁴ A.g.e. (s. 26)

bölgeler, eşikler ya da haline-gelişler, bu ayrılabilenmezlik, kavramın iç tutarlılığını tanımlar.³⁵

Kolaj mantığından bahsederken unutulmaması gereken nokta şudur ki, kavramı oluşturan parçalar her ne kadar kendi başlarına da işlevi olan tekil (ayrık) elemanlar olsa da, kolajın parçası olan kavramlar, dâhil ve ait oldukları nihai kavramın kompozisyonunda artık birbirlerine geçmişler, ayrılamaz hâle gelmişlerdir. Birtakım renkleri karıştırıp istediğimiz renk tonunu yakaladığımızda artık son hâline gelmiş rengin içindeki tonlar tek tek ayırt edilemez hâle gelmiştir. Ancak biliriz ki o tonu elde etmek için bir sürü renk kullanılmıştır. Yahut fırça darbelerinin bıraktığı lekelerin birbirine karışması, resimdeki figürlerin birbirine geçmişliği gibi, (suluboya tekniğinde nispeten daha rahat görebileceğimiz) bileşimler de örnek gösterilebilir. Bu bakımdan kavramın yaratılış mantığı ile sanatlardaki bu türden bir yaratım mantığı benzeşmektedir. Ama buradaki esas mesele, *a* ile *b* ve başka bir sürü harflerin birleşmesinin sonucu olan kompozisyonda, yeniden parçalarına ayırma işleminin gereksizliğidir. Bu da bizi üçüncü bölümde yer alan Deleuzecü köksap tartışmasına geri götürmektedir. Kolaj kompozisyonunda, renk tonlarının birbirine karıştığı yeni bir renk tonunda, (felsefe için konuşursak) nihai kavramımızda vb. parçaların sınırlarını merak etmek, hâlâ bir köken arayışında oluşumuzdandır. “İlk olarak hangi kavram diğerlerine ilham oldu da nihai kavramımıza ulaştık?” Bunun bir önemi yoktur. ‘Yaratı’nın sürecinden ziyade onun noktasal kökenine inmeye çalışmak, sürecin akışında geri geri yüzme gibidir; anlamsız olduğu kadar imkânsızdır da. Deleuze ve Guattari’nin bu mantığı yalnızca köksap modelini önerirken ya da kavramı tanımlarken değil, hayatlarının diğer alanlarına da taşıdıklarını görmekteyiz. “Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla” adlı kitabın başında, muhtemeldir ki birlikte yazdıkları zaman kimin nereyi yazdığı şeklindeki sorulara yanıt olması adına “*Anti-Ödipus*’u birlikte yazdık. Her ikimiz de birden çok olduğumuzdan, ortada zaten bir kalabalık vardı. Artık kendimiz değiliz. Yardım aldık, ilham aldık, çoğaltıldık,”³⁶ diye yazarlar. Çünkü amaç, ortaya çıkan ‘yaratı’dan faydalanmaktır, onu yeniden parçalarına bölüp ‘yaratı’yı kesmek değil.

³⁵ A.g.e. (s. 26)

³⁶ Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (s. 3), (B. Massumi, Çev.). Erişim: Aralık 3, 2014, <https://libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf>

3) “Ancak kavramın, karşılıklı yaratılışları aynı düzlem üzerinde bir köprü inşası içerdiğinde, başka kavramlarla bir de dış-tutarlılığı vardır. Bölgeler ve köprüler kavramın eklemleridir.”³⁷ Kavramın tekilliği, yani ardında bir ‘çokluk’ barındırmasına rağmen bir bütün olarak var olması iç tutarlılığını gösterirken dış tutarlılığını diğer kavramlarla girdiği ilişki göstermektedir. Daha önce bahsettiğimiz gibi, her kavram kendi başına ana kavram olabilir ve yine de her kavram birbirini içerir. Bu, hangi kavramın nerede ve nasıl ele alınacağıyla ilgili bir bağlam meselesidir. Bu anlamda kavramlar, yaratılabilmek için birbirlerini oluşturmak, içermek veya kapsamak durumunda oldukları kadar; tek başlarına var oldukları zaman da birbirlerinden tamamen kopmuş değildirler. Bu kez de birbirlerine köksapsı şekilde bağlıdırlar. Yatay bir ağ oluşturmuş vaziyette, ağların birleşim noktalarında kimi zaman eş zamanlı kimi zaman sıralı ‘yaratı’lar gerçekleştirilmektedirler. Bu köksapsı ağ içerisinde kavramların birbirlerine eklemlendikleri birleşim noktaları, ağın düğümleridir. Tıpkı kümelerin ortak elemanlarının yer aldığı bölge olan ‘kesişim kümeleri’ gibi. Yukarıdaki alıntıda ifade edilen şekilde ifade etmek gerekirse kavramların birbirlerine tutundukları bu birleşim noktaları, (uzuvların birbirlerine geçtikleri yerler olan) ‘eklemler’dir; (bir yerle başka bir yeri birbirine bağlayan) ‘köprüler’dir.

4.2. ‘Kavram’ın Diğer Disiplinlerle İlişkisi Bağlamında Bilimin İşlevi

Deleuzecü ‘kavram’, felsefenin işlevi, görevi, yarattığı şeydir, demiştik. Bunun diğer akademik disiplinlerce veya mesleklerce sahiplenilmesi, tüm tarafları işlevsizleştirir, diye de belirtmiştik. Bu elbette hiçbir disiplinin, hiçbir mesleğin, diğer hiçbir alanın kavramlara asla değinmemesi, onlarla ilgilenmemesi, onlarla ilişkili bir şey yapmaması demek değildir. Felsefenin ögesi olan kavram, ödünç alınabilir. Zira Deleuze felsefesinde sabitlik ve muhafaza etme yerine akışkanlık, iç içe geçişler esastır. Fakat Deleuze’ün (ve Guattari’nin) yaptığı; felsefe, sanat ve bilimin nasıl bir yöntemle en verimli hâle geleceği, en işlevsel olacağı, ‘yaratı’ya en açık hâle ne yaparak geleceği konularında yeni düşünme alternatifleri sunarak bu konuda kadük kalınan kısımları canlandırmaktır. Buradaki kritik nokta, kavramın felsefeden koparılıp başka alanlara mal edildiğinde çıkan aksaklıkları görebilmektir. Bu uyarıyı felsefenin lehine ve felsefeden taraf oldukları için yapıyor gibi görünebilirler; kısmen doğrudur da. Fakat

³⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). (s. 27)

bunu diğer disiplinlerin sağlığı için de yapmaktadırlar. Kavram, diğer disiplinlerce kullanılabilir; fakat bu bir sahiplenmeyi ya da olmazsa olmazlığı getirmemeli. Diğer disiplinlerin kavrama ihtiyacı yoktur zaten. Tıpkı felsefenin görevinin ve işlevinin kavram yaratmak olması gibi her disiplinin zaten kendi görevi, işlevi ve ‘yaratı’ nesnesi vardır.

Bu bağlamda, ilerleyen bölümlerde sanat disiplininin kendi işlevine ve yapısına geniş biçimde yer verilecektir; fakat Deleuze ve Guattari “Felsefe Nedir?”de yaratıyı üç disiplin (felsefe, sanat ve bilim) çerçevesinde ele aldıklarından, bu çalışmanın konusu olmasa bile bilimin işlevine ve yapısına değinmekte fayda var:

Bilime ödünç kavramlar vermek gereksizdir: aynı “nesnelere”le uğraştığında bile, bilim bu işi kavramın görüntüsü altında yapmaz, kavramlar yaratarak yapmaz. (...) Kaldı ki, yalnızca şeylerin durumu ve koşulları ile uğraşan bilimin, esasen kavrama en ufak bir gereksinimi de yoktur. Önermeler ya da fonksiyonlar bilime yeter, (...) ...kavramların yaratıcı disiplin olarak felsefeyle olan, benzersiz, özel ilişkisini en ufak ayrıntılarına kadar duymak gerekir. Kavram felsefeye ve yalnızca ona aittir.³⁸

Bu açıklama, bilimin de felsefe gibi kendine yeten bir disiplin olarak algılanması gerektiğinin ilanı olduğundan, felsefe kadar bilimin de lehine olması bakımından önemlidir.³⁹ Bu alıntıda göze çarpan başka bir nokta daha vardır, o da bilimin nasıl işlediğine dair olan kısımdır: “önermeler ve fonksiyonlar bilime yeter” açıklamaları, bilimin yöntemini, nesnesini ve çıktısını bize vermiş olur. Önce ‘önermeler’ kısmına değinelim ve buradan yola çıkarak adım adım gidelim.

Önermeler, sorular sorma, cevaplar önerme ile bağlantılıdır. Bu noktada hem felsefe hem bilim kendi içerisinde sorular sormaktadır. Dolayısıyla bilimin ‘sorular sorma’ ve ‘sorular sorarak bilgiye ulaşma’ pratiğinden felsefenin soru sorma edimini de ayırmak gerekir. Felsefenin asıl işlevinin düşünmek, sorgulamak, sorular sormak olmadığından söz etmiştik. Felsefenin işi kavramlardır ve “[b]ir kavram başka kavramlarla eklemlenmedikçe ve çözdüğü veya çözümüne katkıda bulunduğu bir soruna bağlanmadıkça, anlamdan yoksundur.”⁴⁰ Yani kavramlarla uğraşmadıkça ve de bunu ‘yaratı’ya açılan bir şekilde yapmadıkça (yani birçok kavramın birbirlerine

³⁸ A.g.e. (s. 37)

³⁹Buradan, disiplinlerin birbirleriyle etkileşime girmemesi gerektiği ya da bunun mümkün olmadığı sonucu çıkmamalı.

⁴⁰ A.g.e. (s. 75)

eklemlenmesine olanak tanımadıkça), felsefe boşuna uğraşılıyor demektir. Bu kavramların ise “Ben kavram buldum” diyen herkesin kavramından ayrışması için kendi kendilerine ayakta durabilme özelliğine sahip olmaları gerektiğinden söz etmiştik. Filozofun bir görevi de hangi kavramın kavram olabileceğini tartmak idi. Dolayısıyla bunu başarabilmek için, yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği gibi, kavramın “çözdüğü veya çözümüne katkıda bulunduğu bir soruna bağlanması” gerekir. Peki, bilim de aşağı yukarı bunu yapmaya çalışmaz mı? Bu noktada “[F]elsefeye sorunlarla bilimsel sorunları birbirinden ayırmak önemlidir. Felsefenin “sorular” sorduğunu söylemekle fazlaca bir şey kazanmış olmayacağız, zira sorular (...) sorunları göstermek için birer sözcüktür sadece.”⁴¹ Çünkü tekrar tekrar söyleyelim; felsefenin odak noktası soru değil, ‘kavram’ üretmektir. Bu kavramların da “çözümüne katkıda buldukları bir soruna bağlanması” beklense de, sorular ve yanıtlara odaklanan önermeler ile kavramları birbirine karıştırmamak gerek: “Kavramlar önermesel olmadıkları için, önermelerin, biliminkilerle özümmlenebilecek yayılma koşullarını ilgilendirecek sorunlara da göndermede bulunmazlar.”⁴² Bu beyanın ikinci adımı ise bilim lehinedir: “Eğer yine de felsefeye kavram *önermeye*⁴³ çevrilmek istenirse, bu ancak az ya da çok doğrumsu ve hiçbir bilimsel değer taşımayan görüşler şeklinde olabilir.”⁴⁴ Çünkü bu, bilimin işidir. Sorular sorup önermeler getirmek, bilmeye açılan yoldur. Felsefe sayesinde bilgiye, bilmeye ulaşılsa da felsefe, bununla tanımlanmaz, bunu odak almaz:

Felsefe bilmekten ibaret değildir ve felsefeyi esinlendiren şey de hakikat değil, ama başarı veya başarısızlık için karar verecek olan İlginç, Dikkate-değer, ya da Önemli kategorileri gibi kategorilerdir. (...) Nice felsefe kitabı için yanlış olduklarını söylemeyeceğiz, zira bu hiçbir şey demek değildir, ama önemsiz de, yararsız da diyebiliriz, çünkü işte hiçbir kavram yaratmamışlardır, bir düşünce imgesi getirmemişlerdir, ya da üzerinde durmağa degecek bir kişilik doğurmamışlardır.⁴⁵

Burada yine felsefeden söz ediliyor ve onu korumak adına tanımlar yapılıyor gibi görünse de bu, felsefe ile karıştırılan disiplinlere de hakkını teslim etmektir aynı zamanda. Demektir ki, felsefe kavramlar üretmeye bakmalıdır. Önermeler sunmayı, bilgiye ulaşmayı, hakikati araştırmayı, bağıntılar kurarak şeyler arasındaki ilişkileri çözmeyi bilime ya da başka disiplinlere bırakmalıdır.

⁴¹ A.g.e. (s. 75)

⁴² A.g.e. (s. 75)

⁴³ İtalic bana ait.

⁴⁴ A.g.e. (s. 75)

⁴⁵ A.g.e. (s. 78)

Felsefe ve bilimin işleyişini iyice belirginleştirmek amacıyla son bir açıklamayı alıntılanmak yerinde olacaktır. Felsefeyle bilimin birbirlerinden farklılıklarını; fakat birbirleriyle yaklaşıp birbirlerinin nesnelere ödünç alabileceklerini de içerip konuya açıklık getirecek özet şudur:

Bilimin nesnesi kavramlar değil, ama kendilerini söylemsel sistemler içindeki önermeler olarak sunan fonksiyonlardır. Fonksiyonların öğeleri *fonktifler* diye adlandırılır. Bilimsel bir nosyon kavramlarla değil, ama fonksiyonlar ya da önermeler aracılığıyla belirlenmiştir. Bu, matematik ve biyolojinin karşılıklı kullanım biçimlerinde de görülebildiği gibi, çok değişken ve karmaşık bir fikirdir; ne ki, bilimlere düşünümleme ve iletme olanağını veren de, asıl bu fonksiyon fikridir. Bilimin bu ödevleri yerine getirmek için felsefeye en ufak bir gereksinimi bile yoktur. Buna karşılık, bir nesne, örneğin geometrik bir uzam, fonksiyonlar aracılığıyla bilimsel olarak yapılandırıldığında, geriye, fonksiyonun içinde hiçbir şekilde verilmemiş olan, felsefeye kavramın araştırılması kalır. Bundan da fazlası, bir kavram, en ufak bilimsel değere sahip olmaksızın, ama kavramlarla fonksiyonlar arasındaki yapıca farklılıkları işaretlemek amacıyla, olabilecek tüm fonksiyonların fonktiflerini bileştiriciler olarak alabilir.⁴⁶

⁴⁶ A.g.e. (s. 107)

5. SANATTA DELEUZECÜ ‘YARATI’

Sanata gelirsek, “Felsefe kavramlarıyla olaylar çıkartır, bilim de fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar”.⁴⁷ Peki, sanat ne yapar? Sanat, “duyumlarıyla anıtlar diker”.⁴⁸ Anıtlıştırır. Sanat renk-blokları, ses-blokları, görüntüler gibi öğelerle yaratım yapmaktadır. Sanat, duygu yoğunlukları yaratır. Ancak Deleuze ve Guattari’nin sanatsal ‘yaratı’yı açıklamalarında duygu kelimesi tek başına yetersiz kalmaktadır. Burada birkaç kavram ile boğuşmak gerekecektir. Bir sanat eserini *algıladığımız* ölçüde onunla ilgili bir *duygulanım* yaşarız. Fakat bu ‘algılama’ ve ‘duygulanım’ kavramları birer özne olarak bizimle ilgilidir, sanat eseriyle değil. Deleuzecü düşüncede ise tıpkı felsefenin kavram üzerine oturması gibi, sanatın da doğrudan sanatsal ‘yaratı’ üzerine oturması gerekir; sanatseverin algı ve duygulanımları üzerine değil. Deleuze ve Guattari o hâlde, başka kavramlar önererek sanat eserini tanımlarlar: “[S]anat yapıtı, *bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve duygulanımların bir bileşimi.*”⁴⁹ Fark edersek, burada üç kavramla karşı karşıyayızdır: ‘Duyum’, ‘algılam’ ve ‘duygulam’. ‘Duyum’, bu ikisinden müteşekkildir. O hâlde, algıya/algılamaya benzeyen ‘algılam’ kavramına ve duygulanıma benzeyen ‘duygulam’ kavramına odaklanmak gerekecek:

Algılamalar algılamalar değildir artık, onları duyanlarda ortaya çıkan bir durumdan bağımsızdırlar; duygulanımlar da artık duygular ya da duygulanımlar değildir, onların içinden geçen kişilerin gücünden taşarlar. Duyumlar, algılamalar ve duygulanımlar, kendi kendileriyle değer kazanan ve her türlü yaşanmışlığı aşan *varlıklar*’dır. Onların insanın yokluğunda oldukları söylenebilir, çünkü insan, tahta, 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 var olur.⁵⁰

Türkçeleştirilen bu kavramlar bazen kargaşaya sebep olabildiğinden kavramların orijinalini de (Fransızca; ama İngilizceleri de aynı) bilmek gerek: Ortada bildiğimiz anlamda algı/algılama vardır, *perception*’a tekabül eder. Ve bir de duygulanım vardır, *affection* demektir. Bu iki kavram da sanat eserini yapanda ya da sanat eserine bakanda (ya da onu dinleyende) oluşan, özneyi ilgilendiren zihin ve duygu durumlarıdır. Fakat sanat eserinden taşan ‘yaratı’yı hem sanatçıdan hem sanatseverden bağımsızlaştırırken

⁴⁷ A.g.e. (s. 177)

⁴⁸ A.g.e. (s. 177)

⁴⁹ A.g.e. (s. 146)

⁵⁰ A.g.e. (s. 146)

yine de algılama (*perception*) ve duygulanım (*affection*) kavramlarının çağrışımlarını yapabilecek bir üst versiyonları gereklidir. Dolayısıyla yeni kavramlarımız, pratik bir formülle karşımıza çıkmış olur:

algılam-a ile **duygula-m-m**: Algılam ile duygulam.

Percept-i-ön ile *affect-i-ön* : *Percept* ile *affect*

Bu şekilde, Deleuzecü anlamda sanatsal ‘yaratı’da sanat eserinin, sanatçı ve sanatsever gibi kendine özgü bir yer edinmesi sağlanmış olur. Bu iki kavramın birlikteliği ise bize sanatın yaratmakla görevli olduğu şeyi verir: ‘**Duyum**’ (*sensation*).⁵¹ En son alıntıdan bir kısmı o hâlde, bu açıklamadan sonra tekrar etmek faydalı olacaktır: “Duyumlar, algılamalar ve duygulamalar, kendi kendileriyle değer kazanan ve her türlü yaşanmışlığı aşan *varlıklar*’dır. Onların insanın yokluğunda oldukları söylenebilir (...). Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir: kendi kendisinde var olur.” Yani sanat eserinden söz edilirken artık onu yaratan sanatçının bu süreçte ne hissettiğinden ya da sanatseverin sanat eserini izlerken/dinlerken nasıl bir duygu seline kapıldığından bahsetmek anlamsızlaşır. Sanatta ‘yaratı’, bununla ilgilenmez. Sanat, kendini yalnızca kendine tabi olarak yaratır ve hayatın tüm düzenine domine eden ‘insan’ fikrinden bağımsız bir şekilde kendini muhafaza eder: Tablodaki bir “[g]eç kız bundan beş bin yıl önce verdiği pozunu korur, edası da artık onu yapıtlaştırana bağımlı değildir. Hava, geçen yılın falanca günkü hareketliliğini, esintisini ve ışığını korur ve artık, o sabah onu ciğerlerine çekenlere bağımlı değildir. Sanatın saklaması, sanayinin şeyin kalıcılığını uzatmak amacıyla ona bir madde katması gibi olmaz. (...) Ve de onu sonradan, eğer güçleri varsa duyacak olan, güncel seyirci ve dinleyiciden daha az bağımsız değildir. Peki yaratıcı karşısındaki konumu nedir? Kendini kendinde saklayan yaratılmışın kendiliğinden-konumu aracılığıyla, yaratıcıdan da bağımsızdır o.”⁵² Sanatçının ya da sanatseverin eserle, yani öznenin nesneyle girdiği bir algılama-algılanma ilişkisinde sanat eseri, algılanan taraftır ve özne onu algıladıktan sonra bir duygulanıma girer, demiştik. Fakat işte öznelerin eserle girdiği bu ilişkide özneyle eser arasında havada asılı kalan bir bölge vardır. Hem soyut anlamda hem somut anlamda düşünebiliriz bunu. Bir sanatsever ile karşısındaki tablo arasında nasıl ki gerçekten bir mesafe, bir

⁵¹ İki ögenin birlikteliğinden doğan üçüncü bir öge, otomatik olarak zıtların birlikteliğinden doğan sentezi çağırırsa da bu çağırışım yanlıştır. İki zıt ögenin birlikteliği olmuş olsaydı bu doğru olurdu; fakat bahsettiğimiz iki öge birbirine zıt değildir. Bu anlamda ‘algılam’ ile ‘duygulam’ın birlikteliği, bir tez ve antitezin savaşı olmadığı için ‘duyum’ da bir sentez değildir. Bir kolajdır.

⁵² A.g.e. (s. 146)

boşluk varsa, sanatseverin zihni ile tablonun kendi varlığı arasında da bir boşluk ya da orta bölge vardır. Özneyle nesne arasındaki bu bölge, öznenin algılamasından bağımsız, eserden taşan yaratının kendine yer bulabildiği bir kalkan görevi görür. Öznelerin algısından da duygularından da bağımsız olarak eserden taşıp havada asılı kalan bu bölgeye saçılmış ‘yaratı’ huzmeleri, ‘algılam’ (*percept*) ve ‘duygulam’lardan (*affect*) oluşan ‘duyum’ (*sensations*) huzmeleridir. Sanat eseri ve onun kalıcılığı, ‘duyum’ dediğimiz bu birleşimin ta kendisidir: “Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir: kendi kendisinde var olur.” Yani sanat eseri, kendisini yaratan kişi ve kendisini seyreden/dinleyen kişiler olmadığında da vardır, kendi kendinde ve kendi için vardır. Bağımsızlıktan kasıt da budur.

Sanat eseri tam da bu yüzden, yani kendi kendisinde var olan bir şey olduğu, ne yaratıcısına ne seyircisine/dinleyicisine bağımlı olduğu için tek başınadır ve etkisi bu yüzden kalıcıdır. Sanat eserinin kendi kendisini yüzyıllarca saklayabilmesi, bu demektir. Bu da, Deleuze ve Guattari’nin *ayakta durabilmek* olarak tanımladığı bir edimdir:

Sanatçı algılam ve duygulam kitleleri yaratır, ancak yaratımın tek yasası, bileşimin kendi başına ayakta durmak zorunda oluşudur. Sanatçının, onu *tek başına ayakta durdurabilmesi* en zor şeydir. (...) Buna karşılık, sanat oldukları iddiasındaki nice yapıt bir an bile ayakta duramaz. Tek başına ayakta durmak, bir yukarısı bir de aşağısı olmak, dik durmak demek değildir (zira evler bile esrik ve yamuk)⁵³, bu yalnızca yaratılmış duyumlar bileşiğinin kendini kendisinin içinde sakladığı eylemdir.⁵⁴

Tıpkı felsefenin görevinin kavram yaratması; ama bu kavramların da yaşayabilen, ‘yaratı’ bağlamında hakkını veren kavramlar olması gerektiği gibi sanat yaratımlarının da buna benzer maddeleri vardır. Sanat, ‘duyum’lar yaratır; ama ‘duyum’lardan oluştuğunu iddia eden bu sanat eseri ancak kendi kendine var olabiliyorsa, *ayakta durabiliyorsa* sanat eseridir. Sanat eserinin ayakta durabilmesi, bir nevi ‘anıtsal’ olmaları demektir: “Her sanat yapıtının bir *anıt* olduğu doğrudur, ama buradaki anıt bir geçmiş anan şey değildir, kendi öz saklanması için yalnızca kendi-kendilerine borçlu

⁵³ Zaten Deleuze, ağaçsı dikey ve hiyerarşik yapıyı kateden köksapsı yatay yapıyı önermekte.

⁵⁴ A.g.e. (s. 147)

olan (...) bir mevcut duyular kitesidir.”⁵⁵ Bu tanımlar aynı zamanda disiplinlerin işlevlerini yerine getirirken kullandıkları tekniklerdir.

Fakat teknik denildiğinde, sınırlar koyan tekniklerden bahsetmemekteyiz. Daha ziyade ‘dili yarmak’, ‘bükmek’, roman karakteri ‘hâline-gelmek’ gibi Deleuzecü terimleri anlatan eylemleri teknik olarak nitelendirebiliriz (yaratıcı yöntem demek daha doğru olabilir); ancak örneğin bir resim yaparken derinlik ve perspektif yapmak adına kullanılacak tekniklere burada yer yoktur. Çünkü derinlik ve perspektif, her zaman ufuk çizgisinin göremediğimiz sınır ötesinde kalmış bir gizi çağırıştır. Doğru perspektif ile bir koridor çizilmiştir, bir yol çizilmiştir; derinlik algısıyla çok gerçekçi nesnelere çizilmiştir. Fakat koridoru dönünce ne vardır? Yol nereye çıkmaktadır? Resimdeki o eşyayı kenara ittiğimizde arkasında ne göreceğiz? Sanat, bu tarz sorular sordurmak için yapılmaz. Sanat eserinin görevi gerçekçilik, çizilen şeyi gerçek sandırmak, bakan kişiye koridorun sonunda ne olduğunu görmek istemek olmamıştır. Sanat yalnızca kendini var etmekle ve ‘duyum’lar yaratmakla ilgilenir. Bu yüzden ki, çalışmanın başlarında tartışmaya açtığımız, sanatta (özellikle resimde) ‘var olanı yeniden üretme’ yani *taklit* kriteri, anlamını yitirmektedir. Gerçeğin, olabildiğince gerçekçi bir kopyasını yapıp yeniden o gerçeğe ulaşmaya çalışma şeklindeki çaba hem yolu boşu boşuna uzatır hem Deleuzecü ‘yaratı’nın gerçekçilik gibi bir amacı olmadığından ‘yaratı’ anlamında bir şey de ifade etmez. Dağın bir kopyası tuvale çok gerçekçi bir şekilde çizilmiştir; o dağın tepesinde veya eteklerinde veya ardında ne vardır? Sanatseverin tabloya bakarken bunları soruyor olması, kendi merakıyla ilgilidir. Sanatla değil. O yüzden taklidinin olabildiğince gerçekçi olması kaygısını güden ressam, sanatla ve ‘yaratı’yla ilgilenmiyordur aslında. Sanat-oluşa girmemiştir; çizdiği resim hâline gelmemiştir. Resminin ‘algılam’ ve ‘duygulam’lar sonucu ‘duyum’lar üretmesini değil, birer özne olan sanatseverlerin bu resmi algılayıp duygulanım yaşamalarını önemsemektedir. Bu yüzden de resmini anıtlaraştıramamış olur.

‘Var olanın aynısını yapma’ gayesinin vadettiği gerçekçiliğin de ayrıca sorgulanması gerekir. Bir kere zaten kelimenin gerçek anlamıyla ‘aynısının’ yaratılamayacağı açıktır. Misal, iki boyutlu bir yöntem olan resimle kalmayıp eserimizin iyice gerçekçi olmasını istersek, bunun için üç boyutlu plastik sanatlardan heykele başvurabiliriz. Heykel yaparken bir insanı bire bir ebatlarında ve de mimik çizgilerine varana dek her yerini

⁵⁵ A.g.e. (s. 150)

yine bire bir yapsak bile sonuçta o insanı kanlı canlı olarak yapmadığımız, sadece var olan insanın ‘imajını’ yeniden ürettiğimiz açıktır. Heykel bile böyleyken, resim elbette daha az gerçekçi olacaktır. ‘Resmi çizilen ile resim aynı şey değildir’ ya da ‘heykeli yapılan ile heykel aynı şey değildir’ hatırlatması her ne kadar gülünç bir açıklama gibi dursa da, ‘var olana olabildiğince benzer’ ve süper-gerçekçi bir eser ortaya koymak takıntı boyutunda o kadar aranan bir kriter olmuştur ki, ara ara bunun hatırlatılması gereklidir. Gerçeğine çok benzeyen eserlerin verdiği coşkunun hezeyanına kapılanlar için Magritte, çizdiği pipo görselinin altına “Ceci n'est pas un pipe”⁵⁶ yazısını da bu yüzden ilişirmiştir.

Peki, resmin nesnesi her ne ise onun kanlı canlı kendisini aktaramayacağımızı bilsek bile, yine de en azından ‘imajının’ yani gözümüzle yakaladığımız imajın aynısını çizmiş olur muyuz? Bir tepeden gündoğumunu çiziyorsak, aynı tepeye birkaç saat sonra gittiğimizde erkenden çizmeye başladığımız manzarayı bulamayız elbette; en basitinden ışık ve gölgeler, bundan ötürü de renkler değişmiştir. O yüzden aynı gündoğumunu çizmeye devam etmek için aynı koşulları yaratabilmek gerekir; örneğin ertesi gün sabaha karşı aynı saatte yeniden gitmek gerekir. Bu da demektir ki, bu iki gündoğumu arasındaki herhangi bir zaman diliminde, yani ilk gündoğumu sonrasındaki öğle, akşam ve gece saatlerinde bizim tuvalimizdeki görüntünün somut bir karşılığı olmayacaktır. Resmimizin temsil ettiği gerçeklik kısa süreliğine de olsa ortadan kalkmış, resim bir sonraki gündoğumuna kadar askıya alınmıştır.

Biraz daha ileri gitmek gerekirse, bir önceki gündoğumu ile bir sonraki gündoğumu da birbiriyle aynı olmayacaktır. Havanın genel durumuna (bir önceki günden daha açık ya da kapalı oluşuna, yağış gibi bir hava olayına, rüzgârın şiddetine ve daha bir sürü ayrıntıya) bağlı olarak, hiçbir gündoğumu birbiriyle aynı olmayacaktır. Dolayısıyla çizdiğimiz resme isim vereceksek ‘Şu tepedeki gündoğumu’ yerine ‘Şu tepedeki gündoğumlarının birkaç günlük görüntülerinin kolajı’ daha uygun olacaktır.⁵⁷ Deleuze’ün kolaj kavramına ve farklı heterojenliklerin oluşturduğu tekil birliklere yer vermeyi sevdiğine, felsefe kısmında kavramlardan bahsederken değinmiştik. Her kavram, başka kavramlardan oluşmuş bir kolajdır ve bu türden eklemlenmeler

⁵⁶ Bu bir pipo değildir.

⁵⁷ O tepedeki spesifik bir gündoğumunu, yani belli bir günün belli bir saniyesine ait tek bir anı ölümsüzleştirmek istersek, o en küçük anın fotoğrafını çekmek gerekecektir. Bu durumda resim değil, fotoğraf yardımı çağrılmalı.

içermeyen bir kavram, yapısı gereği yoktur. Dolayısıyla resim sanatını da, aynı somut varlığı çizerken o varlığın her bir saniyedeki yavaş değişimlerinin kolajı olarak algılamamız, tam da Deleuze'ün onaylayacağı türden bir anlayış olurdu.

'Var olanın aynısını yapma'nın vadettiği gerçeklik sorgulaması burada bitmez. İşi daha ileri götürmek istersek, gündeğümü gibi birkaç dakika içerisinde olup biten ve hıza yetişilmesi gereken bir manzara yerine, zamandan yana bol vaktimiz olan bir manzara seçtiğimizi düşünelim. Yine de resim tam bir gerçekliğe tekabül etmez. Resim, güneşin batma veya doğma gibi majör değişimlerde bulunmadığı bir saat aralığında yapılsa bile, çizilen süre boyunca minör değişiklikler kaçınılmazdır. Her ne kadar havanın aydınlık seviyesi aynı görünse de veya araya yağmur gibi bir değişken girmese de, tüm ışık-gölgeler ve renkler minör seviyede değişecektir; rüzgâr esmiyor gibi görünse de çizilen ağaç yaprakları minör derecede sallanıyor olacaktır, görmesek de orada olan bir canlı daldan dala atlayacak, birkaç bulut yer değiştirecektir. Bu, bir portre çizerken de böyledir (birkaç saat içinde yavaş yavaş yağlanan cilt, yavaş yavaş uykusu gelen gözler), nesne çizerken de böyledir (nesnenin havayla girdiği temas sonucu yüzeyinde oluşan fakat gözlemlememizin imkânsız olduğu etkileşim vb.).

Dolayısıyla resmimizin dayandığı temel; minör değişikliklerle de olsa sabit kalmadığı ve hep dönüştüğü için, resmin aslında dayandığı bir gerçeklik yoktur. Aynısını çizmek, bir gerçekliğin temsili demek ise "[t]emsil etmek, aslında verili bir gerçekliğin simülakrını üretmektir; gerçekte olmayan bir şeye gönderme yapmaktır; göndergenin gerçek veya kurgusal olması bu durumu değiştirmez."⁵⁸ Tüm bunlardan yola çıkarak da denilebilir ki, aynısını yapmaya verilen bu önem aslında yersizdir; çünkü temeli yoktur. Deleuze'ün de yer aldığı Fransız düşünce modeli olan 'tekil düşünce' de bunu öne sürer zaten. Aynı şeyin yinelenmiş hâli, şeyin kendisiyle yine de aynı değildir. Bu anlamda düşünce sistemimizde süregelen bir başka klişe daha katedilmiş olur: Özdeşlik. *Daima* yinelenenin özdeşliği yerine "tekil düşünce, yinelenelerin bile, bir başkalık, ötekilik olduğunu, hiçbir şeyin aynı kalmayacağını göstermek ister. (...) Çıkış noktasının taklidi ve onun taklidinin taklidi görüntüde (simülakr) aslında, kopya olmaktan çıkıp, farklılığını ortaya koyduğu gibi, almış olduğu modeli, yani çıkış noktasını değiştirir."⁵⁹

⁵⁸ Farago, F. (2011). (s. 10)

⁵⁹Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). (s. 15)

Dolayısıyla ‘var olanın aynısını yapma’ nın güzelliği, gerçekçiliğinde yatmaz. Var olanı yinelerken, yinelenenin her yinlendiğindeki farklılığında yatan biriciktir güzel olan.

Bu durumda, ‘var olanın aynısını yapma’ kriterinden elimizde kalan ve ‘yaratı’ya zemin oluşturabilecek şey, çizilen şeyin küçük anlarının kolajı, yani ‘kompozisyon’ olmuştur. “Kompozisyon, yine kompozisyon, bu sanatın tek tanımıdır. Kompozisyon estetik ve bileşiklerle oluşturulmamış şey bir sanat yapıtı değildir.”⁶⁰ Tam da bu noktada, yine çalışmanın başlarında açtığımız fotoğraf konusunu yeniden hatırlayabiliriz:

Çalışmanın başlarında, ikinci bölümde, fotoğrafın sanata ne zaman dâhil olabileceğine dair birtakım tartışmalar yürütülmüştür. Bunlar ayrıntılı hatırlanmak istenirse dönülüp bakılabilir, ancak oradan alacağımız bir cümleyle özet yapmak gerekirse: “Fotoğrafçı ‘an(1) yakalayıcısı’ ve ‘açı oyuncusu’ olarak konumlandığında, fotoğrafın da sanatsal olarak söyleyecekleri olur,” demiştik. ‘An(1) yakalayıcısı’ olduğunda, ‘var olan görüntüyü yeniden üretmek’, diğer insanlardan ayırtıran bir göze sahip olmak anlamı taşır. Fotoğrafçının (Deleuzecü şekilde ifade edersek) hangi anların ayakta durabileceğini, hangilerinin duramayacağını gözüyle tartabilmesi gerekmektedir. Fotoğrafçı ‘açı oyuncusu’ olduğunda ise açığı estetik olarak konumlandırmaya çalışır. Estetik açı oluşturabilmek için düşünür. Fakat tekniğe fazlaca kapılırsa sanat yerine hesap yapmış olur. “[T]eknik kompozisyonla, çoğunlukla bilimi (matematik, fizik, kimya, anatomi) devreye sokan malzemenin işi olan kompozisyonla, duyumun işi olan, estetik kompozisyonu birbirine karıştırmayacağız. Kompozisyon adını tümüyle hak eden, yalnızca bu ikincisidir ve sanat yapıtı asla teknik tarafından ya da teknik için yapılmamıştır.”⁶¹ Bir sanat dalının içerisine ne kadar teknik karışırsa, sanatı yapan kişi o kadar kısıtlanmış olur. Bununla birlikte, elbette her sanat dalının kendine özgü bir tekniği vardır ve “[ş]üphesiz, teknik her sanatçıya ve her yapıta göre bireyselleşen pek çok şeyi içerir: edebiyatta sözcükler ve sözdizimi; resimde yalnızca tuval değil, ama tuvalin hazırlanışı, boya maddeleri, onların birbirine karıştırılması, perspektif yöntemleri; ya da batı müziğinin oniki sesi, müzik aletleri, skalalar, perdeler...”⁶² Fakat tekniğin, sanatı yalnızca gerektiğinde desteklemek, onun icrasını kolaylaştırmak,

⁶⁰ A.g.e. (s 171)

⁶¹ A.g.e. (s. 171)

⁶² A.g.e. (s. 171)

kodlarını (mesela, notalar) belirleyerek başkalarına aktarımının sağlanması için yardımcı olmak gibi pratik sebeplerle var olduğunu unutmamak gerek.

Bu anlamda fotoğraf çekmenin yaratıcı kısmına ket vurabilecek şey, bunların “İyi fotoğraf için şu adımları uygulayın” tarzında kurallara bağlanmasıdır. Bu kurallar bazen ‘altın oran’a bazen de farklı yöntemlere dayandırılabilir. Odak nesneyi kadrajın tam ortası yerine, üçte bir alanında kalacak şekilde yerleştirme, hâkim tona tezat renkteki bir objeyi mutlaka kadraja alma gibi adımları, ‘şimdiye kadar insanların ortak olarak en beğendikleri fotoğrafların analizi’ gibi bir yöntemle kurallaştırılanlar vardır. Fakat tam tersi de olmuş olabilir: Hep benzer adımların kurallaştırılmasından ötürü gözümüz bu karelere alıştığı için, yani gözümüz yıllarca birbirine benzer yöntemlerle fotoğraflanmış karelere maruz kaldığı için ister istemez benzer tarzda fotoğrafları talep ediyor da olabiliriz. (Kısır döngü.) Dolayısıyla ‘yaratı’ ile matematiksel kuralların ilişkisini kurmak farklı şey, bu kuralların ‘yaratı’ya ket vurması farklı şeydir. Birbirine karıştırılmamalıdır. Bu anlamda belki de sanatçılar önce kuralları öğrenmeli, fakat yaratırken bunları unutmalıdır; işe yarayacakları zaman gelene dek. (Tıpkı gerektiğinde başvuru bilgi içerikli kitaplar, ansiklopediler gibi.)

Dönelim, geçmiş paragraftan önceki kompozisyon konusuna. Deleuze bu konuda “Kompozisyon, yine kompozisyon, bu sanatın tek tanımıdır. Kompozisyon estetik ve bileşiklerle oluşturulmamış şey bir sanat yapıtı değildir,”⁶³ diyerek kriterini belli etmişti. Fotoğrafın içine yaratıcılık ve hayal gücünün biraz daha girmesi, bir sahne, bir tema, bir hikâye oluşturmakla mümkün olabilir: Bu da, kompozisyonu ortaya çıkarır. Tıpkı tiyatrodaki ya da sinemadaki bir mizansen oluşturur gibi, fotoğrafta da bir sahne oluşturulur. Tek bir objeyi ya da objeleri belirli bir konumda yerleştirmek, arka planı seçmek (boş bir duvar, renkli bir duvar, bir çiçek bahçesi gibi var olan arka planlardan seçim yaparak ya da tüllerle, perdelerle yeni bir arka plan tasarlayarak da yapılabilir), renkleri istenen kriterlere göre kareye dâhil etmek, ışığı ayarlamak... Canlı ve cansızlardan müteşekkil bir kurgu ortaya koymak. Bunların hepsi resim yapmaya benzer: Fırça ve boya yerine üç boyutlu bir resim yapmak. Böylelikle oluşturulan fotoğraflık mizansende, tıpkı tiyatro sahnesinde ya da sinema karesinde olduğu gibi, bir hikâye anlatılmış olur. Objelerin hikâyesidir bu. Sanatçı herhangi bir mesaj verme çabasına girmiş olmasa bile bir araya gelen objeler kendi aralarında kurdukları iletişim

⁶³ A.g.e. (s 171)

sayesinde bir ilişkisellik yaratırlar. Bu da demektir ki, ‘kendi kendilerine ayakta dururlar’. O hâlde fotoğrafın sanatsal yaratım olarak sayılabilmesi için üçüncü öge ya da seçenek de ortaya çıkmış olur: ‘Hikâye anlatıcılığı’.

Fotoğraf ve sanat ilişkisi, genel bir toparlamayla sonlandırılabilir. Fotoğrafi çeken kişi son bahsedilen ‘hikâye anlatıcısı’ konumundayken, yani bir hikâye oluşturulabilmesi için objeyi, ışığı, arka planı, her şeyi bir ressam gibi tasarlar ‘an(ı) yakalayıcısı’ ve ‘açı oyuncusu’na kıyasla daha çok yaratıcılık içeren bir süreçtir denilebilir. Fotoğrafçılık ‘hikâye anlatıcılığı’ olabildiğinde, oluşturduğu kompozisyon bakımından diğer ikisine kıyasla Deleuzecü sanata daha yakındır; çünkü ‘ayakta durabilmeye’ daha yatkın gibi gözükmektedirler. Bu noktada, kendi kendine var olabilen ve ‘ayakta durabilen’ eserler konusunu biraz da olsa kolaylaştırmak isteriz.

5.1. ‘Ayakta Durabilenler’

Marcel Duchamp’ın yapıtlarını, Deleuze’ün sanat eseri ve ‘yaratı’ tanımında nereye oturabiliriz? Deleuze ve Guattari’nin tariflediği üzere sanat eseri, kendi kendine var olabilen, yaratıcısı ve sanatseverin değerlendirmesi olmadan da ayakta kalabilen yapıttır.

Bu bağlamda Duchamp’ın kullandığı nesnelerin ‘ne’liği sorusu önem kazanır. Bir pisuarın müzede sergilenmiş olması, içi objelerle dolu kutuların sergilenmiş olması... Duchamp sıradan nesnelere müzeye koyduğunda ya da onları ‘sanat eseri’ ilan ettiğinde söz konusu nesnelere artık ‘Duchamp’ın eserleri’ ve ‘Duchamp’ın fikri’ hâline gelir; yalnızca onu çağırıştırır. Bu ise bize sanat eserinin ne olduğundan çok, kimin aklıyla yapıldığı bağlamında önem kazandığını⁶⁴ gösterir diyebiliriz. Bu da sanat eserinin, yaratıcısının aklından bağımsız olmadığı anlamına gelir. Fakat aslında yaratıcısının aklından çıkan eser, artık kendi başınadır. Dolayısıyla sanatçının aklı, yalnızca bir çıkış noktası olarak kalır. (Daha ileri gitmek isteyenler ise sanatçının sanat eseri ortaya çıkabilen diye bir araç görevi gördüğünü söyleyebilirler.) Duchamp’ın nesnelere de artık sanat eserleri olarak bağımsızlıklarını kazandıklarında, dokunulmazlık elde etmiş olur: “İşlevsel nesnelere (gündelik kullanım eşyaları) eğer bir kez sanat nesnesi

⁶⁴ Akay, A. ve Zeytinoglu, E. (2013). *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu* (s. 58). İstanbul: Minör Yayınları

niteliğine adım atıyorlarsa, o sanatsal kimliklerini sonsuza kadar koruyorlar; diğer yandan da kendi kullanım alanlarında işlevsel nesne durumlarını sürdürüyorlar.”⁶⁵

Bunun bir de sanat eserini algılayanlar (sanatseverler) tarafı var. Sanatseverler, sanat eseri bir anlama sahip olsa da olmasa da ona anlam yükleyecek veya onu anlamsız bulacaklar. Yahut spesifik bir anlamı varsa bile ona kendi akıllarınca ve hislerince, kendilerine göre birer anlam yükleyecekler. Bu, kaçınılmazdır. Dolayısıyla Duchamp’ın, ‘sanat eserlerine bakanların, tabloları asıl yapanlar olduğunu’ söyleyip de sanat nesnesinin meşruluğunun ona bakanlar tarafından verildiğini⁶⁶ kast ettiği noktadayız. Burada sanat eseri sanatçıdan kurtulup bir başka pençeye, sanatseverin pençesine takılmış olur bir anlığın. Fakat şöyle devam eder Duchamp: “Bir ready-made’in seçimi iyi veya kötü beğenin topyekün yokluğu üzerine kurulmuştur.”⁶⁷ Dolayısıyla burada sanatseveri ve onun değerlendirmesini bertaraf eden, eseri yeniden bağımsız kılan bir bakış vardır.

Bu noktada, Marcel Duchamp’ın yapıtları hakkında yukarıdaki gibi bir düşünsel sürecin sonucunda varılan kanı, (ifadenin mecaz anlamıyla) ‘ayakta durabildikleri’dir. Fakat bununla birlikte Duchamp’ın yapıtları gerçek anlamda da ‘ayakta dururlar’. Gerçek anlamda derken kast edilen şeyi açmak gerekirse, örneğin bir masanın bacakları üzerinde durması (illa dikey değil) örneği verilebilir. Bir başka somut örnek, bir taşın yüzyıllarca varlığını sağlam bir şekilde korumasıdır. Örnekler çoğaltılabilir. ‘Ayakta durabilmenin-kalabilmenin’ mecaz anlamının yanında gerçek anlamını da kullanabilme yetkisini aldığımız yer ise, bizzat Deleuze’ün kendisidir. Herhangi bir yorumlamaya, metafor kullanımına yahut ‘altındaki anlamı bulmaya’ pek yer olmayan Deleuzecü düşünce, ifadeler ne anlatıyorsa o şekilde kullanıma sokma taraftarıdır. Dolayısıyla diyebiliriz ki Marcel Duchamp’ın eserleri herhangi bir tabloya resmedilmeleri gerekmeden, kütle hâlinde, *kendilerinde* ve kendine yeten varlıklar olarak ve kelimenin en yüzeysel anlamıyla ‘ayakta durabilmekteler’. Örneğin “Çeşme” adlı en bilindik eseri olan pisuvarın sanat eseri olarak adlandırılmak için boyaya, fırçaya, sanatçı ya da sanatsevere ihtiyacı yoktur. İhtiyacı olan tek şey bir uzamdır; müze.

⁶⁵ A.g.e. (s. 13)

⁶⁶ A.g.e. (s. 61)

⁶⁷ A.g.e. (s. 61)

Peki yapıt, uzamdan da bağımsızlaşabilir mi? Duchamp'ın kutuları bunu başarmış görünmekte. “Valizdeki Kutu” (Boîte-en-Valise) gerçekten bir valizdir ve içinde Duchamp'ın eserlerinin küçültülmüş yeniden-yapımlarından oluşan versiyonları bulunmaktadır. Denilebilir ki, bu eserin *kendisi*, Duchamp'ın yaptığı eserleri bir arada görebileceğimiz mobil ve göçebe bir müze/galeridir. “Sanatçı artık her an bavulunu açıp bir galeri mekânını gösterme olanağına sahiptir.”⁶⁸ O hâlde genel sanat camiası için Duchamp'ın önemi ile Deleuze'ün sanat eseri anlayışı, Duchamp örneğinde paraleldir: “Duchamp, imgeleri resim örneklerinden arındırabilmek için *nesnenin kendisine*⁶⁹ yönelerek; kendisini diğer sanatçılardan farklı kılan özelliklerini ortaya koyar.”⁷⁰

Kelimenin tam anlamıyla ‘ayakta durabilmek’ bağlamında Duchamp'ı ele aldıktan sonra aynı bağlamda, yani yine oldukça somut konuşarak devam edilebilir. ‘Duyum’ dediğimiz, eserin kendi kendine var olabilmesini sağlayan öğelere başka neler dâhildir?

Duyumlarla resim, yontu, beste yapılır, yazı yazılır. Duyumlar resmedilir, yontulur, bestelenir, yazılır. (...) [Y]ağlıboyanın gülümsemesi, pişmiş toprağın edası, madenin atılımı, roman tarzında yontulmuş taşın çömelmişliği ve gotik tarzda işlenmiş taşın yükselmişliğidir. Ve malzeme, her durumda öylesine çeşitlidir ki (tuvalin taşıyıcısı, fırçaların kullanıcısı, tüpteki boya), aslında, duyumum nerede bittiğini, nerede başladığını söylemek zordur; tuvalin hazırlanışı, fırçanın kılının bıraktığı iz ve bunların berisinde daha başka birçok şey, elbette duyumun parçalarıdır.⁷¹

Aslında, belki de sanat eserini kendi kendine var olabilir hâle getiren belki de tüm bunlardır: Eseri oluşturan malzemelerin gülümsemesi, hâl-tavır sergilemesi, duygu oluşturması...

Deleuze ve Guattari'ye dönecek olursak, sanatsal bir çalışmanın sanat eseri olabilmesi için gerekli olan ‘ayakta durabilirlik’ kriterini başka bağlamlarda da ele aldıklarını görmekteyiz: Uyuşturucu aracılığıyla oluşturulan sanatsal çalışmalar ve çocukların yaptığı resimler. Özellikle uyuşturucu alınarak yapılan veya çocuklara ait olan sanatsal çalışmaların ele alınmasının sebebinin, bu ikisinin doğrudan yaratıcılıkla özdeşleştirilmesi şeklindeki toplumsal varsayım olduğunu söylemek yanlış

⁶⁸ Kaplanoğlu, L. (2008) Duchamp'ın ‘Yeşil Kutu’su ve Rönesans’la İlişkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. 14, 65-69 <http://dergipark.gov.tr/ataunijsfd/issue/2602>

⁶⁹ İtalik bana ait.

⁷⁰ A.g.e. (s. 14)

⁷¹ Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). (s.148)

olmayacaktır. Uyuşturucu, alkol gibi maddelerin kişilerin ‘kafasını açtığı’, kişiyi ‘bir yerden başka yere götürdüğü’, kişinin ‘daha yaratıcı düşünmesini sağladığı’ görüşü veya sanatçılar için kullanılan ‘madde kullanmasa böyle muhteşem bir eseri yaratamazdı’ gibi sıkça duyulan ifadeler, bir eser yaratmak için gereken duygu durumunun ‘uçuk bir yaşam tarzı’ ile sağlanabileceği varsayımıyla birleşmektedir. (Bu varsayımdan ötürü, günümüzde de ‘uyuşturucu almadan önce ve aldıktan sonra yapılan resimlerin farkları’ türünde deneysel çalışmalar yapılmakta.⁷²) Uyuşturucuyla ilgili bu algının farkında olan Deleuze ve Guattari şu soruyu sorar: “Uyuşturucu kullanmadan (...) uyuşturucuların gücü yakalanamaz mı?”⁷³ Çünkü uyuşturucu devreye girdiğinde, sanat eseri kendi kendine ‘ayakta durabilme’ edimini gerçekleştiriyor demektir. Uyuşturucu, düşmesin diye onun altına koyulan destek gibidir.

Çocukların ise, henüz toplum tarafından tam olarak kalıba sokulamamış olduklarından ötürü yetişkinlere kıyasla daha yaratıcı oldukları, dolayısıyla çocukların yaptıkları resimlerin daha özgür ve özgün birer yaratıcılık örneği olduğu varsayımı da mevcuttur. Ancak Deleuze ve Guattari’nin sanat ve ‘yaratı’ kriterine göre, uyuşturucu yardımıyla yaratılan veya çocukların yaptığı çalışmalar ‘ayakta kalamamaktadır’:

Bu duyum varlıklarını yaratmada, uyuşturucuların sanatçıya yardım edip etmediği, bunların da içsel araçlardan sayılıp sayılmayacağı, bizi gerçekten de "algılamamın kapılarına" götürüp götürmedikleri, bizi algılam ve duygulamalara teslim edip etmedikleri sorusu, uyuşturucu altında gerçekleşen bileşimlerin çoğunlukla olağanüstü dayanıksız, kendilerini saklamaktan aciz, kendilerini yaptıkları ya da onlara bakıldığı anda kendilerini bozan şeyler oldukları ölçüde, genel bir yanıt bulacaktır. Çocuk resimlerine de hayran olabilir, ya da daha doğrusu, bunlar karşısında heyecanlanabiliriz; ayakta durabildikleri pek enderdir ve ancak uzun süre seyredilmedikleri takdirde Klee'yi ya da Miro'yu andırırlar.⁷⁴

Ayakta durabilmenin ele alınabileceği ve bizi verimli bir yola sokacak bir diğer bağlam ise ‘boşluk’tur. Boşluklar, *şeyin yokluğu* demek olduğundan üzerine konuşulabilecek, ele alınabilecek, önemsenecek bir tarafı da olmadığı şeklindeki varsayımdan ötürü hafife alınmıştır. Oysa “[k]itleler hava deliklerine ve boşluğa muhtaçtırlar, zira boşluk bile duyumdur, her duyum kendini kendi-kendisiyle oluştururken boşlukla birlikte

⁷² Birkaç örnek için şu web sitelerine bakılabilir:

<http://www.boredpanda.com/lsd-portrait-drawings-girl/>

<http://bryanlewissaunders.org/drugs/>

⁷³ Deleuze, G. (2013). *Müzakereler* (s. 31). (İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık

⁷⁴ Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). (s.148)

oluşturur, her şey toprağın üzerinde ve havada durur ve boşluğu saklar, kendi-kendisini saklarken boşluğun içinde kendisini saklar.”⁷⁵ Bu noktada akla John Cage’in 4’33” adlı *bestesi* gelmektedir. John Cage 4’33” adlı eseriyle hem boşluğun da bir değeri olduğunu hem de boşlukta duyduğumuz her sesin müzikalitesi olduğunu, bu boşluğu dolduran her sesin bir beste oluşturduğunu anlatma çabasındadır. Böyle bir boşluğun kendisi zaten boşluk olarak ‘ayakta durabildiği’ için devrimcidir. 4 dakika 33 saniye boyunca hiçbir şey çalmayan orkestra elemanlarının ve onları *dinleyen* seyircilerin o sessizliği yaran öksürükleri, nefes sesleri ve de boşluk içinde boşluğun kendisi, ortaya çıkan ‘duyum’a dâhildir.

Ama bu çalışmanın esas devrimci yanı, sürekli ses almaya yönelen kulaklarımızı sessizliği almaya, sessizliği dinlemeye zorlamasıdır. Kulaklarımız ve zihinlerimiz hep sese yönelik çalıştırıldığından, sessizlik anları bizi rahatsız eder ve o anları doldurma çabasına girilir. Söylenecek bir şey olmamasına rağmen sırf boşlukları örtbas etmek için üretilen sesler bir gürültü yığını hâline gelir aslında. Her daim söz ve yazı merkezli olan bir dönemde iletişim ve bireyin kendini ifade etmesi gibi bir zorunluluk vardır. Bu yüzden söz ve yazı kabiliyetinden bazılarınca dışlanan insan-dışı hayvanların, doğanın, boşluğun, sessizliğin yaratıcılığı gözden kaçmaktadır. Ve yine bu yüzden adalet de ‘itiraf etmek’ üzerine kuruludur. Hem kilisenin adaleti (günah çıkarmak) hem de devletin adaleti, gizlenen bir şeyler olduğu üzerine kurulu olduğu için bireyi konuşturmaya çalışır. Buna karşın suçlanan kişinin “Sessiz kalma hakkımı kullanıyorum” diyebilmesi de manidardır. Normal olanın konuşmak, bir şeyler söylemek, gizliyi açığa çıkarmak olduğu bir sistemde sessiz kalmak bir ‘hak’ olarak belirtilecek kadar istisnai bir durum oluşturmaktadır. Sessizlik bu anlamda, içinde yaşadığımız ses-söz-yazı-merkezci bir ortamda devrimcidir. ‘Yaratı’ olmayan şeylerin yaratmış gibi görünüp aslında gevezelik, laf ve görüntü kalabalığı etmesinden, alternatif bir yol olarak susmak, boşluğu konuşmak, boşluğu resmetmek çıkar karşımıza. 4’33” bu anlamda sessizliği ile yeterince şey ‘anlatmaktadır’ aslında. Ha keza, Maleviç’in 1918’de yaptığı “Beyaz Üstüne Beyaz” tablosu da yeterince şey ‘anlatmaktadır’; fakat yine de bu süprematizm örneği eser, imajlar ve uyaranlar akınına maruz kalmaya alışmış gözlerimize rahatsızlık vermekte, boşluğu hafife alan düşünce sistemimiz için ise bir şey ifade etmemektedir: “Tabloda hiçbir şey yok ki.” Bu tablo,

⁷⁵ A.g.e. (s. 148)

görüntü kalabalığına ve kirliliğine alışmış izleyiciler için yavan ve yaratıcılıktan uzak gibi görünmektedir. Yine, Yves Klein'ın "Le Vide" (The Void / Boşluk) adlı, 1958 yılında düzenlenen sergisi de istifçi, arşivci ve metaları depolamayı alışkanlık hâline getirmiş bir toplum yapısı içerisinde ciddiye alınmayabilir; zira serginin gerçekleştiği galeride sadece 'boşluk' vardır. Boşluğun varlığının bir sanat örneği olarak sergilemesi, boşluğun kendi varlığının bile tek başına yettiğini ve 'duyum'a dâhil olduğunu ilan eder. Geçmişten beri süregelen sanat anlayışımızdaki sıkıntılar sebebiyle kendi kendine 'ayakta durabilen' boşluklarla karşılaşmak, gerçekten kötü veya anlamsız imajlar, sesler, yazılar yığınyla karşılaşmaktan daha olumsuz veya daha absürt olarak görülmektedir. Oysa bu durum 'yaratı'yı yorduğu kadar insanları da yormaktadır:

[P]roblem artık insanların kendilerini ifade etmesini sağlamak değil, onlara, sonrasında nihayet söyleyecek bir şeylerinin olacağı yalnızlık ve sessizlik boşlukları sağmalaktır. (...) Söyleyecek bir şeyi olmamasının hoşluğu, hiçbir şey söylememe hakkı, çünkü söylenmiş olmayı biraz hak edecek seyrek ya da seyrekleşmiş bir şeyin oluşma koşulu budur. (...) İnsanları saatler boyu dinleyebilirsiniz: Hiçbir önemi yoktur... Bu yüzden tartışmak bu kadar güçtür, bu yüzden tartışmaya gerek yoktur, hiçbir zaman. (...) [B]irinin söylediği şey asla yanlış değildir, saçmadır ya da hiçbir önemi yoktur. (...) Önem, gereklilik, önemlilik mefhumları doğruluk mefhumundan bin kat daha belirleyicidir. (...) Matematikte bile: Poincaré, birçok matematik kuramının hiçbir önemi olmadığını söylüyordu. Yanlış olduklarını söylemiyordu, bu daha da beter.⁷⁶

5.2. Edebî 'Yaratı'

Edebiyat, Deleuze'ün sıklıkla değindiği bir dal olarak karşımıza çıkmaktadır. Edebiyat ve 'yaratı' ilişkisini minörlük üzerine kurarken Kafka gibi isimlere çokça yer vermekte ve edebiyatın içinin boşaltılmaması için bu türden bir 'yaratı' anlayışının devam etmesi gerektiğini kitaplarında sıkça hissettirmektedir. Oysa günümüzde edebiyat, diğer dallara kıyasla daha dağınık ve geniş bir yelpaze, bu yüzden de daha bulanık bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır; çünkü yazılan her şey 'edebî eser' olarak adlandırılabilir. Köşe yazılarını derleyip kitaplaştıranlardan kişisel gelişim kitabı

⁷⁶ Deleuze, G. (2013). (s. 140)

yazanlara kadar herkes edebî yaratım yaptığını düşünebilir.⁷⁷ Bu durumda Deleuze ve Guattari edebiyatı gazetecilikten, anı derleyiciliğinden ve diğer yazım biçimlerinden ayırma gereği hissetmiştir:

Roman sanatı üzerinde ısrarla duruyoruz, çünkü bir yanlış anlamının kaynağını oluşturuyor: pek çok kişi algıları ve duygulanımlarıyla, anıları veya biriktirdikleriyle, yolculukları ve fantazmalarıyla, çocukları ve ana-babalarıyla, rastlayabileceği ilginç kişiliklerle ve de özellikle ille de kendi ilginç kişiliğiyle (kim değil ki?), nihayet her şeyi eklemek üzere kendi görüşleriyle, bir roman yazılabileceğini düşünür. Yeri geldikte, yalnızca kendi yaşamlarını anlatmış olan büyük yazarlar, Thomas Wolfe ya da Miller anımsatılır. Genellikle de, (...) yamalı bohça yapıtlar elde edilir: gazetecinin yazdığı roman. Gerçek anlamda sanatkarca yapılmış her türlü çalışma dışında, hiçbir şeyden yoksun bırakılmamışdır.⁷⁸

Bu tür kitapların kendilerinin değil, ama genel olarak edebiyattaki bu algı eğiliminin eleştirilmesindeki amaç ise bu kitapların edebî eser olarak değerlendirilmesinin hem kendi işlevlerini kaybetmelerine sebep olduğunu göstermek hem de edebî ‘yaratı’ın sekteye uğrama riskini yol yakinken bertaraf edilebilmektir.

Bir önceki alt başlıkta görüntü, ses, hareket, yazı yığınlarındansa boşluğa yer açmanın öneminden söz etmiştik. Deleuze bu konuya, az önceki alıntıda da yer verdiğimiz gibi, edebiyat özelinde daha çok eğiliyor görünmektedir. Edebiyattaki karman çormanlık, Deleuze’ün olumladığı yaratıcı bir kaostan ziyade ‘yaratı’ın elini kolunu bağlayan bir karışıklıktır. Dağınık bir oda gibi, engellerle doludur. Bu anlamda edebiyat genelinde ve dil özelinde bir inceleme yapılmasında fayda var. Yaratıcı bir akış oluşturma potansiyeli olan dil, başka işlevler edinerek tüm potansiyelini yitirmiş vaziyettedir.

[D]il⁷⁹ bize her şeyden önce enformasyon verici olarak ve enformasyon da her şeyden önce bir değiş tokuş olarak sunulmaktadır. . (...) Oysa okulda öğretmenin bir işlemi açıklarken ya da yazım kurallarını öğretirken enformasyon ilettiği şüphelidir. Emreder, daha ziyade

⁷⁷ Bu noktada şu uyarı yapılmalıdır: Deleuzecü düşünce özelinde vurgulanmaya çalışılan şey böyle kitapların yazılmaması gerektiği değildir. Piyasada ‘kreatif’ denilen, sektöre yönelik bir alan olduğunu ve bunun Deleuzecü anlamda felsefe ve sanattaki ‘yaratı’ olmadığını; bu ikisinin karıştırılmaması gerektiğini belirtmiştik. Burada da her kitabın edebî ‘yaratı’ sayılmayacağı; fakat bu kitapların bilgilenecek, kitap okuma alışkanlığı edinmek, hiç değilse iyi zaman geçirmek gibi başka işlevler odağında değerlendirilmesi gerektiği ifade ediliyor.

⁷⁸ Deleuze, G. (2013). (s. 152)

⁷⁹ *Langage* kast ediliyor. *Langue* (dilbilimsel ve sözdizimsel iletişim sistemi) ile *langage* (duygu ve düşünceleri ses, davranış olarak aktarma) “Müzakereler” kitabında ayrıştırılmıştır ve Türkçe çeviride ilki ‘dil’ olarak geçerken ikincisi *dil* olarak geçmektedir. Yapılan alıntıyı açıklamak üzere düştüğüm bu dipnotun ayrıntılı hâli, alıntının yapıldığı sayfada yer alıyor.

buyruk tümceleri söyler. Ve işçilere aletler verilmesi gibi, egemen anlamlara uygun sözceler üretilmesi için çocuklara sözdizimi verilir. *Dil* bir enformasyon aracı değil, bir buyruklar sistemidir. Televizyonda: “Şimdi eğleneceğiz... ve az sonra haberler.”⁸⁰

Burada, sınırları olmaması sayesinde ve her ne kadar muhafaza edilmeye çalışılsa da tekele alınamayan buharsı yapısı sayesinde köksapsı işlemeye en uygun olan dil bile, düzen tarafından yutulmuş görünmektedir. Bu yalnızca edebiyatta böyle değildir, hayatın içindeki alanlara da sirayet etmiştir. Dilin, düzene dair ifadeleri aktarma aracı hâline geldiğini fark etmenin kendisi bile dile ve ‘yaratı’ya nefes aldırabilmek adına bir delik açmış olmaktadır. Tabii durum bundan daha karmaşık hâldedir çünkü enformasyon verme kisvesine bürünmüş dil, köksapsı yerine hiyerarşik bir yapıdadır artık. Tepeden emir veren fakat öyle yapmıyormuş görünen, kamufle bir hiyerarşinin sesi. O hâlde okulda ve televizyonda bile var olan bu kamuflajın hiç değilse deşifre edilmesi, bu emir kiplerinden nasıl kaçabileceğimize dair stratejiler oluşturmamıza temel olabilir. Deleuze felsefesinde bir şeye karşı olmak, bir şeyi yıkmak ya da devirmek gibi ikili karşıtlıklar olmadığını söylemiştik. Dolayısıyla burada da bu dile karşıt bir dil yaratmak ya da onu yıkmaya çalışmak yerine kaçış çizgileri yaratabilmektir esas olan. Emir kipi, enformasyon, gürültü, parazit ve laf kalabalığı yığınının altından kayarcasına kaçıp kurtulacak, beraberinde *dili* de kaçtıracak, bunları yaparken de kendini duyurabilecek bir şeyler lazımdır: sessizlik, kekemelik veya çığlık.⁸¹ Sessizlik, yani boşluk, önceden bahsettiğimiz gibi insanı hiçliği ile şaşkınlığa uğratarak dikkat çeker ve bu sayede tüm o gürültüyü ve paraziti, bir dalga gibi kateder. Kekemelik, düzen sözcüklerini böle böle onu sekteye uğratar ve böldüğü yerlerden ‘yaratı’yı akıtır. Çığlık ise tüm o boğucu (dez)enformasyon, görüntü-ses-hareket kirliliklerinden oluşan tepeleme yığını ani ve keskin patlama etkisiyle oraya buraya saçar ve tepeleme dikeyliğinden kurtarır. Bu türden stratejilerimiz ve kaçış çizgilerimiz olmadığı takdirde dil, emir ileten bir araç olacak ve konuştuğumuzda yalnızca bir şeyler üzerinde tahakküm kurmaya yarayan sözcükler çıkacaktır ağızımızdan:

Konuşmak, kendimizden bahsettiğimizde bile, kendisinden konuştuğumuzu ileri sürdüğümüz ve konuşma hakkı vermediğimiz kişinin yerine konuşmaktır, her zaman birinin yerini almaktır. Bir işçinin delegesi tarafından temsil edilmesi gibi, bir imge de ses tarafından temsil edilir. Bir ses, bir dizi imge üzerinde güç sahibidir. O halde, emirler vermeden, bir şeyi ya da birisini temsil ettiğimizi ileri sürmeden konuşmayı nasıl

⁸⁰ A.g.e. (s. 48)

⁸¹ A.g.e. (s. 49)

başarabiliriz, konuşma hakkına sahip olmayanları nasıl konuşturabiliriz ve seslere iktidara karşı mücadele etme değerini nasıl iade edebiliriz? Kendi dilinde bir yabancı gibi olmak, *dil* için bir tür kaçış çizgisi çizmek hiç kuşkusuz budur.⁸²

Bu alıntıda, yeni bir ifadenin karşımıza çıktığına dikkat etmek gerek: “Kendi dilinde bir yabancı gibi olmak, *dil* için bir tür kaçış çizgisi çizmek hiç kuşkusuz budur.” ‘Kendi dilinde yabancı gibi olmak’, bu düzen sözcüklerinden kaçabilmektir. Kendi dilimizi elbette anlıyoruz, asla bir turistin olduğu anlamda ona yabancı olamayız. Fakat burada kast edilen şey, çok iyi bilip anladığımız o dildeki emir kiplerinin, düzen sözcüklerinin, ‘yaratı’yı açmaza sokan her türlü yorumun ötesine geçmektir. Bunlara yabancılaşmaktır. Düzen sözcüklerinin karşısına anti-düzen sözcüleri çıkarmak değildir çözüm. Çünkü, daha önce de söz ettiğimiz gibi A’nın *değilini* yaratmak; A’yı tanımak, meşrulaştırmak ve A sayesinde var olmaktır. Dolayısıyla dili emir cümlelerinden ya da gürültülü enformasyon kalabalığından ibaret bir olgu hâline getirmemek için yargı cümlelerine dikkat etmek gerekir. Yargılar, bir düşüncenin doğru ya da yanlış olduğuna, birileri ya da bir şeyler adına karar verir. Oysa amacımız başkası adına konuşmak değil, sonu “-dır” ile biten ve ‘yaratı’ya olanak sağlamayan yargılarda bulunmak da değil. Bu yüzden Deleuze, Godard’ın sinemadaki imajları (imge) düşünüş biçimini felsefeye uyarlamayı önerir:

Doğru düşünceler değil, yalnızca düşünceler. Çünkü doğru düşünceler her zaman egemen anlamlara ya da yerleşik buyruk tümcelerine uygun düşüncelerdir, her zaman bir şeyi doğrulayan düşüncelerdir, bu şey gelecek bir şey de olsa, devrimin geleceği de olsa. Oysa “yalnızca düşünceler”, şimdi-oluş’tur, düşüncelerde kekemeliktir, ancak sorular şeklinde ifade edilebilir, daha ziyade cevapları susturan sorular.⁸³

5.3. ‘Dili Yabancılaştırmak’ ve Bartleby’nin ‘Yabancı Dili’

Deleuze’ün edebî yaratımı anlatmak için sıkça önerdiği yollarından biri ana dilde yazarken sanki yabancı dille yazıyor gibi yazmaktır. Bunun anlamı, önceden de belirttiğimiz gibi, gerçek bir yabancıymış gibi olmak değildir. Başka bir dil öğrenip o dille yazmak da değildir. Bu bir tür ‘dili yarmak ve bozmak, dilde delikler açmak’ meselesidir:

⁸² A.g.e. (s. 49)

⁸³ A.g.e. (s. 46)

Yazar sözcüklerden yararlanır, ama onları duyuma geçiren, ve gündelik dili kekemeleştiren, ya da titreten, veya bağırtan veya hatta ona şarkı söyleten bir sözdizimi yaratarak yapar bunu: bu üsluptur, "ton"dur, duyuların dilidir, ya da dilin içindeki yabancı dildir, (...) Yazar, algılamı algılardan, duygulamı duygulanımlardan, duyumu görüşten çekip almak için, dili eğip büker, onu titreştirir, kucaklar, yarar (...).⁸⁴

Peki, bir yabancı dilden bahsediliyorsa, demek ki bir de yabancı olmayan, önceden benimsendiği varsayılan bir dil vardır. 'Ön-varsayılan dil' olarak tanımlanabilecek bu dil hangisidir? O dili yabancılaştırmak ne demektir? Dili yabancılaştırma, yarma, bozma, onda delikler açma işlemi sonucunda bize yaratıcılığın kapılarını açan 'yabancı dilin' ön-varsayılan dilden farkı nedir? Ön-varsayılan dil için önerdiğim tanım ilk olarak akla gelen şekliyle, basitçe şudur: Kişinin ana dili sayılan, herhangi bir çaba harcamadan, küçüklükten beri kişide yer eden dildir. O zaman bu dil yaratıcı değilse, kişinin sonradan öğrendiği ve başka bir ulusa ait olan yabancı dil midir yaratıcı olan? Hayır. Deleuzecü düşüncede, yaratım süreci açısından yabancı dillerle ana dil, yapı bakımından aynıdır. Hem ana dilin hem de bilinen yabancı dillerin düzenlenmiş sentaksı, grameri, kuralları vardır. Dolayısıyla ana dil yerine yabancı dilde yazmanın, etnik azınlığın dilinde yazmanın ya da argo, jargon ve benzeri alternatif diller kullanarak yazmanın yaratıcılığa giden yolda bir yeri yoktur. Ana dil yerine bunlar koyulsa bile yine de düzen sözcükleriyle konuşmuş ve yazmış oluruz. Başka ulus ya da etnisitelerin dilleriyle yazmak, ana dilin sentaksı ve gramerini yabancı dilinkiyle ikame etmeye yarar sadece; sonuç olarak 'yaratı'nın olmadığı bir tekdüzeliği muhafaza etmiş oluruz. Bu yüzden bu türden bir yabancı dil, Deleuze'un kast ettiği 'yabancı dil' değildir. Deleuze'un kast ettiği şey yabancı dilden çok, dili yabancılaştırmaktır:

Edebiyatın dil içinde yaptığı şey şimdi daha iyi ortaya çıkıyor: Proust'un söylediği gibi, edebiyat tam da bir tür yabancı dil oluşturur; dilin içinde bir başka dil ya da yakalanan bir şive değil, ama dilin bir öteki-oluşu, bu majör dilin bir minörleşmesi, onu alıp götüreren bir sabuklama, egemen sistemden kaçan bir cadı çizgisi. Kafka yüzme şampiyonuna şunu söyler: Sizinle aynı dili konuşuyorum ve yine de söylediklerinizin bir kelimesini bile anlamıyorum. Sözdizimsel yaratım, üslup, dilin oluşu işte budur: (...)⁸⁵

Deleuze ve ikili karşıtlıkları kateden düşüncesinde elbette hâkim dile karşı bir dil önerilmesi beklenemez. "Tek dilde bile ikidilli olmamız gerekir, (...) kendi dilimizden

⁸⁴ Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). (s.157)

⁸⁵ Deleuze, G. (2002). *Kritik ve Klinik* (s. 14), (İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık

azınlık bir dil yaratmalıyız,"⁸⁶ denirken bile bahsedilen, bir ana dil ve onun karşısında, ona karşı çıkan bir azınlık dili değildir. Hâkim dilin enformasyon, emir, düzen, yorumlama, tartışma vb. sunan alternatiflerine karşı bir azınlık dil önermek mantıklı olmaz; zira azınlık dilde de tüm bunlar yapılabilir. Amaç bu anlamda akışı, 'yaratı'yı kesen bir dile dönüşebilecek her dili, yani hâkim dili de, azınlık dili de bozuma uğratabilmektir. Majör dilin karşısına minör dil çıkararak ikili karşıtlılar yaratıp onları çarpıştırmak yerine majör dilin kaçış çizgilerinin aralarından kayarak geçmek, dilin kadük etkilerinden sıyrılmak; aralıklar ve boşluklar yoksa da işe 'tüneller kazarak', delikler açarak başlamak öneriliyor. Burada yaratıcı olan eylem, eserin yazıldığı dilin yerinden yurdundan çıkarılabilmesidir. Dil, kökeninden kurtulunca köksapsı olarak hareket etmeye başlar. Öbür türlü, yazarın herhangi bir dile yapışması, hem kendini hem de dili hareketsiz kılacak, 'yaratı'ya bir alan açamayacaktır.

Bu doğrultuda, ara ara değindiğimiz emir kiplerine yeniden değinmek gerek. Dilin bu tür kullanımının karşısına anti-emir ile çıkmak yerine sessizlik, kekeleme ve çığlık gibi edimler önererek onu dönüşmeye, başka alternatiflere açılmaya zorlamak gerek. Bu bölüm edebiyatta 'yaratı'yı incelediğinden, bunu yapabilen bir roman kahramanını ele almak yerinde olacaktır.

Herman Melville'in kitabı "Kâtip Bartleby"⁸⁷, genel olarak Deleuze'un Melville'i kitaplarında zaten ara ara ("Moby Dick, Beyaz Balina" bağlamında olsa da) ele alması ve özel olarak da kitabın kahramanının minör devrimciliğinden ötürü, Deleuzecü anlamda değinmeyi gerektirmiştir. Kitabın karakterlerinden biri olan Bartleby, bir avukat bürosunda kâtiptir. Sessiz ve göze çarpmayan bir karakter olsa da, ilerleyen zamanlarda bir tür pasif direnişe geçer. Ortada ne böyle bir karar vermesine sebep olabilecek bir köken vardır (evet, burada da kökensizlik karşımıza çıkar) ne de (Bartleby'nin bu davranışının bir sebebe bağlanmamasından) ötürü ereksellik. Patronunun kendisine verdiği görevleri (emirleri) ilk başta birer ikişer yapmazken sonraları bu sayı artar ve Bartleby artık iş ile ilgisi olmayan, hayati eylemleri de yapmamaya başlar. Fakat "Kâtip Bartleby" kitabını ilginç yapan bu değildir. Bartleby'nin 'yapmaması', emir ve onun karşısına emri reddetme olarak çıkan ikili karşıtlık ürünü değildir. Bartleby'nin kendisinden istenenleri yapıp yapmama durumu,

⁸⁶ Deleuze, G. & Parnet, C. (1990). *Diyaloglar* (s. 19), İstanbul: Bağlam Yayıncılık

⁸⁷ Melville, H. (2018). *Kâtip Bartleby*, (H. Koç, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

yapmak istemesi ya da istememesiyle değil de *yapmamayı tercih etmesiyle* dikkat çeker. Fakat şurası önemlidir: *yapmamayı tercih etmek* ile *yapmayı tercih etmemek* birbirine karıştırılmamalıdır. Genelde yapmamız istenen şeyleri geri çevireceğimizde yüklem olumsuz hâlini kullanırız: yap-mayacağım, yapmak iste-miyorum, yapmayı tercih et-mem. Oysa Bartleby'nin yüklemi olumludur: "...tercih ederim". Dolayısıyla teknik olarak kendisinden istenene olumsuz bir cevap vermiş sayılmaz.

Biraz daha açacak olursak, duruma güç/güçsüzlük, aktiflik/pasiflik ekseninden bakarak Bartleby analizine yeni bir soluk getirebiliriz. Kendisinden istenen şeyleri *yapmamayı tercih etmesi* sonucunda, okurda bıraktığı izlenim şudur: Hiçbir işin ucundan tutmayan, hiçbir şey yemeyen, hiçbir yere gitmeyen, yani hiçbir şey yapmayan biri. Hiçbir şey yapmamak ise doğrudan pasiflik çağrıştıran bir eylemdir ve okuyucuya "Romandaki Bartleby nasıl bir karakterdir?" diye sorulsa verilecek muhtemel yanıt "Pasif bir karakterdir" olacaktır. Pasiflik, bağlamına göre olumsuz bir tavır değildir. Fakat Bartleby örneğinde geçersiz bir önermedir. Bartleby, aslında aktif bir şey yapmaktadır: Bir tercih. *Tercih edilen* tutum bir şey yapmamak olsa bile, bir şeyi yapmayı *tercih etmemeye* kıyasla bize aktif bir tavır almayı anlatır. Pasiflik içerisindeki aktiflik ya da aktiflik içerisindeki pasiflik diye adlandırabileceğimiz bu durum, doğrudan bir tavır almaktan daha etkilidir. Pasif direnişlerin başarılı olma potansiyelinin sebebi budur. 'Tam pasiflik', umursamamaktan geçer. Fakat pasif direnişte bir umursama vardır ve 'bir şey yapmayarak bir şey yapmak' söz konusudur. Adım atmayıp olduğumuz yerde kalarak karşıımızdaki insanın adım atmasını sağlamak da kendi içinde bir hareket barındırır. Bu ise 'tam aktiflik'ten daha fazla kapı açabilmektedir. Bartleby'de de benzer bir durum vardır. Kendisinden istenen eyleme bir karşı-eylem ile karşılık vermez; yalnızca bir tercihinin belirtir. Avukat patron "Bartleby, şunu yapar mısın?" gibi emir-soruları yönelttiğinde, "Yapmamayı tercih ederim" diyen Bartleby'nin yapmak/yapmamak seçeneklerini kateden üçüncü alternatifi karşısında patron şaşkınlıktan ne yapacağını bilemez. İstenilen şeyi yapması konusunda Bartleby'nin tam rızası alınmadığı için *emir, askıda kalmaktadır*: Kaçış çizgisi. Bartleby, farkında olarak ya da olmayarak emirlerde bir kaçış çizgisi oluşturmuştur.

Patron, elini kolunu bağlayan bu durumu, muhtemelen iki kademeli olarak algılamaktadır:

- 1) Yapmamayı **tercih ederim**: ‘Ortada isteğimi geri çevirdiğine dair olumsuz bir yüklem yok. Yüklem, olumlu bir ifade.’
- 2) **Yapmamayı** tercih ederim: Fakat yüklemün işaret ettiği edim olumsuz. Olumsuz bir eylemin tercih edilmesi söz konusu.

Sonuç: O hâlde ne yapmalıyım?

Bu denklem çok basit görünse de karmaşık bir denklemdir; çünkü bir sonuca ulaşamaz. Patron, denklemin ‘eşittir’den sonraki kısmına ne yazılacağını bir türlü bulamaz. Verdiği emir ya da yönelttiği istek askıda kalmıştır. Patronun kendisi ise, bu bir nevi pasif direniş karşısında aktif bir şeyler yapmak, yani işlerin yürümesi için başka yollar denemek zorunda bırakılmıştır.

Bartleby yalnızca bir kere *tercih etmek* yerine *tercih etmemek* kullanır. Onda da patron artık durumu netleştirmek ister. Bu durumun açıklığa kavuşturulması için de Bartleby ile iletişim kurulması gerekir. Fakat Bartleby’nin o tuhaf iletişim yöntemi patrona yine istediği netliği veremez:

[Patron:] “Bartleby (...), bana bir şey gelmiş mi, bakar mısın?”

[Bartleby:] “Yapmamayı tercih ederim.”

[Patron:] “Yapmayacak mısın?”

[Bartleby:] “*Tercih etmem.*”⁸⁸

Evet, bu kez olumsuz bir yüklem kullanmıştır ama bu durum formülü bozmaz; çünkü metinde olumsuz yüklemün bile *tercih* kısmı italik ile vurgulanmıştır ve bu ölçüde de aktifliğini korur.

Dolayısıyla Bartleby dilbilgisi kuralları dışına çıkmadan; ama yine de kendisiyle aynı dili konuşan patronunun algısını (sanki yabancı dilde bir şey söylemişçesine) sekteye uğratarak dili de sektirmiş, yarmış, ana dili alışıldık algılama biçiminden yabancılaştırmıştır: “Öncelikle, formül adeta bir yabancı dilin kötü bir çevirisi gibidir. (...) Belki de dilin içine bir tür yabancı dil kazan odur.”⁸⁹ Bunu da dilde kaçış çizgisi olarak yapmıştır. Yani sözdizim açısından doğru olan, üstelik de gayet *mantıklı*,

⁸⁸ Melville, H. (2018). (s. 19)

⁸⁹ Deleuze, G. (2002). (s. 91)

anlaşılır ve *net* bir ifade kullanmasına rağmen yaratılan etki bunun tam tersi olmuştur: *Absürt*, *anlaşılmaz* ve *belirsiz*. İletişimi düzenlemek ve yerine yurduna oturtmak için icat edilmiş dilin, tıpkı kanunda bir açık bulmak gibi açığını bulmuştur Bartleby. Anlamli kelimeleri bir cümle hâline getirip mantıklı bir ifade kurmuş ve bu mantıklı ifadeden absürt bir durum yaratarak, var olduğu günden beri rasyonel olan dil olgusunu irrasyonellik sınırına itmiştir (fakat asla irrasyonelin alanına da sokmamıştır). Dolayısıyla “reddettiği şeyi belirsiz bırakan bir dobralıkta olan sonu, NOT TO⁹⁰, ona radikal bir karakter, bir tür sınır-işlevi verir.”⁹¹ Yani Bartleby iki şeyi aynı anda yapmıştır: Hem dilde teknik anlamda, bahsettiğimiz şekilde bir kaçış çizgisi yaratmıştır hem de iktidarı bozuma uğratmıştır. İktidardan kasıt, patron-çalışan ilişkisindeki ikili emir alıp verme ilişkisidir. Patronun tüm emirleri askıda kalmıştır. Askıda kalmak, reddedilmek değildir. Emirleri sürekli reddedilen bir patron, çalışanını kovar; ancak patron Bartleby’yi kovamamıştır çünkü emri reddedilmemiştir. Askıda bırakılmıştır. Dolayısıyla Bartleby ‘emir-kabul’ ile ‘emir-ret’ ilişkisi dışında bir kaçış çizgisi bulmuş, yeni bir yöntem yaratmıştır.

Kitapta dilde ‘yaratı’ şeklinde başlayan “Yapmamayı tercih ederim” ifadesi, dil aracılığıyla gündelik ikili iktidar ilişkilerine sızarak ‘yaratı’ ve yaratıcılığı günlük yaşamın tam ortasında var etmiştir. Dilde ‘yaratı’, yaşamın kendisine sızramıştır. Öyküye geri dönersek, bu durum diğer karakterlere de bulaşmıştır. Patron, Nippers adlı bir başka çalışanına bir gün şöyle bir şey söyler: “Bay Nippers, hemen çekilmenizi tercih ederim.”⁹² Bartleby’nin tercih formülünün kendisine de sirayet ettiğinin farkındalığından ötürü rahatsızdır. Rahatsız olmakta haklıdır, çünkü ofisteki diğer çalışan Turkey de hemen patronunun sözünün ardından şunu demiştir: “...dün Bartleby’yi düşünüyordum; kanaatimce her gün yarım bardak iyi cins bira içmeyi *tercih etse*⁹³ düzelmesine çok faydalı olur.” Bartleby’nin söylemi, kendi dilinde başlayıp en önce dili, sonra patronun emirlerini ve dolayısıyla işin sorunsuz işleyen düzenini, daha sonra dava vekilinin bozulan sınırlarından taşıp ofise yayılarak ofiste herkesin kullandığı dili sekteye uğratmıştır. “Yapmamayı tercih ederim” ifadesi, Bartleby’nin ağzından çıktığı andan itibaren görünmez yarıklar açarak ilerleyip demin saydığımız rotayı izlemiş, geçtiği yerlere sirayet ederek adeta bir harita oluşturmuştur: Köksapsılık

⁹⁰ “I would prefer not to.”

⁹¹ A.g.e. (s. 88)

⁹² Melville, H. (2018). (s. 28)

⁹³ İtalik bana ait.

yapmıştır. Bu durum Bartleby'nin özelde sadece kendisini ilgilendirirmiş gibi görünen; ama majör tabloya bakınca patron-çalışan ilişkisindeki emir-kabul düzenini kıran küçük politik bir eylemdir, Bartleby bunu kasten yapmış olsa da olmasa da.

5.4. Üslubu 'Kekelettiren' Kafka

Deleuze'ün sıklıkla değindiği ve 'yabancı dille yazmak' denince örnek olarak verdiği kişilerden başlıcası ise Kafka'dır. Bunu Almanca yazan bir Yahudi (hâkim dili konuşan bir azınlık) olduğu için yapmaz; Kafka'nın Almanca yazan bir Çekoslovak Yahudi'si olması, yazdığı dili dönüştüren bir şekilde yazdığında ilginç olmaktadır. Bu anlamda Kafka'yı yeni sözdizimleri yaratmak gibi bir anlamda değil; ama alışageldiğimiz yazım üslubunun absürtleştirilmesi bağlamında ele alırken "Dava"⁹⁴ kitabını odak noktası yapacağız.

"Dava" absürt bir eserdir ve yaratıcılığı tam da absürtlüğünden geçer. Tıpkı "Dönüşüm"de Samsa'nın bir sabah kocaman bir böceğe dönüşerek uyanmasının sonrasında absürtlüğün sürmesi gibi, "Dava"da da Bay K.'nin 'bir sabah uyandığında' kendini içinde bulunduğu bir 'dava'nın peşi sıra olayların gidişatı, karakterlerin diyalogları ve hatta karakterlerin kendileri, okuyucunun dimağında oldukça absürt bir tortu bırakmakta. "Dava"yı okurken tiyatro senaryosu okuyormuş ya da tiyatro izliyormuş hissine kapılmanın sebebi tam da budur. Tiyatroya benzer; çünkü tiyatrodaki her şeyin kurgu olduğunu bize unutturacak sinematik efektler, görüntü montajları, kusursuzluk yoktur. Tiyatro sahnesinde dekor değişiminin ışıklar karartılıp da yapılmasından oyuncuların ses tonlarını aniden yükseltip alçaltmalarına kadar her şey bize bunun bir kurgu olduğunu hatırlatır. "Dava" da bu anlamda teatral bir eserdir. Bay K.'nin ani duygu geçişleri, yaşanan garip olaylar, okura "Bu neydi şimdi?" dedirtecek bağlamdan kopmalar, teatral bir 'kusurluluk' barındırmakta. Bu anlamda pürüzsüz gitmesi gereken üslubu, akışı, olayları kafamızda sürekli bir şeylerin yerine oturmadığı hissiyle takip ederiz. "Dava"yı sinematik kusursuzluk yerine teatral kusurluluk zemininde değerlendirdik; fakat yine de sinematik bir esere benzetmek gerekirse, akla 1998 yapımı "Truman Show" gelmektedir. Filmin başkahramanı Truman'ın tamamen kurgudan oluşan bir hayat yaşıyor olması, çevresindeki herkesin profesyonel oyuncular

⁹⁴ Kafka, F. (2015). *Dava* (Minikitap), (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Can Yayınları

olması, hayatının izleyiciler tarafından izleniyor olması ve Truman'ın bunların farkında olmaması ile “Dava”daki K.’nin adeta bir oyunun içinde boşa kürek çekiyormuş gibi bir his yaratması, birbirlerini anımsatır. K., e davanın sebebini ne de davayı kimin açtığını bilir. Daha ilk sayfalarda, kendisine davasını bildirmeye gelen habercilerin günlük hayatta yapmayacağını düşündüğümüz şeyleri yapması (birden K.’nin kahvaltısını yemeleri), bu habercilerin birbirleriyle olan diyalogları, K.’nin duygu geçişleri, ses tonunu kullanımı ve davanın bildiriliş şeklindeki gariplikler ile absürtlük başlamış olur. K. davasıyla ilgili kimle konuşsa veya kimden yardım istese, nedense o kişinin ya K.’yı kandıracağı ya da K.’ya yardım sözü verse de bunu beceremeyeceği hissine kapılırız. K. ile etkileşime giren çoğu karakter ya yapmacıktır (yardım etmeye çalışıyor gözüküp aslında rüşvet isteyen dava habercileri, K. ile iyi geçiniyor görünüp aslında K.’nin ayağını kaydırmaya çalışan müdür yardımcısı) ya da tutamayacakları en başından belli olan sözler veren beceriksizlerdir (hasta ve ölmek üzere olan avukat Huld, avukatın bakıcısı Leni, hâkimlerin resmini çizen ressam Titorelli...). “Dava”daki karakterler bu anlamda güvenilirmez oldukları hissini verir. Dava bir türlü açıklığa kavuşamaz, geri çekilemediği gibi süreç ilerleyemez de. Sanki görünmez bir el tüm işleyişi durdurmuştur.⁹⁵ İşleyişi durduran el, yan karakterler arasında görünmez bir ağ örmeye başlayıp hepsine sanki “K.’nin işini sürüncemede bırakın” demektedir. Bu anlamda “K. ne tür bir oyunun içine düştü böyle?” diye sorarız. (“Truman Show” ile “Dava” arasındaki fark budur. İlkinde seyirciler de kurgu içinde kurgu olduğunu bilir; “Dava” ise yalnızca bir edebî eser olarak kurgudur, kendi içinde başka bir kurgu yoktur. Ve Truman’dan farklı olarak, olaylar K.’nin başına hakikaten gelmekte, çevresindekiler hakikaten o şekilde davranmaktadır. Ayrıca filmde seyirciler bilgilendirilirken “Dava”da okuyucu olayların neden bu kadar tuhaf işlediği konusunda bilgilendirilmez. Bu anlamda olaylara en az K. kadar ‘yabancı’yızdır.)

Kafka'nın üslubu hakkında “Dava” özelinde konuşurken, kitabın absürtlüğüne bir başka açıdan daha bakmak gerekir; o da her şeyin yersizyurdsuzlaşmış (kökensizleşmiş) olmasıdır. K.’nin davasının çıkış sebebi ya da kaynağı belli değildir. Yani bir köken yoktur; bir başlangıç noktası yoktur. Bunun dışında K.’nin kendisinde de bir yersizyurdsuzlaşma korkusu başlar. K. kiralık bir dairede oturmaktadır ve o zamana kadar kendisinden memnun olduğunu düşündüğü ev sahibi Bayan Grubach'ın,

⁹⁵ Elbette bu görünmez el, yani bu ulaşılamaz güç hiç sembole ve yoruma gerek duyulmayacak şekilde ‘kanun’dur.

davayı öğrenince onu kovabileceği endişesini taşır. Benzer bir endişeyi iş yerinde, şimdiye kadar yerinin sağlam olduğunu düşündüğü bankasında yaşar. Davasının iş yerinde duyulması korkusuna, bir de sürekli dava süreciyle uğraştığından işlerini aksattığının fark edilmesi durumunda işinden olma korkusu da eklenmiş olur. Bu anlamda K. hep karşısında hazır bekleyen bir yerinden yurdundan edilme olasılığı ile yaşar. Bunun dışında, romanın yazım tekniği de yersizyurdsuzdur. Alışageldiğimiz olay örgüsünde olaylar sırayla gelişir. Birden hayatın içinden bir kesitle başladığında bile ya da sık sık geriye dönüş teknikleri olsa bile, mantıklı olaylar silsilesi ya da sonradan mantığa oturacağını bildiğimiz bir örgü vardır. Sonunda hem karakterler hem okuyucu için tüm soru işaretlerini gideren bir çözüm söz konusudur. Fakat “Dava”da gelişme de yoktur yahut romanın sonuca bağlandığını düşündüğümüz son bölümünde bile soru işaretleri giderilmemiştir. Hiçbir şey yerine yurduna doğru düzgün oturmadığı için roman bittiğinde okuyucu huzursuz kalmaya devam eder. Dolayısıyla absürtlük devam etmiş, okurun alışageldiği anlam bütünü yersizyurdsuz kalmış olur. Dolayısıyla Kafka’nın, majör edebiyat biçimlerinin besledikleri hiyerarşileri açmak amacıyla hikâyenin gevelemesine ya da kekelemesine yol açma fikri⁹⁶ “Dava”da açıkça görülebilmektedir.

“Dava”da birkaç yerde karşımıza çıkan dikkate değer bir başka şey ise güç ilişkileridir. İktidarın aşkın ve büyük toplumsal güçlere ait bir kavram olmak yerine gündelik olaylarda ve ikili ilişkilerde bile var olduğu şeklindeki Foucaultcu bakış açısını roman genelinde hissetmekteyiz. Deleuzecü güç ilişkisi ise gücün sürekli yer değiştirdiği ve yeni ittifaklar kurularak kazanılıp kaybedildiği bir sistemdir. Güçle ilgili bu iki bakış açısının ortak noktası, gücün her an değişen ve akışkan bir kavram olmasıdır. ‘Güçlü konum’ kaypak bir konumdur ve bunu elde edebilmek için ona ayak uydurmak durumundayızdır. “Dava”da da bu anlamda güçlü pozisyonun değişkenliğine dair örnekler görmek mümkün. K., mahkemenin üstündeki tavan arasını ilk keşfettiğinde zavallı ve korkak bir hâlde davasının görülmesini bekleyen bir adamı herkesin içinde küçümser. Fakat ilerleyen dakikalarda tavan arasının daraltıcı ortamından ötürü K. fenalaşır ve oradan çıkmak için başkalarından yardım almak zorunda kalır, çünkü bacaları bile tutmaz hâdedir: “...artık koridora çıkmışlardı ve K.’nin daha önce konuştuğu davalının tam önündeydiler. K., ondan neredeyse utanıyordu, daha önce

⁹⁶ Martin-Jones, D. ve Sutton, D. (2016). (s. 15)

adamın önünde dimdik durmuştu, şimdi ise iki kişi onu desteklemek zorundaydılar, (...) saçları bozulmuş, terli alınına sarkmıştı.”⁹⁷ Bu sahnede K.’nın, herkesin içinde küçümsediği adamın önünden bitkin vaziyette geçiyor oluşunun tezatlığının K. da farkına varmıştır. Bir başka sahne, daha roman başlar başlamaz K.’ya tutuklandığını söyleyen, K.’nın kahvaltısını izinsiz yemiş olan ve ondan dolayı olarak rüşvet talep eden habercilerin, K. ile bu ilk karşılaşmalarındaki güçlerinin kaybolduğu sahnedir. K. bu habercilerin tutumunu sorgu yargıcına şikâyet eder, bunun üzerine haberciler kapalı bir odada bir adam tarafından dövülme cezası alırlar.⁹⁸ Herkes daha önce K. karşısında güçlü konumda olan bu adamların şu anki zavallılığının farkındadır. Öyle ki, adamlar alenen K.’ya kendilerini bu durumdan kurtarması için yalvarır. Bununla birlikte davanın bir şekilde K.’ya ayak bağı olmasının engellenmesi için sürekli bir şekilde mahkemenin ‘içinden’ bulunup yanaşılması gereken görevlilerin varlığını, onlarla nasıl konuşulması gerektiğini ve hangi güç ilişkilerinde K.’nın nasıl konumlar alması gerektiğini içeren bir tavsiyeler yığını vardır. Hep bir strateji, taktik, yeni pozisyona göre güçlü bir konum alma potansiyeli bakımından bir türlü ‘rahata eremeyiz’. Bu da Kafka’nın alışlagelen düzenli ve yerine yurduna oturan olay örgüsünü kekelettirip ‘huzuru kaçırın’ üslubudur. Klişe olay örgüsü mantığını kekelettirip sekteye uğratmış fakat kendisi, sürekli yersizyurdsuzlaşma hâlinde olan yeni bir akış yaratmıştır.

“Dava” ile ilgili değinilmesi gereken bir başka öge, romanda hiçbir zaman aralanamayan bir giz perdesinin oluşudur. Ortalama birer okuyucu olarak sır perdesinin kalkmasını ve ardındaki gizi görmek isteriz, ortalama bir edebiyat eserinde de bu sır perdesi kalkar. Düşüm çözümlenir, akıldaki soru işaretleri kalkar. “Dava”, Kafka’ya özgü akış üslubu bakımından akışkandır; fakat ortalama okurlar için “Dava”yı okumayı zorlaştıran bir durağanlık da vardır. İşte bu duranlığa biraz hareket katan tek öge, heyecanı devam ettiren, okuyucu bir sonraki sayfayı çevirmeye iten şey gizdir; yani davanın kendisi, yani kitabın ana nesnesi. Bay K.’nın suçunun ne olduğunu (davanın sebebinin) ve davanın kim tarafından açıldığını bilmeyiz, bilmemeye devam ederiz. Dava hem Bay K. hem diğer karakterler hem de okuyucu için sır perdesinin arkasındadır. Davanın K.’ya ve yan karakterlere kapalı olması, okuyucu için bir nebze anlaşılabilir; fakat öğreniriz ki dava avukatlara, hatta yargıçlara bile kapalıdır. Bu anlamda dava sıradan bir giz olmaktan çıkıp aşkın bir hâle gelmiş ve (büyük harfli) Giz

⁹⁷ Kafka, F. (2015). (s. 156)

⁹⁸ A.g.e. (s. 163)

olmuştur. K. davanın kim tarafından ve neden açıldığını merak etmesine karşın üzerinde durduğu asıl mesele bu değildir, o daha çok bir an önce bu davadan kurtulmaya ve askıya alınmış hayatına kaldığı yerden devam etmeye çalışır. Fakat davanın ne olduğu, kaynağı, kökeni, kimin açtığı sorusu okuyucuya yapışıp kalır. Okurken beynin arka planında dönen soru şudur: “Perdenin arkasında ne var?” Bu tıpkı kitabın, K.’nin ortadan kaldırılması dışında hiçbir sonuç alınmadan bitmiş olmasından sonra okuyucunun aklında kalan soruya benzer: “Kitap bitti; ama tam olarak ne oldu? Bu roman ne anlatıyor? Bu roman, bu dava, Bay K. neyi *temsil ediyor*?” Yani, tekrar, şunu bilmek ister okuyucu: “Perdenin arkasında ne var?” Burada okuyucunun yorumlamak, sembolleri çözmek için yanıp tutuşan eski alışkanlıkları devreye girdiğinden “Dava” ile ilgili ufak çaplı bir internet araması yapıldığında hemen ‘semboller’ ve ‘olası anlamları’ şeklindeki yorumlara ulaşılabilir. Fakat roman bize verildiği hâliyle ne ise o olduğu için, yani işlemeyen süreç, bürokrasi, kanunun önündeki (yahut karşısındaki) vatandaşın çıplaklığı ve kırılabilirliği hakkında olduğu için perdenin arkasında bir şey yok. Davanın kaynağı, sebebi, amacı gibi gizlerin ardında bir şey yok. Bu anlamda “Dava, sır perdesinin arkasındadır” önermesini güncellemek gerekir: “Dava, sır perdesinin kendisidir”. Tiyatro başlamadan önce kapalı olan perdelerin arkasından dekor ve oyuncular çıkmaz bu kez. Bu defa dekor da, oyuncu da, oyun da perdenin kendisidir. Bir başka örnekle; sessizlikten sonra müzik başlar, müzik bitince yerini yine sessizliğe bırakır; fakat “Dava”da bu defa sessizliğin sonrasında (perdenin arkasında) bir müzik yoktur. Sessizliğin kendisi müziktir [John Cage, 4’ 33”]. Bu anlamda “Dava”daki davanın denk düştüğü bir izdüşüm olmadığını fark ederiz. Orada bir yerde olduğu imajını edindiğimiz; fakat ardında hiçbir gizem ya da gerçeklik barındırmayan bir simülakr olmuştur dava süreci.

“Dava”daki davanın bir kökeni olmadığından söz etmiştik. Bir başlangıcı olmadığı gibi, bir sonu da yoktur. Nedensellikten ve ereksellikten azade bir süreç olarak öylece yayılmıştır. K.’nin yaşantısının ise ortasına yerleşmiştir; bu anlamda K.’yı bir köksapsılığa ittiğini söylemek mümkündür. K., davasıyla ilgilenmeye nereden başlayacağını bilemez bir şekilde, aklına nasıl bir yöntem gelirse onu izlemeye çalışır. Davanın etrafında sağlı sollu çaprazlı, düzensiz çizgilerle hareket etmeye başlar. K. kendisi için (tıpkı köksapta olduğu gibi) bir ‘orta’ olmuş olan davasının çevresinde el yordamıyla, körlemesine, köksapsı ilerleyişi içerisinde bir akışa girmiştir artık. Başına gelen davanın akışı üzerine bir sörfçü gibi biner ve o akışa adapte olmaya çalışır. Bu

akış içinde önemli olan başka bir unsur ise K.'nin davasının gidişatı için kurmaya çalıştığı ilişki ağlarıdır. K.'nin karşılaştığı insanların hep bir şekilde mahkeme görevlileriyle bağlantıları bulunduğunu öğreniriz. Bu kişilerin her biri de K.'ya, mahkemeden K. için bulabilecekleri kişilerin çok üst düzeyde olamayacağından, fakat yine de yardımları dokunabileceğinden bahseder. Dolayısıyla aslında dikey bir bağlantı, bir hiyerarşik *network* bulamaz K. bir türlü. Mahkeme görevlilerinin en altındakiyle en üstündeki şeklindeki hiyerarşik yapının kendisi de yukarı doğru bir gizler katmanı oluşturmaktadır ve davayla asıl ilgilenen o 'en üst düzey' kişileri kimse tanımamaktadır. Çünkü daha önce de bahsedildiği gibi, dikey bağlantılar katmanının en üstlerinde muhtemelen koca bir gizem boşluğu vardır. Başka bir gizemli boşluk ise vaatlerdir. K.'ya yardım edebileceklerini ya da K.'yı en azından alt düzeyden birileriyle tanıştırebileceklerini iddia eden bu kişilerin sözlerinin doğruluğunu hiçbir zaman göremeyiz. Tıpkı davanın sır perdesinin arkasındaki boşluk ya da adalet hiyerarşisinin tepesindeki boşluk gibi, bu vaatler de koca bir boşluktur. Fakat bize analiz açısından bir veri sağlayabilecek olan şey, vaatlerdeki laf kalabalığındadır. Bu vaatlerde sıklıkla gördüğümüz şey, mahkemenin işleyişi ve mahkemede görevlilerinin işlerini yapılarıyla ilgili verilen bitmek bilmez ve gereksiz görünen bilgilerdir. K.'ya yardım etmek isteyen ya da istiyormuş gibi görünen insanların her olasılığı neredeyse komploya varacak şekilde tek tek değerlendirip dallandırmaları, sonuca bağlanmaz bir ihtimaller silsilesi oluşturmakta ve bu vaatler, hiçbir işe yaramayan bilgiler yığını hâline gelmektedir. Bu anlamda, bir şeyleri açığa kavuşturmasını beklediğimiz 'yorumlama' yönteminin aslında asıl çözümsüzlüğe götüren şey olduğunu görebiliriz. Fakat bir başka bakış açısından bakıldığında, eğer ortada 'dava' adında bir hiçlik yerine gerçek bir dava olsaydı, kaçış çizgilerinden sıvışabilmek de mümkün olabilirdi belki de. Bu anlamda yardım etmeye çalışan insanların verdiği bilgilerin içinde kanundaki açıklar, bu açıklardan nasıl faydalanılabileceği, mahkeme görevlilerinin hangi açıkları nasıl değerlendirdiği gibi alt bilgiler yer almaktadır. Dolayısıyla romanda bu kısım, enformasyon ve yorumlama kalabalığına sebep olmak ile çatlaklardan sızıp kaçış çizgileri yaratmak şeklinde iki yüzlü bir madalyon olarak düşünülebilir.

En başından 'bir tuhaflık' hissettiğimiz "Dava"nın bu tuhaf öğelerine tüm bu açıklardan bakıldığında hem romanın hem Kafka dünyasının Deleuzecü incelemeye oldukça elverişli olduğu farkına varılmaktadır. Zira Deleuze'ün de Kafka'ya kendi düşüncesi içerisinde çokça yer verdiği bilinmektedir.

Sırada Deleuzecü incelemeler bakımından biraz kıyıda kalmış olabilecek bir romanın incelenmesi vardır. Bu incelemeye çok daha geniş bir şekilde yer verilecek olmasının sebebi, Deleuzecü bakış açısı konusunda bir tür denemeye girişme isteğidir. Tıpkı Deleuze’ün önerdiği yöntem olan köksap gibi, Oscar Wilde ve eseri “Dorian Gray’in Portresi” de köksapsı bir şekilde ilerleyerek incelenmeye çalışılacaktır.

5.5. Deleuzecü Bir İnceleme Denemesi: Oscar Wilde ve “Dorian Gray’in Portresi”

Oscar Wilde’ın ünlü eseri “Dorian Gray’in Portresi”nde⁹⁹, Deleuzecü sanat ve ‘yaratı’ anlayışına uygun şekilde incelenebilecek birden fazla unsur bulunmaktadır. İşe, kitabın konusunu kabaca özetleyerek başlamak gerekirse:

Ressam Basil Hallward, olağanüstü güzellikteki Dorian Gray’in resmini yapmaya başlar. Bir gün bu ikilinin resim seansını izlemeye, ressamın arkadaşı Lord Henry Wotton katılır. Romanın sacayağı, bu üç karakterdir. Hem ressam Basil Hallward hem Lord Henry, bu gencin olağanüstü güzel olmasının yanı sıra saflığın ve kirlenmemişliğin sembolü olduğunu da ifade ederler. Basil Hallward tabloyu bitirir bitirmez resimdeki kendi suretini inceleyen genç Dorian, bu iki adamın söylediklerinde ne kadar haklı olduğunu görür: İlk kez kendi güzelliğinin-gençliğinin-masumiyetinin oluşturduğu mükemmelliğin farkına varır ve kendi portresini kıskanır. Yıllar geçtikçe çirkinleşen, yaşlanan ve kirlenenin tablodaki Dorian olmasını, kendisinin de tıpkı portresindeki gibi kalıcı bir güzelliğe sahip olmasını diler. İnanılmaz bir şekilde bu dileği gerçekleşir; kendisi hiç yaşlanmazken tablosu değişime uğramaya başlar. Öte yandan Lord Henry, Dorian’ın yaşamını kökünden etkiler: Lord Henry, Dorian’a bedensel güzelliğin önemini aşılamanın yanı sıra hayattan alınacak her türlü zevkin güzelliğini tatma merakını aşılar. Böylelikle kendi güzelliğine olan takıntısının yanında içine işleyen sefahat dünyası merakı, Dorian’ın kişiliğini baştan aşağı değiştirir ve mahvına sebep olur.

Roman, Dorian’ın geçirdiği majör kişilik değişimini bize sunarken buna paralel olarak alttan alta ilerleyen bir minör değişime şahit oluruz: Portrenin değişimine. Bu değişim

⁹⁹ Wilde, O. (2017). *Dorian Gray’in Portresi* (Minikitap), (N. Yeğınobalı, Çev.) İstanbul: Can Yayınları

veya dönüşüm serüveninde minörlük, arzunun akışkanlığı, oluşlar ve dikotomilerin yapısökümü karşımıza çıkıp durmaktadır.

Majör ve minör değişimler:

Dorian Gray, romanın başlarında beden ve ruh güzelliğini koruduğu sıralarda Sibyl Vane adında genç bir amatör tiyatrocu kıza âşık olur. Kızın rol yapışında Dorian'ı etkileyen büyük bir sanatsallık vardır ki Dorian'ı ona âşık eden budur. Her gün bir başka role girip çok iyi oyunculuk sergileyen Sibyl, Dorian'la ilk kez öpüştüklerinden sonraki oyununda çok kötü bir performans sergiler. Sybil'in bu konuda Dorian'a yaptığı açıklama, 'onun aşkını tattıktan sonra sanatın ve girdiği rollerin öneminin kalmadığı, bilerek kötü oyunculuk sergilediği' şeklinde olur. Dorian ise Sybil'e, ona âşık olmasının esas sebebinin sanatı olduğunu, artık sanat yapmayacaksa gözünde hiçbir değeri kalmadığını söyleyerek küçük düşürücü laflar sarf eder ve kızı terk eder. İşte Dorian'ın ruhundaki **majör değişiklik** bu acımasızlık ve kibirle başlamıştır. Dorian evine döndüğünde, ressam Basil'in bitirince kendisine hediye ettiği meşhur tablosuna bakar ve şok olur: Resimde belli belirsiz bir fark var gibidir. Resimdeki Dorian güzelliğinden ve gençliğinden bir şey kaybetmemiştir; fakat gözlerindeki ifadeye ve ağzının duruşuna çirkin bir 'huy' yerleşmiştir sanki. Kimsenin algılamayacağı bu ifade farkı, portrede başlayan **minör değişikliğin** ilk habercisidir. (Burada Deleuzecü anlamda 'algılanamaz olanı algılama' nüansı yakalayanlar olacaktır.) Dorian korkar, portresindeki zalim ifadeyi kişiliğine yakıştıramaz ve hatasını telafi etmek için Sibyl'e özür mektubu yazar. Fakat göndermeden öğrenir ki Sibyl Vane, karşılıksız aşkıdan ötürü intihar etmiştir.

Bu olay Dorian için bir dönüm noktasıdır: Ya bundan ders alarak bir daha asla kötülükle hareket etmeyip hayatını erdemli olmaya adayacaktır ya da olabilecek şeylerin en korkuncu zaten gerçekleştiğinden ve bu intihar olayının yanında diğer bütün kötülükler hafif kalacağından ötürü erdemsizliğe açılan kapıdan girecektir. Dorian, Lord Henry gibi sefahat düşkünü biriyle yakın dost olmasından da sebep, bir şekilde ikincisine yönelir. Yaptığı büyüklü küçüklü her erdemsizlikte portresi minik minik değişimler geçirir.

Yıllar geçtikçe Dorian'ın kişiliğindeki çürümelerin portredeki minör izleri birleşip açıkça fark edilebilen bir kötücüllük oluşturmuştur; buna ek olarak geçen yıllar da

portreye eklenip hâlâ yakışıklı, fakat yaşlanmaya başlamış bir Dorian oluşturmuştur. Buna karşılık Dorian'ın kendisi hâlâ yirmili yaşlarının başında, olağanüstü yakışıklıdır ve masum yüz ifadesini sabit bir şekilde korumaktadır. Burada hâlâ üstte majör değişim, altta minör değişim birbirine paralel gitmektedir. (Aynı zamanda fark edildiyse, gerçek Dorian/tablo Dorian şeklinde ikili karşıtlık ortaya çıkmıştır ki roman, ileride göreceğimiz gibi dikotomiler etrafında döner.) Bedeni kesinlikle değişmediği için herkes Dorian'ın yaşantısının da yüzü kadar güzel ve saf olduğunu varsayar, resmini yapan Basil Hallward bile. Dorian'ın hayat tarzının güzel yüzü kadar saf olmadığını ilk başta yalnızca onu sefahat hayatına sokan Lord Henry bilmektedir. Fakat zaman geçtikte sosyetedeki birçok isim Dorian'ın yaşantısında da bir *tuhaflik* olduğunu hisseder. Oysa ortada göze görünür bir şey yoktur. Sadece Dorian'ın sıkça ortadan kaybolup bazen batakhanelere girip çıktığı, bir sürü kadının adına leke sürdüğü dedikoduları dolaşır. Onunla bizzat tanışıp gençliğini, güzelliğini ve masumiyetini görenler bu söylentilerin doğruluğuna inanmaz; fakat sonraları onlar da tüm sosyetenin hemfikir olduğu o *tuhaflığı* hissederler. Sadece portredeki değil, kanlı canlı Dorian'ın kendisindeki *minörlük* de işte budur. Karşımızdaki Dorian sürekli aynıdır, ortada bir şey yoktur, sosyetenin her gün gördüğü tekrar eden Dorianlar birbirinin aynıdır; fakat belli belirsiz, sezgiler aracılığıyla hissedilen şey, minör değişimlerdir. Daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi, orijinal olanın her bir yinelenmesi bile nasıl ki birbirinden farklıysa ve özdeşlik ilkesi yoksa, her gün gördüğümüz Dorian'da da belli belirsiz farklar kendini hissettirir. Dorian'ın bedensel güzelliği ile bu bedenden yaydığı etkilerin uğursuzluğu birbirine uymamaktadır.

Oluşlar ve hâline-gelişler:

Dorian'ın bedeninden yaydığı bu etkilerin ve titreşimlerdeki minör derecede hissedilebilir uğursuzluğun diğer insanlar tarafından algılanabilmesi, bir sembol değildir. Bu anlamda Dorian, gerçek bir uğursuzluk yaymaktadır; çünkü kendi etkisine sıkça maruz kalanları kapıp kendi-hâline-getirmektedir. Bunu en iyi, Dorian'ın resmini çizen Basil Hallward özetlemiştir:

“Senin dostluğun gençlere neden felaket getiriyor, Dorian? Muhafız alayından Henry Ashton, adına kara çalındığı için İngiltere'den ayrılmak zorunda kaldı. İtiğiniz su ayrı gitmezdi. Ya Adrian Singleton'a ne demeli, başına gelen korkunç akıbeti? Ya Lord Kent'in tek oğlunun meslek yaşamı? Dün St. James Sokağı'nda babasına rastladım.

Adamcağız utancından, derdinden çökmüş gibiydi. Ya genç Perth Dükü? Sürdüğü hayat neye benziyor şimdi? (...) Senin arkadaşların tüm onur kavramlarını, iyilik, temizlik kaygılarını yitiriyorlar sanki. Onlara zevk ve sefa çılgınlığı aşıyorsun. Hepsi de birer uçurumun dibine düşüp kalmışlar. Sen sürükledin onları oraya.”¹⁰⁰

Dorian daha gençliğinin başındayken, algıları köksapsı şekilde ilerleyip her türlü etkiyi almaya açıkken ve karşılaştığı onca insan varken bir tek Lond Henry’den aldığı etkiler kalıcı olmuştur. Bu anlamda Deleuzecü ifade ile ‘arzusu’, Lord Henry’ye ‘akmak’ istemiştir denilebilir. ‘Erdemsizliğe’ dair ilk merak duyguları açığa çıkmaya başlamış olan Dorian, Lord Henry’nin fikirlerine ve yaşayış tarzına hayran oldukça güzelliğin, lüksün, sefahatin her türlüüne daha çok ilgi duyar olmuştur. Bu anlamda Dorian’ın bir tür ‘Lord Henry-oluş’a girdiği söylenebilir. Bunun Lord Henry de farkındadır ve bundan zevk de alır.

Lord Henry şunun bilincindeydi ki (...) onun söylediği birtakım sözler yüzünden, ezgili bir sesle söylenmiş ezgili sözler yüzünden Dorian Gray’in ruhu bu zambak kıza [Sybil’e]¹⁰¹ doğru dönmüş[tü] (...) Çocuk, büyük oranda onun yaratımıydı. Lord Henry erken geliştirmişti onu. (...) Olağan insanlar, yaşam onlara gizlerini açsın diye beklerlerdi. Gelgelelim bir avuç seçkin kişiye yaşamın gizleri daha perde açılmadan önce görünürdü. Kimileyin sanatın, özellikle de yazın sanatının [edebiyat sanatının] etkisiyle olurdu bu; çünkü yazın sanatı tutkularla ve zihinle doğrudan doğruya haşır neşirdir. *Kimileyin de karmaşık bir kişilik sanatın yerine geçip, onun görevini üstlenir, kısacası kendince gerçek bir sanat ürünü olup çıkardı. Hayatın da tıpkı şiir gibi, heykel, resim gibi, özene bezene yarattığı başyapıtları vardır.*^{102, 103}

Zaman geçtikçe aynı etkiyi bu kez Dorian başkalarına veren biri olmuştur. Fakat köksapta karşılıklı etkileşim vardır. Köksapsılığın yarattığı bu karşılıklı olma hâli ve bunun getirdiği ‘yaratı’, Dorian’da artık kesilmiştir. Çünkü Dorian’ın gençliğindeki ‘etki alma algıları’ büyüdükçe kapanmıştır, insanlarla ilişkisi (Lond Henry haricinde) sadece etki vermek üzerine kurulu olduğundan artık köksapsılık bitmiştir. Dorian bu anlamda daha çok bir ‘kara deliğe’ benzemektedir; kapan ve yutan. Yahut karşılaştığı bireye penetre eden bir gücedönüşmüştür. Bu anlamda Dorian’ın ilişkiye girdiği kişiler ya Dorian-hâline-gelmekte ya da kendilerine bulaşan Dorian mikrobundan ötürü (hem mecazen hem gerçek anlamda) ölmektedir. Bunlardan ilki bir insan değil; fakat bir

¹⁰⁰ A.g.e. (s. 323-324)

¹⁰¹ Parantezler bana ait.

¹⁰² İtalik bana ait.

¹⁰³ A.g.e. (s. 130)

nesne olarak portredir. Portre, Dorian'ın kibirle dilediği dilekten ötürü minör değişimler geçirerek Dorian-oluşa girmektedir. Kanlı canlı olarak Dorian olmaz elbette; fakat gerçekten de hareketli bir tablo olduğundan burada bir mecaz da yoktur. Artık Dorian'a dair bir 'ifade'-hâline-gelmiştir tablo: Dorian'ın yiten gençliği ile masumiyetinin ifadesi. Dorian-oluştan nasibini alan insanlardan ise ressam Basil Hallward'dan az önce aktardığımız kadarıyla haberdar olmuşuzdur. Fakat romanda çöküşüne birebir şahit olduklarımız şunlardır: En başta Sibyl Vane, kendisine bulaşan Dorian-hayranlığı hastalığından ötürü intihar etmiştir. Sonra Basil Hallward'ın bahsettiği ve Dorian'ın arkadaşı olan gençlerden Adrian'ı, şehrin kötü ve izbe limanındaki bir batakhaneye sık sık uğrayan bir 'keş' olarak görürüz. Dorian'ın gençken etkilediği kadınlardan biri de aynı batakhane de düşkün biri hâline gelmiştir. Dorian daha da ileri giderek portresindeki sırrı öğrenen Basil Hallward'ı, sırf bu uğursuz tabloyu yaptı diye bir anlık hınçla öldürür; dolayısıyla Dorian'ın bulaşıcı uğursuzluğundan nasibini, tüm bu döngüyü başlatan ressam da almış olur. Sonrasında ise Dorian'ın uğursuzluğunun bulaşıcılığını fark eden arkadaşı Alan'ın, tıpkı uyuşturucuya alışıp bırakmaya çalışan biri gibi, Dorian'dan uzaklaşıp kendini kurtardığını öğreniriz. Fakat Dorian, Basil Hallward'ın cesedini ortadan kaldırmak istediğinde, bu işi şantaj zoruyla adli tıp konusunda bilgili olan Alan'a yaptırır ve kendini Dorian-batağından kurtarmış olan Alan yeniden ona bulaşmış olur. Sonrasında Alan'ın, cinayeti aklamış olmanın sebep olduğu akıl, ruh ve vicdan rahatsızlığından ötürü intihar ettiğini öğreniriz.

Dorian'ın, mahvına sebep olduğu isimlerin en önemlisi ise bizzat kendisidir. Dorian, Dorian-hâline-getirdiklerinin kendisinde oluşturduğu vicdan yüküne dayanamayıp tüm bu Dorian-hâline-gelişlere dayanamamış ve portresini bıçaklayarak yok etmek istemiştir. Fakat her ne kadar tablo Dorian-hâline geldiyse, Dorian da fark etmeden tablo-hâline gelmiştir. (Burada Deleuze'ün birbirini dönüştürmekten bahsederken vermeyi sevdiği bir örnek olan bal arısı ve orkidenin birbirini ikili bir kapma ilişkisine sokması akıllara gelmekte.¹⁰⁴) Dolayısıyla portresiyle aralarındaki o görünmez etkileşimden ötürü portreyi bıçaklayan Dorian, kendini de bıçaklamış olur. Böylelikle ikili kapma serbest kalmıştır: Portredeki Dorian serbest kalıp genç, güzel ve saf başlangıca dönmüş, gerçek Dorian ise çirkinleşmiş, yaşlanmış, çürümüş hâlde ölmüştür.

¹⁰⁴ Deleuze, G. & Parnet, C. (1990). (s. 16)

Dorian-oluşa adapte olabilecek kuvvette olamayanlar (kendi de dâhil) bu şekilde yitip gitmiştir. Dorian sosyete de bir ikon hâline geldiğinden beri ise ona öykünen bir sürü gencin varlığını görürüz. Dorian-oluşun (meşhur sözdeki gibi) ‘öldürmeyip güçlendirdiği’ bu gençler ise muhtemelen Dorian-etkisini taşıyıp devam ettirmişlerdir. Bu anlamda tıpkı Madam Bovary etkisinin günümüz edebî çevrelerinde Bovarizm olarak adlandırılması gibi, romanın kendi içerisinde de bir tür Dorianizm diyebileceğimiz bir akım başlamıştır. Dorian Gray’ın ‘züppeliği’ ikon hâline gelmiştir. Bu anlamda Dorian’ın bir *dandy* olduğunu söylemek mümkündür. Ve Dorian, Dorianizm’in çıkış noktası olarak farkında olmadan ‘kavramsallaşmış’ bir yaşam şekli yaratmıştır. Kendi hayatından bir Deleuzecü ‘yaratı’ çıkarmaya çok yaklaşmıştır; fakat bu talihsiz bir yaratımdır, neşeden yoksundur. O bakımdan sönmüş bir potansiyel olarak görülebilir.

Oscar Wilde’in izlerinin kitaptaki yansımaları:¹⁰⁵

Bu kısma, kitaptan bir kesit ile başlamak daha doğru olacaktır. Ressam Basil Hallward, yaptığı Dorian Gray tablosunu, ‘resmi yaparken kendisinden çok şey kattığı için’ hiçbir yerde sergilemek istemez:

Hissedilerek çizilmiş her portre ressamın bir portresidir, modelin değil. Modelin orada bulunması yalnızca resmin yapılmasına yol açan rastlantı, bahanedir. Ressamın gözler önüne serdiği kişi o değildir; tersine, renkli tuvalin üzerinde açıklanan, ressamın kendi kişiliğidir. Bu resmi sergilemekten kaçınmamın nedeni şu ki resimde kendi ruhumun gizini ele vermiş olmaktan korkuyorum.¹⁰⁶

Kendi ruhunun gizi, romanı okuyanlar tarafından açıkça anlaşılacağı gibi Dorian’a duyduğu sanatsallıkla karışık eşcinsel hayranlıktır ve sergilediği an bunun hemen anlaşılacağını düşünür. Bu bağlamda Oscar Wilde’in romandaki üç ana karakterle ilgili söylemiş oldukları (aşağıda alıntılanacak), Basil Hallward için yazılan bu cümlelerin anlamını da genişletmektedir.

¹⁰⁵ Deleuzecü sanat anlayışında bir eserin yaratıcı olması için öznelardan (sanatçının kendisinden de) bağımsızlığı söz konusuysa “Dorian Gray’in Portresi” analizinde sanatçının izlerinden söz etmemize bir açıklık getirmek gerekirse: Teknik olarak bakıldığında, bu alt madde çıkarıldığında bile eserin Deleuzecü analizini yapabilmemizin mümkün olduğu fark edilecektir. Dolayısıyla burada eseri Deleuzecü anlamda bir ‘yaratı’ olarak kabul etmemizin sebebi öznenin (Oscar Wilde’in) yansımaları değildir. Wilde ile eserini beraberce incelediğimiz bu alt maddeden almamız gereken şey, okuyucunun ileriki sayfalarda fark edeceği üzere, Wilde’in bu kitabı yazarken Deleuzecü anlamda ‘oluş’a girmiş olduğunu görebilmektir: Yazdığı eser tarafından kapılarak sanat-oluşa girmiştir.

¹⁰⁶ Wilde, O. (2017). (s. 23)

Deleuze'ün, tekil düşünce kapsamında hepimizin 'çokluk'lardan oluşmuş olduğumuz görüşü, Oscar Wilde'm eserine yansıttığı 'benliklerinde' görünürlük kazanmıştır. Şöyle ki Wilde, kendisinin "Dorian Gray'in Portresi"nde hem Basil hem Dorian hem Lord Henry olarak yer aldığını ifade etmiştir: "Basil Hallward, ben olduğumu düşündüğüm kişidir; Lord Henry dünyanın ben sandığı kişidir; Dorian ise olmak istediğim kişidir, belki başka bir çağda..."¹⁰⁷. Buradan az önce bahsedilen sonuç çıkar: Oscar Wilde kendini ressam Basil ile özdeşleştiriyorsa, Basil'in Dorian'a duyduğu eşcinsel izler taşıyan aşk, Wilde'm da gerçek hayatta herkesçe bilinen eşcinselliğini ifade etmekte.

Fakat buradan çıkan ikinci anlam şudur: Basil portreye 'kendinden çok şey koyduğunu' ve onu sergilerse 'resimde kendi ruhunun gizini ele verecek olmasından korktuğunu' belirttiğinde, portrenin Dorian'la birlikte aynı anda Basil Hallward'm ruhunu da taşıdığını söylemek mümkün. Dorian'm ruhunu gösterdiği için Dorian tarafından herkesten gizlenen portre, Basil'in herkese sergilemekten kaçındığı kendi ruhudur. Oscar Wilde'm yukarıda alıntılanan sözde kendini ressam Basil ile özdeşleştirdiğini ve de en önemlisi, 'olmak istediği kişinin' Dorian Gray olduğunu okumuştuk. İçerisinde Basil Hallward'dın (dolayısıyla Oscar Wilde'm) ruhundan çok şey bulunan portre, zaten Dorian'm ruhunu da içeriyorsa; o hâlde Oscar Wilde'm 'olduğunu düşündüğü kişi' ile 'olmak istediği kişi' aynı düzlemde buluşmuş demektir. Tüm bunlardan şöyle bir data ortaya çıkmakta: Tıpkı Oscar Wilde'm Basil-Dorian-Lord Henry çokluğundan mürekkep bir tekillik olması gibi, portre de Basil'in ruhu + (Basil, Oscar Wilde'm kendisiyle özdeşleştirdiği bir karakter olduğu için) Oscar Wilde'm ruhu + Dorian'm ruhu + (Dorian en başta Lord Henry'den etki aldığı için bir parça da) Lord Henry'nin ruhunun totalinden mürekkeptir. Portre, bir 'çokluk'tur, bir tekilliğin ifadesidir. Bu anlamda Dorian Gray'in hareketli portresi, tam olarak Deleuzecü kolaj olması bakımından bir 'yaratı' örneğidir.

Oscar Wilde'm "De Profundis" adlı mektup-kitabına¹⁰⁸ André Gide tarafından yazılan önsözde, yazara ilişkin pek çok anıya değinilmiştir. André Gide'm anlattığı bu anılar, Oscar Wilde'm anlattığı hikâyelerden, kişiliğinden ve biraz da çalkantılı yaşantısından bahsetmektedir. Bu önsözde Oscar Wilde'm nasıl biri olduğuyla ilgili anlatılanlardan

¹⁰⁷ "Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be — in other ages, perhaps":

Hart-Davis, R. (Ed.) (1962). *The Letters of Oscar Wilde* (s. 352). London. Erişim: Nisan 21, 2019, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.225943/page/n3>

¹⁰⁸ Wilde, O. (2018). *De Profundis*, (R. Hakmen, Çev.) İstanbul: Can Yayınları

yapılacak çıkarımlar, yazarın “Basil Hallward, ben olduğumu düşündüğüm kişidir; Lord Henry dünyanın ben sandığı kişidir; Dorian ise olmak istediğim kişidir, belki başka bir çağda...” dediğindeki haklılığını da destekler niteliktedir. Oscar Wilde’ın, ‘dünyanın o sandığı kişi’ olan Lord Henry ile benzerliğine (yani dünyanın Oscar Wilde’ı algılayış biçimine) ve buna ek olarak Oscar Wilde’ın ‘olmak istediği kişi’ olan Dorian’la benzeşen benliğine ilk örnek, André Gide’in onunla ilk tanıştığı zaman aldığı izlenimlerde görünürlük kazanır:

Kendisiyle ilk karşılaşmamız, 1891 yılında oldu. Wilde o sıralarda Thackeray’in, “büyük adamların başlıca yeteneği” dediği şeye, sükseye sahipti. Hareketleriyle, bakışlarıyla her durumda ağırlığını koyardı. Sükse yapacağı o kadar kesindi ki, sanki başarısı Wilde’dan önde gidiyordu; ona yalnızca ilerlemek kalıyordu. Kitapları şaşkınlık ve beğeni yaratıyordu. Bütün Londra, oyunlarını görmeye koşuyordu. Zengindi; büyüktü; güzeldi; mutluluk ve iltifata boğulmuştu. Onu kimileri Asyalı bir Dionysos’a, kimileri bir Roma imparatoruna, kimileri de Apollon’a benzetirdi. Gerçekten de göz kamaştırıcıydı.¹⁰⁹

Burada Oscar Wilde’ı Lord Henry ile benzeştirmemizin sebebi, onun André Gide üzerinde uyandırdığı etki ile Lord Henry’nin romanda Dorian üzerinde uyandırdığı etkinin çok benzer olmasıdır. Lord Henry’nin umarsız, sükseli, gittiği davetlere bariz bir şekilde etkisini koyabilen *dandy* tavırları Dorian’ı çok etkilemiştir. Gerçek hayatta da sosyetenin ve genel olarak toplumun Wilde’ı bir *dandy* olarak algılayışının, romandaki Lord Henry’nin algılanışıyla paralel olduğu söylenebilir.

André Gide’in aktardığı anıdan yola çıkarak Oscar Wilde’ı ‘olmak istediğim kişi’ dediği Dorian ile benzeştirmemizin sebebi ise Dorian’ın da romanın ilerleyen bölümlerinde tıpkı böyle birine, bir *dandy*’ye dönüşmüş olmasıdır:

Çağırılıların ve hele henüz delikanlılık çağında olanların arasında birçok kişi Dorian Gray’i, Eton ve Oxford’daki okul günlerinde düşündükleri ideal tip olarak görür ya da öyle sanarlardı: kitap düşkünü bilim adamının gerçek kültürüyle, “hayat adamı”nın bütün kıvraklığını, seçkinliğini, kusursuz terbiyesini birleştiren bir tip. Bu gibilerin gözünde Dorian, Dante’nin, “güzelliğe taparak kusursuzluğa ulaşmak isteyenler” diye tanımladığı kişilerden biri olarak görünürdü. Gerçekten de onun için sanatların en birincisi, en yücesi bizzat Hayat’tı; bütün sanatlar Hayat için girişilen bir hazırlıktan başka bir şey değildi. Gerçekdışı olanı bir an için evrensel kılan modada ve güzelliğin mutlak çağdaşlığının kendince bir vurgulaması olan züppelikte de Dorian çekici bir şey bulmuyor değildi. Giyinme tarzı ve zaman zaman benimsediği modalar, Mayfair balolarındaki, Pall Mall

¹⁰⁹ A.g.e. (s. 10)

Kulübü’ndeki gençler üzerinde belirgin bir etki bırakıyordu. Bu gençler onun her yaptığına öykünüyor, onun aslında pek ciddiye almadığı zarif yapmacıklıklarının yan ürünü olan çekiciliğini, sevimliliğini elde etmeye çalışıyorlardı.¹¹⁰

Oscar Wilde’ın *dandylikten*, ikonluktan yavaş yavaş sansasyonel bir isim olmaya uzanan öyküsü neredeyse Dorian’ın süreciyle birebir aynıdır:

Wilde’ın süksesi arttıkça (...) hakkındaki dedikodular da artıyor, tuhaf alışkanlıkları olduğu söyleniyordu. Bazıları bu alışkanlıkları gülümseyerek kınıyor, bazıları kınamıyordu bile. (...) [Ç]ok sayıda eski dostu, temkinli davranıp onu terk etmeye başlamıştı bile. Kendisini henüz açıkça inkâr etmeseler de, Wilde’la tanıştıklarından gururlanmıyorlardı. (...) Cezayir sokaklarında önünde, yanında, arkasında olağanüstü bir hırsızlar, serseriler çetesiyle dolaşiyor, hepsiyle tek tek konuşuyordu; hepsine neşeyle bakıyor, parasını savuruyordu.¹¹¹

alıntısı ve Dorian’dan bahsedilen;

[O]na ilişkin tuhaf söylentiler dilden dile gezmeye başlamıştı. Whitechapel semtinin uçra bir köşesindeki adi bir meyhanede yabancı denizcilerle kavga ederken görüldüğü, hırsızlar, kalpazanlarla düşüp kalktığı, onların meslek sırlarını bildiği söyleniyordu. (...) Yeniden insan içine döndüğünde birçok kişi köşelerde fiskos ediyor, yanından geçerken küçümseyerek gülümsüyor ya da gizini öğrenmeye kararlıymışlar gibi soğuk, delip geçici bakışlarla onu süzüyorlardı.¹¹²

alıntısı arasında hangisinin Wilde’dan hangisinin Dorian’dan bahsettiğini anlamak güç. Wilde yerine Dorian, Dorian yerine Wilde yazılsa bile fark etmeyeceğizdir.

Oscar Wilde & Dorian benzerliğinin bir diğer örneğini “Dorian Gray’in Portresi”nde, Monmouth Düşesi ile Dorian arasındaki diyalogda görürüz. Düşes Dorian’a, Lord Henry’nin yaşam felsefesiyle ilgili ne düşündüğünü sorar:

[Düşes:] “Peki, onun bu yaşam felsefesi size mutluluk veriyor mu?”

[Dorian:] “Ben hiçbir zaman mutluluk peşinde koşmadım ki! Mutluluğu isteyen kim? Ben hep zevk aradım.”¹¹³

¹¹⁰ Wilde, O. (2017). (s. 280)

¹¹¹ Wilde, O. (2018). (s. 16-17)

¹¹² Wilde, O. (2017). (s. 305)

¹¹³ A.g.e. (s. 423)

Bununla oldukça benzeşen bir cümle ise (André Gide'in aktarımıyla) Oscar Wilde tarafından sarf edilir: “Mutluluk değil! Kesinlikle mutluluk değil. Zevk! İnsan her zaman en trajik olanı istemeli.”¹¹⁴

Yeniden Oscar Wilde ile Basil Hallward arasındaki benzerliğe dönersek: Wilde'in “Ressam Basil Hallward, ben olduğumu düşündüğüm kişidir” derken kendini nasıl bir konumda tahayyül ettiğini anlayabilmek için Basil Hallward'ın Dorian'a beslediği hayranlık-aşk birleşimini ve Basil Hallward'ın sonunun, bizzat bu duyguları beslediği Dorian tarafından getirildiğini anımsamak gerek. Oscar Wilde'in birçok alanda gerçekleşen ‘mahvı’ da, sevgilisi Lord Alfred Douglas'la olan ilişkisi sebebiyledir.¹¹⁵ Douglas'ın babasının bu ‘yasak’ ilişkiyi şikâyet etmesi üzerine Wilde hapse atılmıştır. Bunun üzerine de Wilde'in hapisten Douglas'a yazdığı mektupta görülmektedir ki Wilde, Douglas için başka bir sürü batağa saplanmıştı. Kendisi tıpkı Dorian'a karşı zaafı olan Basil Hallward konumundadır. Bunun yanında, gerek gençliği gerek fiziksel özellikleri gerekse etrafındakilere belli ölçülerde verdiği zararlar bakımından Lord Alfred Douglas da Dorian konumundadır. Bu bakımdan yine iki alıntıyı karşılaştırmak yerinde olacaktır:

[Basil Hallward:] Senin dostluğun gençlere neden felaket getiriyor, Dorian? (...) Senin arkadaşların tüm onur kavramlarını, iyilik, temizlik kaygılarını yitiriyorlar sanki. Onlara zevk ve sefa çılgınlığı aşıyorsun. Hepsi de birer uçurumun dibine düşüp kalmışlar. Sen sürükledin onları oraya.¹¹⁶

alıntısı ile;

[Oscar Wilde, Lord Alfred Douglas'a:] Gerçekten benim gözümde olduğun gibi korkunç hatalarla bu kadar dolu, hem kendine, hem başkalarına bu kadar zararlı, tanınması ya da birlikte olunması bile bu kadar ölümcül biri miydin? Bütün bir hafta boyunca kafa yordum, yoksa seni değerlendirmemde haksızlık mı ediyordum, yanılıyor muydum, diye düşündüm.¹¹⁷

alıntısı, bu anlamda Dorian Gray ile Lord Alfred Douglas'ın birbirine benzer konumlarını bize sunmaktadır. Bu anlamda Oscar Wilde ile Basil Hallward'ın ‘zaafı’

¹¹⁴ Wilde, O. (2018). (s. 17)

¹¹⁵ Bunları, Wilde'in Douglas'a hapisten yazdığı mektubun kitaplaştırılmış hâli “De Profundis” aracılığıyla öğreniyoruz.

¹¹⁶ A.g.e. (s. 323-324)

¹¹⁷ A.g.e. (s. 45)

diyebileceğimiz bu iki genç karşısındaki konumlarının benzerliğini de şu iki örnekle kurabiliriz: Kitapta Dorian'ın bir anlık cinnetle Basil Hallward'a bıçakla saldırıp onu öldürmesi¹¹⁸ ile gerçek hayatta Lord Alfred Douglas'ın bir anlık hiddetle Oscar Wilde'a saldırı teşebbüsü.¹¹⁹ Oscar-Basil ve Lord Alfred-Dorian konumların benzerliğine başka bir örnekle devam edelim: Basil'in Dorian'la iletişim hâlindeyken yaratıcılık saçan, Dorian'la iletişimi kesilince ise durağanlaşan sanatı, bize Basil'in yaratıcılığının 'Dorian değişkeni'ne bağlı olduğunu göstermekte.¹²⁰ Oscar Wilde'ın yaratıcılığının da Lord Alfred Douglas'a bağlı olması gözden kaçmamakta; fakat tam tersi vaziyette: Wilde, mektubunda belittiğine göre sanata adanması gerektiğini düşündüğü zamanlarını Douglas'a adayıp sanatının aksamasına göz yummuştur. Dorian, Basil'in sanatına iyi gelirken Lord Alfred Douglas, Wilde'ın aktardıklarından yola çıkarsak, sanatsal zamanını çaldığı için kötü gelmektedir. Fakat bu iki durum arasındaki benzerlik, sanat ve zaaf geriliminin benzerliği olarak kurulabilir yine de. Dolayısıyla buradan da yeni kimlik katmanları ortaya çıkmakta: Görece iyi niyetli, bağışlayıcı ve zaafı olan Basil Hallward ve Oscar Wilde'dan oluşan çift-yüzlü düzlem ile o ikisinin hayatlarını etkileyen Dorian Gray ve Lord Alfred Douglas'ın çift-yüzlü düzlemi.

Tüm bu karakterler ile Oscar Wilde'ın ve hayatının benzerliğinin aktarılması, bireyin 'çokluk'lardan oluştuğunu sürekli bize göstermesi bakımından Deleuzecü analizimize katkı sunmaktadır. 'Yaratı' eğer kompozisyon ve kolaj demekse hem romandaki tablo (birçok karaktere düzlem olduğu için) hem Oscar Wilde'ın kendisi ve hayatı birer 'yaratı' örneğidir.

Oscar Wilde'ın dilde 'yaratması' ve 'kendi hayatını yaratması':

Deleuze'ün 'yaratı' kavramı içerisinde birçok yöntemin işlediğini biliyoruz; bunlardan biri de 'dili minörleştirmek' dediği üsluptur. Dili minörleştirmek; bir majör dil karşısında bir azınlık dilini kullanmak değildir, demiştik. Burada amaç, iki dili çarpıştırmak yerine dilleri kendi içinde yabancılaştırmak, yeni olanaklara kapı aralamak, dillerin kendi içlerinde çatlaklar yaratmaktır da demiştik. Deleuze'ün sık sık Kafka ile özdeşleştirdiği bu üsluba Oscar Wilde'ın kendi hayatında rastlamaktayız.

¹¹⁸ A.g.e. (s. 340)

¹¹⁹ Wilde, O. (2018). (s. 53)

¹²⁰ Bu anlamda Dorian, Basil'in sanatına iyi gelmekteyse bile, (Deleuzecü anlamda konuşursak) bir özneye bağlı olduğu için Basil Hallward'ın sanatının 'kendi kendine ayakta duramadığını' söylemek mümkün müdür?

André Gide'in gözlemlerine göre Oscar Wilde "Fransızca'yı son derece iyi biliyordu ama bekletmek istediği sözcükleri sanki biraz aramış gibi yapıyordu. Aksanı yok gibiydi; yalnızca olmasını istediği kadar, zaman zaman sözcüklere yeni ve tuhaf bir hava verecek kadar aksanı vardı. "Septisizm" yerine bilerek İngilizcedeki gibi *skepticism* diyordu..."¹²¹ Burada görüldüğü gibi Oscar Wilde, anadili olmamasına rağmen Fransızca'yı iyi konuşabilmektedir; ama bu elbette 'dilde yabancılık' demek değildir. İngilizcenin karşısına Fransızca'yı koymak yahut da iyi konuşabildiği Fransızca gibi resmî kabul görmüş bir anadilin karşısına alternatif bir azınlık dili koymak değildir ilgilendiğimiz. Yaptığı şey, Fransızca'yı olması gerektiği gibi kullanmasına rağmen içten değiştirebilmektir. Sözcükleri bilmesine rağmen "bekletmek istediği sözcükleri sanki biraz aramış gibi yaparak" aralara kaçış çizgilerine izin veren *boşluklar* koymaktadır. Sözcükleri bekletmesi yüzünden ritimde oluşan aksama, gecikme, çekiştirme sayesinde de dinleyende bir 'duyum' yaratabilmektedir. Bu 'duyum'lar, sözcükleri bilerek beklettiğinde oluşan o *boşluklara* dolarak boşluklara somutluk ve beden kazandırmakta ve böylece söyledikleri, "bir anıt gibi ayakta kalabilmektedir"¹²². Böylelikle Oscar Wilde'in ağzından çıkanlar 'yorum' değil, tek başlarına var olan birer 'ifade' olabilmektedirler.¹²³

Burada Oscar Wilde'in, sözcükleri ve anlatım dilini günlük hayatta da tıpkı roman yazar gibi kullandığını görmekteyiz aynı zamanda. Aksanı neredeyse hiç olmamasına rağmen "sözcüklere yeni ve tuhaf bir hava" vermek için bu aksanını bile isteye kullanarak dil ile *oyun oynamaktadır*. 'Yaratı'nın var olabilmesi için 'duyum'un varlığı gerekir, demiştik. İşte o da sözcükleri bekletip çekip gererek ve de aksanını tam da gereken 'duyum'u yaratabilmek için bilerek kullanarak bir *üslup* oluşturmakta ve 'yaratı' gerçekleştirebilmektedir. Dolayısıyla, Deleuze ve Guattari'nin bir eserin 'yaratı' örneği sayılabilmesi için gerekli olan kriterleri Oscar Wilde'in daha zor bir alana, günlük yaşamına taşıdığını ifade edersek yanlış sayılmaz. Kendisi de bunun farkında olmalı ki, André Gide'in aktardığına göre şöyle demiştir: "Sanıyorlar ki, (...) bütün düşünceler çıplak doğar... Benim ancak masallarla düşünebildiğimi anlamıyorlar. Heykeltıraş düşüncesini mermere aktarmaya çalışmaz; doğrudan

¹²¹ A.g.e. (s. 11)

¹²² Deleuze ile Guattari'nin "Felsefe Nedir?" kitabında bir eserin sanat ya da 'yaratı' sayılabilmesi için gerekli kriterin 1) 'duyum' yaratabilmesi 2) bu 'duyum' sayesinde eserin kendi kendine ve bir anıt gibi ayakta kalabilmesi olduğunu anımsayalım.

¹²³ Deleuze'ün, 'yorumun' (karşısına değil ama) yerine 'ifadeyi' koymasının önemi bilinmektedir.

mermerle düşünür”.¹²⁴ Yaşamının bizatihi içine, yukarıda bahsettiğimiz gibi roman yazarmışçasına takındığı üslubu yerleştirmiştir; konuşurken de, düşünürken de edebiyatın içindeymişçesine masal-üslupla yaşar. Böylelikle ‘yaratı’yla iç içe ve akış hâlinde kalmak mümkündür. Ve ancak bu sayede sanat bir araç olmaktan çıkar (fakat amaç da olmaz; zira amaç da bireyin kendini gerçekleştirmesinin motivasyonu olduğundan aslında bir araçtır). Dolayısıyla araç/amaç ikiliğinden bağımsız olarak bir sanat-hâline-geliş durumu ile sanatın tek başına varlığını kabul etmiş olur. Ve tıpkı “Heykeltıraş düşüncesini mermer aktarmaya çalışmaz, doğrudan mermerle düşünür” dediği gibi “Ben bütün dehamı yaşamıma harcadım; eserlerime yalnızca yeteneğimi harcadım,”¹²⁵ demiştir. Düşünsel-sanatsal dehasını yaşamına harcamak, “doğrudan mermerle düşünmek”tir. Bundan ötürü de Wilde, André Gide’in gözünde “...sözcüğün tam anlamıyla büyük bir hayat adamıydı.”¹²⁶ Çünkü kendi yaşamını köksapsı biçimde el yordamıyla deneyimleyip akışlara izin vermek, yani ‘hayat adamı’ olmak, yaşamda da ‘yaratı’ya yer açmanın bir başka yoludur.

Bu bizzat kendi yaşayışından örneklerle açıklanabilir. André Gide, Cezayir’de rastladığı Oscar Wilde’ın, hakkında dava açıldığı Londra’ya geri dönmek istediğini öğrenince Wilde’ın diğer dostları gibi temkinli olmasını öğütleyip ne gibi bir tehlikeye atıldığını bilip bilmediğini sorar. Wilde’ın cevabı şöyle olur: “İnsan bunu asla bilmemeli... Dostlarım harika; temkinli olmamı öğütüyorlar. Temkinli! Ben temkinli olabilir miyim? Gerilemek olur bu benim için. Ben gidebildiğim kadar ileriye gitmeliyim... Daha ileriye gidemiyorum... Bir şeyler, başka bir şeyler olması gerek.”¹²⁷ Keşiflerden, başına geleceklerin akışıyla yüzmekten keyif alır. Londra’ya döndüğünde hapse atılır; fakat yine de döndüğü için pişman değildir. Hapisten çıktıktan sonra bu kez kafa dinlemek için Kuzey Fransa’daki Berneval köyüne yerleştiğinde André Gide onu ziyaret eder ve Londra’nın onun için riskli olmasına rağmen neden oraya giderek hapse girmeye razı olduğunu sorar. Cevabı ise şöyledir:

Bir felaket olacağını biliyordum. (...) Olayın böyle bitmesi gerekiyordu. Düşünün: Daha ileriye gitmek mümkün değildi; daha fazla da süremezdi. İşte bu yüzden bitmesi gerekiyordu. Hapis beni tümüyle değiştirdi. Ben de bunu umuyordum. Bosie korkunç; bunu

¹²⁴ Wilde, O. (2018). (s. 15)

¹²⁵ Wilde, O. (2018). (s. 10)

¹²⁶ A.g.e. (s. 10)

¹²⁷ A.g.e. (s. 18)

anlayamıyor.¹²⁸ Aynı hayatı sürdüremeyeceğimi anlayamıyor; başkalarını beni değiştirmekle suçluyor. Ama insan asla eski yaşamına dönmemeli... Benim yaşamım bir sanat yapıtına benzer; bir sanatçı asla aynı şeye iki kez girişmez; girişiyorsa ilkinde başarılı olamamış demektir. Benim hapisten önceki yaşamım mümkün olan en büyük başarıya ulaşmıştı. Artık tamamlanmış, bitmiş bir şey o.¹²⁹

Başına gelebilecekler konusunda umursamazlıktan da öte heyecanlı oluşu, daha önceki sözünü anımsatır. “Daha ileriye gidemiyorum” der, hayatı için. Çünkü o artık tamamlanmış bir eserdir. Duvara asılabilir, sergilenebilir yahut Dorian’ın yaptığı gibi gözlerden uzak bir yerde saklanabilir. Fakat artık tamamlanmıştır ve aynı eseri yeniden kurcalamaya başlarsa ‘yaratı’nın kıvılcımı sönecektir. ‘Yaratı’ yeniden çağlamaya başlayıp sanatçıya yeni bir esere girişi gerektiğini hissettirince sanatçının başka seçeneği yoktur. O istese de istemese şelale dökülecektir. En iyisi, akışına yön vermek ya da onunla sörf yapmaktır. Wilde da hayatının bir bölümüne tekabül eden sanat eserini bitirdikten sonra yeni bir ‘oluş’a girmesi gerektiğini hissettiğinde, belki de Londra’ya dönmekten başka yapabileceği yaratıcı bir şey yoktu. Ve elbet böyle adımlar cesaret de ister. Kişi hazır olsa bile toplum buna hazır olmayabilir. ‘Yaratı’yı kesmek üzere bekleyen birileri her zaman vardır:

[Lord Henry, Dorian’a:] Çevremiz ikimizi de çoğu kez kınadı, ama sana her zaman taptı. Her zaman da tapacak. Sen çağımızın hem aradığı hem de bulmaktan korktuğu imgesin. Ömründe tek bir şey üretmediğine öyle seviniyorum ki! Ne bir heykel yonttun ne bir resim çizdin ne de herhangi bir şey ortaya çıkardın, kendin dışında! Yaşam, senin sanatın oldu. Sen kendi kendini besteledin. Yaşadığın günlerdir senin şiirlerin.¹³⁰

Lord Henry’nin Dorian’a “Sen **çağımızın** hem aradığı hem de bulmaktan korktuğu imgesin,” demesi, bize Oscar Wilde’ın yine Dorian Gray için benzer bir cümle ile “Dorian ise benim olmak istediğim kişidir, belki başka bir **çağda**...” dediğini anımsatır. İki cümlede de (bold ile gösterdiğim) çağ vurgusu ve mevcut çağın buna hazır olmadığı tespiti yapılmakta. Oscar Wilde Dorian’ın olmak istediği kişi olduğunu belirttiğine göre denilebilir ki, çağın hazır olmadığı Dorian’ın yaşamı ve Oscar Wilde’ın yaşamı; Lord Henry’nin sanat eserine benzettiği Dorian’ın yaşamı ve Oscar Wilde’ın sanat eseri olarak yarattığını söylediği kendi yaşamı, hepsi aynı yaşamlardır. Her yerden ‘çokluk’ fişkırmaktadır; bu kadar ‘çokluğu’ barındıran Wilde, bunların akışına müsaade

¹²⁸ Oscar Wilde’ın sevgilisi Lord Alfred Douglas’ın lakabı.

¹²⁹ A.g.e. (s. 20)

¹³⁰ Wilde, O. (2017). (s. 463)

etmeseydi hepsi muhtemelen içinde birikip patlardı. Yapabileceği en iyi şey o hâlde, tüm bu ‘çokluk’lardan Dorian-Basil-Lord Henry gibi karakterler yaratmak da yetmediğinde, hayatının kendisini sanat olarak kurmaktı veyahut doğrudan sanat-olmaktı. Belki de ‘kendi hayatından bir sanat eseri yaratmak’, Deleuzecü anlamda budur.

İkili karşıtlıklar bağlamında yüzey/derinlik tartışması:

Romanda bariz bir biçimde ele alınan ve Deleuzecü incelemeyi kesinlikle hak eden bir diğer tartışma ise genellikle Lord Henry tarafından dile getirilen yüzeyin önemidir. Felsefede olduğu kadar gündelik yaşantımızın içinde de ön-varsayımsal olarak kabul edilmiş ve bir türlü katedilemeyen bir ikili karşıtlık türü olan yüzey/derinlik; Lord Henry’nin mantığında da yerini korumaktadır. Güzelliğe oldukça önem veren, hatta güzellik odaklı yaşayan biri olduğundan Lord Henry için yüzey, dış (bedensel) görünüş bağlamında karşılık bulur. Toplumumuzda genellikle (yüzey aleyhine) derinliğe methiyeler düzülürken Lord Henry (yüzey/derinlik ikileminin bir yansıması olan) dış güzellik ile iç güzelliğin çarpışmasında yüzeyden yani dış görünüşten yana olduğunu belli eder:

[G]erçek güzellik, entelektüel ifadenin başladığı yerde biter. Akıl, başlı başına bir abartı türüdür, girdiği yüzün uyumunu bozar. İnsan oturup düşünmeye başladığı dakikada salt burun, salt alın kesilir ya da böyle feci bir şey. Aydın mesleklerinde başarı kazanmış adamlara baksana. Nasıl da baştan ayağa çirkindirler! (...) Şu, senin adını söylemediğin ama resmi beni gerçekten büyüleyen gizemli genç arkadaşınsa [Dorian kast ediliyor]¹³¹ bence hiç düşünmüyor. Buna kalıbımı basarım. Beyinsiz, güzel bir yaratık.¹³²

Burada Lord Henry açık bir şekilde, (günümüzde de var olan) güzellik ile entelektüelliğin birbirini dışladığı ikili karşıtlığı kabul ettiğini beyan eder. Buna ek olarak Lord Henry, bu ikilikte yüzeyden yana saf tutmaktadır. Dorian, Lord Henry’nin dış görünüşü bu kadar önemsemesine anlam veremediğini, görünüşe göre yargılamanın sıklık olduğunu düşündüğünü belli eder. Burada başka bir ikili karşıtlık karşımıza çıkmaktadır: Dorian’ın odaklandığı karşıtlık güzellik/çirkinlik, güzellik/akıl yerine sığ karakter/derin karakter karşıtlığıdır ve Dorian’ın (kitabın başlarında) derinlikten yana saf tuttuğunu görürüz. Fakat Lord Henry’ye göre eğer gerçekten sığ karakter/derin

¹³¹ Parantez bana ait.

¹³² A.g.e. (s. 18)

karakter ayrımı yapılacaksa, asıl sıglık yüzeyi reddetmektir: “Görünüşe göre yargıda bulunmayanlar yalnızca sıg kişilerdir. Dünyanın gerçek gizemi görünmeyen değil, gözle görünendir...”¹³³ Yani mevzu bahis dış güzellik/iç güzellik (yüzey/derinlik) ise her zaman yüzeyi ciddiye almak gerekliliğini; çünkü aslolanın zaten orada mevcut olduğunu ifade eder. Güzellik/akıl ya da güzellik/çirkinlik karşıtlığının varlığını bizzat beyan etmiş olsa da, Lord Henry’nin bile bazen, mesela görünen/görünmeyen, yüzey/derinlik noktasında böyle bir ayrımı pekiştirmeye yanaşmadığını görmek önemlidir. Görünüşe göre yargılamakta sakınca yoktur; çünkü Lord Henry’nin düşüncesinde görünüş, ardındakini gizleyen bir maske olarak kurgulanmamıştır. Bu ayrıma gerek görmeyen bir diğer karakter ise Basil Hallward’dır. Dış güzellik ile iç güzelliği, yani beden ile ruhu ayırmamaktadır: “Günah kişinin yüzüne yazılan bir şeydir. Gizli tutulamaz. Kimi zaman insanların perde arkasındaki kötü alışkanlıklarından söz ederler. Yok böyle bir şey! Adamcağızın kötü bir alışkanlığı varsa hemen dışarı vurur: ağzının çizgilerinde, gözkapaklarının yuvarlağında, hatta ellerinin biçiminde.”¹³⁴ En önem verdiği şey gençlik ve güzellik olan, etrafındaki eşyada da mutlaka güzellik arayan ve sefahat düşkünü olan Lord Henry ile onun bu özelliklerini her fırsatta eleştiren dostu Basil Hallward gibi birbirine zıt iki farklı karakterin söylemlerindeki ortaklık bu noktada önemlidir: Göze görünmeyende insanın ilgisini çekecek gizemli bir şey yoktur. (Kafka’nın “Dava”sını incelerken değindiğimiz gibi) Perde arkasında saklanılan bir şeyin var olmaması bakımından ‘her şey yüzeydedir’. Dorian bu üç karakter arasından yüzey/derinlik ayrımına inanan tek kişidir: Başlarda sıkı sıkıya bağlı olduğu ruh güzelliği ibresi, Lord Henry’nin Dorian’a kendi güzelliğini fark ettirmesi ile dış güzelliğe çevrilir.

Dorian bu ikililiği katedip her ikisine de yer açacak bir zihniyete geçmek yerine, bu ikili ayrımı devam ettirmeyi seçmiştir. Dorian’ın ikili karşıtlığın devam ettirilmesini (yani alışageldiğimiz düşünce biçiminin sebep olduğu açmazı) seçtiği noktada ise ‘sorunlar’ başlamıştır. Ruh ile bedeni ayıran Dorian’ın beden hep güzel kalma monomanisi, ikili karşıtlığı devam ettirip kendi neşesinin akışını kesmiş, Dorian’ın sonu olmuştur. Kendisi genç ve yakışıklı kalan Dorian, ilk başta tablonun yüzeyindeki suretinin gittikçe yaşlanıp çirkinleşmesine ve hatta kötücülleşmesine üzülse de, sonra buna alışmıştır ve üzülmeye duygusu yerini zamanla nötrlüğe bırakmıştır. O zaman

¹³³ A.g.e. (s. 58)

¹³⁴ A.g.e. (s. 321)

tablodaki değişimler artık Dorian için yalnızca birer tespit olmuştur: ‘Tablo değişıyor, evet, o kadar.’ Bir sonraki aşamadaysa bu durum sadece tespit olmaktan çıkmış, ilk başta Dorian’ı üzüyorken artık tam tersi keyiflendirmeye başlamıştır. Dorian için, ne kadar kötülük yaparsa tablodaki Dorian’ın ve dolayısıyla ruhunun daha ne ölçüde çirkinleşebileceği, adeta bir merak konusu olmuştur. Böylelikle Dorian, tablosundaki görüntüden ders alıp kötülük yapmamaya karar vermek yerine, sırf merakını gidermek adına olsa bile karşıt taraflar olan beden ve ruh arasındaki makası iyice açmak için kötülük yapar hâle gelmiştir sanki. Dorian her ‘kirli ediminden’ sonra koşarak tavan arasına çıkıp önce aynadaki sabit (genç, güzel, masum) yüzeye, sonra tablodaki değişken (gittikçe yaşlanan, çirkinleşen, kirlenen) yüzeye bakıp aradaki farkı izler. Dolayısıyla Dorian aradaki makası açmaktan (ikili karşıtlıkları beslemekten) gizli bir haz almaya başlar. Tablodaki yüzeyin kendi ‘benliğinin’ bir parçası olduğunu unutup onu dışsallaştırmış, rakibi hâline getirmiş, tablodaki figür başka bir insanın suretiymişçesine kendi güzelliğiyle ona nispet yapar hâle gelmiştir. Yüzey/derinlik, güzelliğ/çirkinlik, masumiyet/kirlenmişlik ayrımlarının hepsi tek bir dikotomide toplanmıştır artık: aynadaki Dorian/kanvastaki Dorian. Bir süre sonra bu ikili karşıtlığın yarattığı takıntı onu ele geçirip paralyze etmiş, sonunda da yok etmiştir. Romanın en önemli üç karakterinden (sacayağından) ruh/beden veya yüzey/derinlik ayrımı yapmayan Lord Henry ve Basil Hallward yerine bu ayrımı yapan Dorian’ın ‘lanetlenmesi’ illa didaktik bir son olmasa bile yine de bundan çıkarılabilecek bir sonuç vardır.¹³⁵ İkili karşıtlıklar kişiyi saplantıya, monomaniye götürür; çünkü karşıtlık dışında bir şey düşünülemez hâle gelinir. Bu yüzden de ‘yaratı’nın ve hayatın akışı kesilir: “İnsani biçimini portrenin kalıcı güzelliği ile değiştirmek istediğinde Dorian, portreyi canlandırır ve kendi değişip dönüşen biyolojik bedenini sabitleyerek bir anlamda intihara kalkışır. Yaşam değişmek demek, gençlik ise merak ve adapte

¹³⁵ Beden/ruh ayrımı yapmayan Basil Hallward da en nihayetinde ölmüştür, üstelik Dorian tarafından öldürülmüştür. Fakat bu durum, Basil Hallward’ın bir başka karşıtlığa saplanmasının sonucu olarak yorumlanabilir: erdem/erlemsizlik. Basil Hallward’ın açıkça erdem, Dorian’ın açıkça erlemsizlik tarafında durduğunu; sonunda erdemli olanın, erlemsiz tarafından öldürüldüğünü ama erlemsizin de kendi sonunu getirdiğini görüyoruz. (Fakat erdem ve erlemsizlik gibi bir karşıtlıkla ilgilenmeyip hayatı olduğu gibi yaşayan Lord Henry hayatta kalmıştır. Bu da üzerine konuşulabilecek bir başka nokta olarak düşünülebilir.) Basil Hallward, erdemın temsilidir; fakat sonunda erlemsizlik tarafından dünyadan silinir. Tıpkı Marquis de Sade’ın “Erdemle Kırbaçlanan Kadın”ındaki Justine gibi, Basil Hallward da erdemle kırbaçlanmıştır.

olabilme gücü demek ise, ebedî [sonsuz, sabit, donmuş]¹³⁶ gençliğe ulaşmış Dorian çoktan ölmüş bir otomattır.”¹³⁷

Bu anlamda tabloyu artık, ikili karşıtlığın ruh-yaşlılık-çirkinlik tarafında yer alan bir öge gibi görmekten vazgeçmemiz gereken bir noktadayız. Tablo aslında ikili karşıtlığı katedendir: Dorian’ın kalıcı, sabit, akışkan olmayan bedenine karşılık yine Dorian’ın değişim hâlindeki ruhu arasındaki ikiliği kıran şey tablodur. Güzellik zaten daha en başında tablodaydı; kitabın başında tablonun yüzeyi, beden ve güzelliği temsil etmekteydi. Fakat Dorian’ın edimlerinden ötürü değiştikçe fark ederiz ki tablo aynı zamanda Dorian’ın ruhunu, arzularını, vicdanını da barındırmaktadır ve bu edimler değiştikçe tablodaki beden de değişmektedir. Dorian kendi bedenini yerine yurduna sokmak istedikçe portre tıpkı bal arısı ve orkidenin birbirine öykünmesi gibi ısrarla Dorian’ın bedeniyle ruhunu birbirine karıştırmaktadır. Biri değiştikçe ötekisini de değiştirmekte, beden/ruh ikilemini katetmeye zorlamaktadır. Tablo bununla da kalmayıp beden/ruh alaşımını gözler önüne sermektedir; yani ruhta gizlenmesi gereken her ne varsa yüzeye taşımaktadır. İkisini birlikte kanvasta, yüzeyde var etmektedir. Saklanacak bir şey olmadığını, Dorian’la ilgili hiçbir şeyin derinlerde aranması gerekmediğini ilan etmektedir. Bu anlamda romanın en önemli karakteri aslında tablodur.

Bu noktada Anna Budziak, “Bir Okuma: *Dorian Gray’in Portresi*’nde Oscar Wilde’in ‘Derinliğe’ Reddiyesi”¹³⁸ makalesinde önemli noktalara vurgu yapar. Makale, “Dorian Gray’in Portresi”nde Oscar Wilde’in görünen/hakikat, sığ/derin, yüzey/derinlik ayrımını açık bir şekilde reddettiği savına örnekler sunar; Wilde’in bu ayrımın reddini bilerek yaptığı savını, makaleye Oscar Wilde’in şu sözleriyle başlayarak destekler: “Ruh ile beden arasında herhangi bir ayrım görenler, ikisine de sahip değildir.”¹³⁹ Sonra da bu tartışmayı daha da açmak için Oscar Wilde’in “Basil Hallward, ben olduğumu düşündüğüm kişidir; Lord Henry dünyanın ben sandığı kişidir; Dorian ise olmak istediğim kişidir, belki başka bir çağda...” açıklamasını ele alır. Budziak’a göre bu açıklamada da görüldüğü gibi Oscar Wilde’in sahip olduğu bu ‘kendilik’ (*self*),

¹³⁶ Parantez bana ait.

¹³⁷ Budziak, A. (2004). Oscar Wilde's Refutation of 'Depth' in The Picture of Dorian Gray: A Reading. *Brno Studies in English*, (s.138) 30, 135–145. Erişim: Nisan 28, 2019, <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/104312>

¹³⁸ A.g.e.

¹³⁹ A.g.e. (s. 135)

çokkatmanlıdır ve yarılmış/bölünmüştür.¹⁴⁰ Budziak'ın bu çıkarımı önemlidir; çünkü (makalede bahsedilmemiş olsa da) psikanaliz, kişinin tüm benliklerini holistik bakış açısıyla teke indirgeyen ve bir arada tutmaya çalışan bir 'ben' anlayışına sahipken Wilde'daki 'kendilik' anlayışı 'çokkatmanlı, yarık/bölüktür'. Başka oluşlara izin veren, Deleuze'ün 'tekil' anlayışına uygun, kolaj bir 'ben' anlayışı vardır. Aynı zamanda bahsi geçen 'kendilik', bir varsayım ve arzu (*wish*) meselesidir¹⁴¹: “Dorian ise *olmak istediğim* kişidir” ifadesinde, kişiliğin arzular doğrultusunda yapılandırılabilen bir şey olduğu hatırlatılmaktadır. Wilde'ın arzusu Dorian-olmaya, Dorian'ın arzusu ise gitgide Lord Henry-vari biri *dandyliğe* yönlenmiştir. Başta kendinin derin ve vicdanlı biri olduğunu 'varsayan' Dorian', bu arzusunu ve istencini sefahat hayatı ve vicdan yoksunluğuna yönlendirmiştir. 'Ben'in ve 'kendiliğin' sabit, durağan ya da tek, bütüncül olmadığı vurgusu doğrudan Dorian üzerinden yapılmıştır. Aynı zamanda 'kendiliğin' bir özü olup olmadığı yahut tanımlanabilir bir derinliğin var olup olmadığı da tartışmaya açıktır; çünkü Oscar Wilde kişilikten derinlik olarak değil de, *dışarıya görüldüğü* hâliyle bahseder, bir öz varsayarak hâlihazırda *var olan* hâliyle değil.¹⁴² İlk sebep, Oscar Wilde'ın, “olduğumu *düşündüğüm*, toplumun ben *sandığı* ve benim olmak *istediğim*” diye tanımladığı tüm 'benlik'ler birer varsayım olduğundan yüzeye, görünüşe aittirler. Dolayısıyla geleneksel olarak 'görünen' (yüzey) kavramına negatif atıfta bulunulması (ve yüzeyde görünenin, hakikat kavramının karşıtı gibi konumlandırılması) Oscar Wilde için geçerli değildir.¹⁴³ Bunu romanda da görmekteyiz: Lord Henry tarafından (ve Basil tarafından da) hakikat kavramı, görünümün eşdeğeri olarak algılanmaktadır; Dorian'ın entelektüel mentoru olan Lord Henry bizzat maskenin (görünenin/yüzeyin) aldatmaca ile eşdeğer tutulmasına karşı çıkar¹⁴⁴: “Görünüşe göre yargıda bulunmayanlar yalnızca sığ kişilerdir. Dünyanın gerçek gizemi görünmeyen değil, gözle görünendir...”¹⁴⁵ Hakikat gözle görünende zaten mevcutsa 'hakikate uygunluk' demek, yüzeye olan yükümlülüklerimizi unutmamaya çalışmaktır; özellikle sosyal alanda var olan 'persona'mızı¹⁴⁶

¹⁴⁰ A.g.e. (s. 135)

¹⁴¹ A.g.e. (s. 135)

¹⁴² A.g.e. (s. 135)

¹⁴³ A.g.e. (s. 135)

¹⁴⁴ A.g.e. (s. 135)

¹⁴⁵ Wilde, O. (2017). (s. 58)

¹⁴⁶ Sosyal alandaki personamız da yüzeydedir (görünen benliğimizdir) ve sosyallik adına ona muhtaç durumdayız. Bir 'derinlik' varsayımı, bizi bu durumu yok saymaya yönlerebilir.

düşünürsek.¹⁴⁷ Budziak'ın Deleuze'den alıntılıdığı sözlerle ifade edilecek olursa: “Çok iyi bildiğimizi düşündüğümüzden yüzeyi hiç keşfetmedik; fakat anlamın tüm mantığının olduğu yer yüzeydir.”¹⁴⁸

Budziak'ın romanla ilgili daha da Deleuzecü diyebileceğimiz bir çıkarımı ise şudur: Bedensel güzelliğin aldatici maskesi ile çirkin vicdanı karşıtlamak, çekici dış ile tehlikeli içi karşıtlamak kolaya kaçmaktır, oysa “Dorian Gray'in Portresi” daha ziyade *yüzeylerin etkileşimidir*.¹⁴⁹ Tüm yaşanmışlıklarımızın kaydının bedenimizde tutulduğu (yani yaşanmak) aşikârdır. Bu izlerin kendi bedenine işlenip onu yaşlandıracağını anlayınca kendini bedeninden ayıran Dorian'ın ifadesiz (sabit) yüzü ile solarken bile anlamlı olan, bariz bir şekilde Dorian'ın hayatı ve kişiliği hâline gelen portre-yüz¹⁵⁰ arasında bir karşıtlık yerine etkileşim aranabilir mi? Hatta bir üçüncüsü de eklenmekte: Dorian'ın kendi sabit yüzü, portredeki değişen yüz ve Dorian'ın kendi yüzüyle portredeki yüzü karşılaştırmak için baktığı aynadaki yansıma yüzü. Dolayısıyla karşımıza Dorian'ın ‘olduğu, olmak istediği ve olmaktan kaçındığı’ şeklinde üç yüzey çıkmakta. Dorian'ın sahip olduğu yüzdeki bakışlar sırayla aynadaki yüzeyi ve tablodaki yüzeyi kesmekte. Dorian'ın olmak istediği yüz olan aynadaki kendi yüzü de yansıyarak Dorian'ı kesmekte. Tablodaki yüzün nereye baktığını bilememekteyiz; fakat tüm olan bitenden haberdar olup ona göre görüntüsünü değiştirebildiğinden, edebiyatta ‘tanrısal bakış açısı’ denilen bakışı ile hem Dorian'ı hem aynadaki Dorian'ı hem de Dorian nerede olursa olsun onun yaptıklarını kesmekte. “Dorian Gray'in Portresi” ikili karşıtlıkları ön plana çıkarıp besler gibi görünse de yaptığı şey, ikili karşıtlıkları, onları bozmak üzere ön plana çıkarmak yahut onları ikilikten daha da çoğaltmak yahut katetmektir.

Makalede Dorian'ın, romanın başlarında derin biri olma isteği ile ilgili yapılan çıkarımlar da önemlidir. Dorian, izlerken sanatsal etkiler aldığı Sybil Vane'e tam da bu nedenle âşık olmuştur: Sybil, Dorian için sanatın kendisidir. Gündelik hayatta başka bir Sybil ve tiyatro sahnesinde başka bir Sybil olmak üzere ikili karşıtlık yoktur Dorian için. Sybil'in de zaten kendi hayatıyla tiyatro sahnesini özdeşleştirilmesi, Sybil'in ‘yaratı’ gerçekleştirebilmesine vesile olmaktadır. Bu anlamda Sybil, teatral

¹⁴⁷ Budziak, A. (2004). (s.135)

¹⁴⁸ A.g.e. (s 138)

¹⁴⁹ A.g.e. (s 138)

¹⁵⁰ A.g.e. (s 138)

performansın güvenli sınırları içinde işleyen bir enstrümandır (performatif enstrüman olma hâli negatif anlamda kullanılmamıştır).¹⁵¹ Fakat Dorian sanatı adeta yaşayan birinin çok derin biri olması gerektiğini varsayıp onu derinlemesine tanımak istemiştir. Bu derinlik takıntısı yüzünden Sybil'i derinden tanımak istediğinde ise tüm sanatsallık yok olur. Dorian, Sybil'in sanatla iç içe akan hayatını kesintiye uğrattır ve Sybil'in var oluşu, gerçek hayattaki Sybil ve tiyatro sahnesindeki Sybil olmak üzere ikili karşıtlık hâlini alır. Sybil artık sahnedeki sanatla hayatı aynı şey olarak göremez olur; hayatı sanattan ayırmıştır. Sanatı hayatla özdeşleştirmek yerine Dorian'la özdeşleştirmiştir. Dorian'ı sanat eseri olarak görmeye başladığında Sybil artık ona sanatsal etki vermek yerine ondan etki almaya başlar. Fakat sorun da zaten budur, Dorian'ın düşüncesine göre etki verebilmek için derin olmak gereklidir ve Dorian da zaten kendi derinliğini (boşluğunu) doldurmak istediği için, başkasına verecek hiçbir şeyi yoktur. Dolayısıyla Sybil, başka bir tür enstrümana (bu kez negatif) indirgenmiştir: Dorian'ın derinliğe sahip olamama kaygısını gidermeye yarayan bir araç olmuştur.¹⁵² Yani Dorian, sağlık korkusunun getirdiği kaygıdan ötürü Sybil'in sanatsal etkisine âşık olmuştur. Fakat sanatsallığı derinlik ile karıştırdığından, bilmeden gerçek Sybil/tiyatrodaki Sybil diye böldüğü Sybil'in 'yüzey'ini kaldırıncı altında hiçbir şey görememiştir. Sybil, sanatını yüzeyde yaşadığından, Dorian yüzeyi çekip attığında Sybil'in sanatsallığını çekip atmış olur. Geriye Sybil kalmaz. Dolayısıyla Dorian, kafasında yarattığı derinlik saplantısından ötürü aslında kendi kendini hayal kırıklığına uğratmış olur. Lord Henry bir keresinde Dorian'ı teselli etmek isteyip onun gayet derin olduğunu düşündüğünü söyler; fakat 'derinlik' denilen kavramın anlamsız olduğu, belli bir tanımının bile bulunmadığı şeklindeki düşüncelerini belirtmeyi akıl edemez.¹⁵³

Dorian-Sybil ilişkisi konusunda en önemli noktaya ise artık gelebiliriz: Sybil zaten bir tiyatro oyuncusu olduğu için yaptığı rolleri her ne kadar yaşayarak yapıyorduydu da ortaya çıkan şey, dışarıya karşı sergilenen bir performanstı. Performans ise bir maske, yani görsel (görünen, yüzeyde olan) bir eylemler bütünü olduğundan Sybil zaten hep görünen tarafta, yani yüzeydeydi. Dolayısıyla derinlik arayışı içinde olan Dorian'ı çeken şey, farkında olmasa da aslında hep görünendi/yüzeydi:

¹⁵¹ A.g.e. (s 136)

¹⁵² A.g.e. (s 136)

¹⁵³ A.g.e. (s 136)

Bir gece Rosalind oluyor, ertesi gece İmojen. Onun bir İtalyan mezarlığının loşluğunda, âşığının dudağındaki zehri emerek öldüğünü gördüm. Uzun çorap, dizlik pantolon, zarif kep giyip güzel bir delikanlı kılığına girerek Arden Ormanı'nda gezindiğini gördüm. Bir keresinde delirdi, suçlu bir kralın karşısına çıktı, ona tatsın diye acı otlar verdi. Bir keresinde masumdu, gene de kıskançlığın kara elleri onun o kuğu boynunu sıkıp ezdi. Her türlü kılıkta, her çağda gördüm onu. Olağan insanlar hayal gücümüzü etkileyemezler. Çağlarıyla sınırlıdırlar. Onları kalıplarından çekip çıkaracak hiçbir büyü yoktur. Şapkaları gibi kafalarının içini de ezber biliriz. Kolayca bulabiliriz onları. Hiçbirinde gizem yoktur. Sabahları parkta ata binerler, öğleden sonra çay partilerinde gevezelik ederler. Gülüşleri klişeleşmiş, davranışları modaya uydurulmuştur. Kolayca okunabilirler. Ama bir tiyatro oyuncusu! Tiyatro oyuncusu olan kadın nasıl da bambaşkadır! Harry, sevmeye değer tek şeyin bir aktris olduğunu neden söylemedin bana?¹⁵⁴

Alıntıdan da görüldüğü üzere, Sybil'in gerçek hayatta nasıl biri olduğundan bağımsız olarak Dorian, 'Sybil-imağları' diyebileceğimiz maskelerden, yüzeyleyden, sahnedeki rollerden etkilenmiştir. Fakat kafasındaki Sybil'e kendi kendine bir derinlik kazmış, üstelik bu ikili karşıtlığa Sybil'i de sürüklemiştir. Dorian'a âşık olan Sybil, yaptığı rollerin sığılık, Dorian'a olan aşkın derinlik olduğuna inanmıştır. Sybil, yüzeydeki teatral kişiliklerini terk ettiğinde ölür; Dorian'ın sebep olduğu bu yeni tutkunun 'derinliğini' anlamaya çalıştığında (ki bu başarısız olmaya mahkûm bir girişimdir), elinde kalan tek beceri ölmek olmuştur.¹⁵⁵ Yüzeyde akıntıyla birlikte sanat-oluşa giren Sybil, derine inince boğulmuştur. Deleuzecü anlamda bakılacak olursa, 'yaratı'ya ve farklı olanaklara açılan yöntem köksapsı ilerlemekse, yüzeyde yatay biçimde ve akıntıyla birlikte yüzmek de bir çeşit köksapsı ilerlemektir. Dikey bir şekilde derine inince bulunan şey ise ya bir boşluktur (simülakr – olmayan bir şeyin varsayımı) ya da Sybil'in durumunda, boğulmaktır. Sybil'in intiharı ile birlikte Dorian'ın vicdan azabından yeniden Sybil'e aşkı kabarrır. Fakat Budziak'ın alıntılıdığı Bruce Wilshire, bu yeniden kabaran aşkın sebebini şöyle ifade eder: "[Sybil'in] intiharı bile oldukça teatraldır; tıpkı Julia [karakteri] gibi ölür, Sybil'i sanat dünyasına geri döndüren [teatral] ölümü, paradoksal bir şekilde onu Dorian'a yeniden sevdirebilir."¹⁵⁶

Dolayısıyla yüzeyde kalmaya uygun olan Dorian, bunu fark edemeyip derinliğe takılıp kalmasından ötürü roman boyu istediği gibi bir insan olamaz. Kimi zaman boş vermiştir ve bu durumdan memnundur; kimi zamansa kendini yiyip bitiren bir vicdan azabına

¹⁵⁴ Wilde, O. (2017). (s. 117)

¹⁵⁵ Budziak, A. (2004). (s.141)

¹⁵⁶ A.g.e. (s. 136)'den yönlendirilen dipnot için (s. 142)

tutulur. Dorian belki de Lord Henry'nin dediği gibi derindir; kendine yapay bir derinlik atfetmiştir. Fakat Lord Henry'nin derinlik ve yüzey ile ilgili söylediği kelimeler, Dorian'ın farz ettiği derinliğin boşluğunda (tıpkı derin ama boş bir kuyuda olduğu gibi) yankılanıp durur. Lord Henry, belki de farkında olmadan Dorian'a "Derinsin; fakat farz ettiğin bu derinlik bomboş ve negatif bir derinlik" mesajını vermişse de Dorian'ın, Lord Henry'nin söylediklerini filtreden geçirebilecek 'olgun bir *personası* yoktur':¹⁵⁷

Dorian Lord Henry'nin sözlerini ya hiç sorgulamaz [ve doğrudan kabul eder] ya da en fazla hafifçe direnip sonra onun etkisine daha büyük bir istekle kapılır. Müzikal analogiyle anlatılacak olursa Dorian'ın kişiliği, dışarıdaki sesleri modifiye edecek bir yüzey zarı olmayan; ama [sesleri olduğu gibi alıp]¹⁵⁸ onların yankılarını yeğinceleyen derin bir rezonans kutusu olan müzik enstrümanına benzer. Hayatında birçok deneyim olsa da Dorian yalnızca tek bir deneyimi yeğinceleştirir; tüketimi.¹⁵⁹

Yani Dorian, derin biri olmaktan bahsederken bu derinlikte biriktirebileceğini varsaydığı kültür, bilgelik vb. yerine bu derin çukurda gitgide tüketim nesnelere biriktirmeye başlamıştır.

Buradan Dorian ve tüketici kişiliğine geçiş yapılabilir. "Müşkülpesent bir sanat meraklısı ve doyumsuz bir tüketici olması açısından ve yeniliğe ve değişik kıyafetlere açılıyla Wilde'in başkahramanı, modern entelektüel fikrinin *fin de siècle* karşılığıdır; fakat Dorian'ın maceraları ussal olmaktan ziyade maddesel/bedenseldir."¹⁶⁰

Budziak Dorian'ı, Richard Rorty'nin entelektüeline benzetir; onun entelektüelinde de *persona*'nın herhangi bir özü yoktur, 'kendilik' (*self*) sürekli yeniden yazılır ve bu entelektüelin amacı, sürekli bir şekilde bir entelektüel pozisyondan diğerine geçerek serbestçe kendini gerçekleştirmektir.¹⁶¹ "Dorian Gray'in Portresi"ne bakılığında, Dorian da 'kendiliğini' (*self*) sürekli yeniden yazar, el yordamıyla ilerler, bir pozisyondan ötekine geçer: Başta 'derin' bir kişiliğe sahip olmak ister; sonra bedensel ve maddi güzellikleri keşfedip bir sefahat ve tüketim dünyasına yönelir, tüm bunları yaparken sanatsallıktan ve estetik hazdan ödün vermez, romanın sonlarına doğru haz düşkünlüğü uğruna acı çektiği insanları anımsayarak yeniden vicdanlı biri olur, sonunda çıkış

¹⁵⁷ A.g.e. (s. 136)

¹⁵⁸ Parantez bana ait.

¹⁵⁹ A.g.e. (s. 137)

¹⁶⁰ A.g.e. (s. 137)

¹⁶¹ A.g.e. (s. 137)

yolu bulamayarak kendi elleriyle bedeninden ayırdığı ruhunun bir yansıması olan tabloyu yok etmek ister, sonra da ölür. Fakat Budziak Dorian'ı bu tip bir entelektüel fikrine yaklaştırmaktansa, Richard Shusterman'ın aşırı bireyselleliğe getirdiği eleştiri ışığında okumayı daha uygun bulur.¹⁶² İlk tipte bir entelektüel pozisyonda duyular gelişmişken, Dorian'ın duyuları gitgide hissizleşir ve basit zevklerden keyif alamayıp [içini doldurmak üzere kazdığı ama dolduramadığı o derinlikteki]¹⁶³ duygusal boşluğu hep yeni ve egzotik şeylerle doldurmaya çalışır; dolayısıyla bu tip bir tüketim, 'zevk'in ve 'estetik hazzın' tamamen zıddıdır.¹⁶⁴

Bu durumda Dorian Gray'i *dandy*, bohem, entelektüel, kendi hayatından sanat eseri oluşturan biri gibi olumlu tanımlamalarla ya da katıksız bir tüketici, boş bir sefahat düşkünü gibi olumsuz tanımlarla sabitlemek, onu yerine yurduna oturtmak mümkün değildir. Dorian olumlanmak istendiğinde ilk tanım grupları seçilebilir. Kendini sabitlememiş, entelektüellik ile hazzın içerisinden 'kendine uygun olan' yaşam tarzı seçeneklerini almış ve yoluna devam ederek akışa kapılmıştır. Dorian olumsuzlanmak istendiğindeyse kendi hayatından sanat yaratmaya çalışırken farkında olmadan sanatın gösteriş kısmını benimseyerek onu objeleştirip tüketmiştir, denilebilir. Yani bu bakış açısına göre Dorian artık yaratıcı yerine tüketici olmuştur.¹⁶⁵ (Fakat tanımlama ve konumlandırma yerine akış peşinde olan bir okur, Dorian'ı ne olumlamak ne olumsuzlamak isteyecektir.)

İkili karşıtlıklar bağlamında ruh/beden tartışması:

Romanda birçok yerde kişiliğin yüze yansıdığı ya da dış görünüşün insanlar tarafından kişilik analizi ile ilişkilendirildiği yerler bulunmakta. Tam da bu sebepten, Dorian ile ilgili sansasyonel dedikodular dolaşırken bile onunla bizzat tanışanlar, görünüşünün etkisinden dolayı bu dedikoduları ona konduramamaktadır.

Gerçek dünyamızda genel kabul gören görüş olan "Ruh, bedenin içindedir" devreye giriyor. Akışkan olmayan, stabil bir beden-yüzey ile bu yüzeyin içerisine girmiş (ya da yüzey tarafından gizlenen), bu kabuk içinde çürüyen bir ruh şeklindeki dikotomi başlıyor. Bu anlamda kitapta, gerçek toplumumuzun aksine 'ruhun, bedenin dışında

¹⁶² A.g.e. (s. 137)

¹⁶³ Parantez bana ait.

¹⁶⁴ A.g.e. (s. 137)

¹⁶⁵ A.g.e. (s. 137)

olduğu' anlayışı sorunsuz işliyor. Ama Dorian'ın kendi kendine yarattığı ruh/beden ayrımı ve bu ayrımın ruhu beden içinde konumlandırması, başına bela oluyor. Bu anlamda günümüze kadar gelmiş dikotomi ve ruhun içerideliğine düpedüz bir eleştiri yapılmış olduğunu söyleyebiliriz. Bunun tesadüfi olduğunu söylemek güçtür; çünkü bizzat roman karakterlerinin ağzından bu ikili karşıtlıklar yerilmektedir. Ressam Basil Hallward ruh/beden ayrımı ile ilgili "Bedenle ruhun uyumu... Nasıl da önemlidir bu! Biz, beyinsizliğimiz yüzünden bunları birbirinden ayırmış, kaba bir gerçekçilik icat etmişiz, bomboş bir idealcilik,"¹⁶⁶ derken Lord Henry'nin şu düşünceleri kafasından geçirdiğine tanık olmaktadır:

Ruh ve beden, bedenle ruh: Nasıl da gizemliydi! Ruh hayvanlaşabiliyor, beden de sırasında ruh kesiliyordu. Duyguların yücelttiğini zihin aşağılayabiliyordu. Tensel itkinin nerede bitip fizik itkinin nerede başladığını kim bilebilirdi? Sıradan ruhbilimcilerin gelişigüzel tanımlamaları nasıl da sığdı! Öte yandan çeşitli ruhbilim okullarının savları arasında seçim yapmak ne kadar zordu! Ruh acaba günah evinin içinde oturan bir gölge miydi? Yoksa beden mi aslında ruhun içindeydi, Giardano Bruno'nun düşündüğü gibi. Ruhun maddeden ayrılması da bir sırı, tıpkı ruhun maddeyle birleşmesinin bir sır olduğu gibi.¹⁶⁷

Bu son alıntıda "Ruh acaba günah evinin içinde oturan bir gölge miydi? Yoksa beden mi aslında ruhun içindeydi?" sorusuna gerçek toplumda ilki şeklinde cevap verilmekteyken "Dorian Gray'in Portresi" ikincisine daha yakın durmakta. Fakat kitapta böyle bir seçimden ziyade, yani birinin içeride diğerinin dışarıda olmasından ziyade, asıl önerme 'her ikisinin birden yüzeyde' olduğudur. Bu noktada bıçak sahnelerini anımsamak yerinde olacaktır.

İlk bıçak sahnesi: Basil Hallward Dorian'ın portresini yapar yapmaz bu tablo Dorian'ı mutsuz edecekse hemen oracıkta onu parçalayabileceğini söyleyip eline bıçak alır. Ama Dorian onu engeller; çünkü bu kadar güzel bir yapıta hasar olmamalıdır.

İkinci bıçak sahnesinde Dorian, Basil Hallward'ı bıçaklar.

Üçüncü bıçak sahnesindeyse Dorian tablonun gösterdiklerine artık dayanamayıp tabloyu bıçakla parçalar. Bu sahnede Dorian tabloya bıçağı sapladığında, fiziksel olarak kendisi ölür ve tablo eskisi gibi sabit hâline, Dorian ise tablodaki değişmiş hâline

¹⁶⁶ Wilde, O. (2017). (s. 33)

¹⁶⁷ A.g.e. (s. 131)

dönüşür. Tabloya inen tek bir bıçak darbesiyle iki yüzey (Dorian'ın genç ve masum bedeni, tablonun yüzeyindeki Dorian'ın yaşlı ve kirlenmiş bedeni) ve iki ruh (Dorian'ın kirlenmiş ruhu ve tablodaki Dorian'ın kirlenmiş ruhu) olmak üzere dört ölüm gerçekleşmiştir. Bu dördü de her ne kadar ikili karşıtlıkları temsil ediyor olsalar da birbirleriyle etkileşim içinde olmaları bakımından aslında aynı şeydirler; tek bir şeydirler. “Dorian Gray’in Portresi”ni ilginç kılan da tam olarak budur; ‘benlik’ anlayışının holistik biçimde değil de tekilliklerin oluşturduğu bir kolaj olarak işlenmesi ile Deleuzecü bir tat vermesidir.

“Dorian Gray’in Portresi” analizini bitirirken genel bir değerlendirme yerinde olacaktır. Roman modernizm-öncesi hissiyatı ile başlayıp postmodernist bir son ile biter: Tanımlayabilmek bir yana, keşfedilmek üzere bile derin bir öz ya da özsel bir derinlik diye bir şey yoktur.¹⁶⁸ Budziak’ın Neil Sammells’tan aktardığı gibi, Wilde’ın ‘benlik’ anlayışı ‘yüzey kişiliği’ şeklinde tanımlanabilir: Roman, ‘gerçek benliği’ fındık kabuğunun içindeki bir çekirdek gibi konumlandırılan yüzey/derinlik şeklindeki bireysel kimliği yapıbozuma uğratar ve bunun yerine ‘benliği’, çokluform (*multiformity*) olarak tanımlar.¹⁶⁹ Romanın bu şekildeki analizi tam yerinde olmakla kalmaz, aynı zamanda Oscar Wilde’ın kendi ‘benliğini’ kurguladığı biçimle de örtüşür: Olduğu, olmak istediği ve toplumun onun olduğunu sandığı benliklerinin hepsi, çokluform hâlinde bir Oscar Wilde’dır. Bu ‘benlik’ anlayışı doğrultusunda Wilde bu romanı yazmakla, kendi çağını atlayarak dağılmış ve merkezlesizleşmiş radikal postmodern bir öznelik anlayışı ummaktadır neredeyse: Bu anlamda da yüzey Wilde için aldaticı bir gizleme aracı değil, gerçeği açığa çıkaran bir araçtır.¹⁷⁰ Derinlik ise bir varsayım, dahası, bir fantezidir. Bu anlamda, kendisine yüklenen anlamların ve temsil ettiği şeylerin bir simülakrıdır. “Dorian Gray’in Portresi”nin yaptığı şey de derinliği reddetmekten ziyade, onu yüzeyden ayırıp ayrı bir olgu olarak konumlamının ve onu keşfetmeye çalışmanın beyhudeliğini göstermektir.

¹⁶⁸ Budziak, A. (2004). (s.140)

¹⁶⁹ A.g.e. (s. 140)

¹⁷⁰ A.g.e. (s. 140)

6. SONUÇ

Bu çalışmada ‘yaratı’ kavramına dair ortak birtakım görüşler tartışmaya açılmış, buradan yola çıkarak ‘yaratı’nın Gilles Deleuze felsefesindeki yerine ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmaya başlarken toplumda geçmişten beri varlığını kolektif bir şekilde koruyup gündelik hayatımıza dâhil olan birtakım görüşler, yani günümüzde ortalama bir insanın yaratı ve yaratıcılıktan ne anlayabileceği, kişisel gözlem ve görüşlerle harmanlanarak sunulmuştur. Bu ortak yaratıcılık anlayışının açtığı ve kapadığı yollar tartışılmaya çalışılmış; bu noktada çalışmanın odak noktası ve rehberi Deleuzecü ‘yaratı’ ve yaratıcılık anlayışı olmuştur. Konunun gelişme kısmı sanat, felsefe ve bilim disiplinlerinde Deleuzecü ‘yaratı’ya ve bu disiplinlerin işlevlerine genel olarak değinmekle ilerlese de, tartışmada bilime kabaca değinilmiş, felsefe daha kapsamlı şekilde mercek altına alınmış, ‘yaratı’ tartışması en kapsamlı şekilde sanat etrafında döndürülmüştür. Bu noktada Deleuze’ün ara ara değindiği isimler olan Marcel Duchamp, John Cage, Herman Melville ve Franz Kafka’nın eserleri Deleuzecü düşünceye göre ele alınmış, böylelikle Deleuzecü sanat ve ‘yaratı’ anlayışının somutlaştırılması amaçlanmıştır. Bu eserlere geniş yer verilmemesinin sebebi, söz konusu eserler konusunda Deleuzecü bakış açısını merak edenlerin her zaman Deleuze’ün kitaplarına başvurup onun görüşlerini bizzat okuyabilecek olmaları ve bu eserlerin Deleuzecü incelemelerinin başkalarınca da sık yapıldığının görülmesindedir. Bu eserler dışındaki bir esere daha geniş yer verilmesinin sebebi ise bireyseldir. Oscar Wilde’ın “Dorian Gray’in Portresi”, külliyattaki konumundan ziyade romanı okurken sıklıkla Deleuzecü düşünceleri çağrıştırmaları bakımından incelenmeye uygun bir adaydı. Bu çalışmayı yapan kişi olarak kendi Deleuze serüvenimi test edebilme amacına uygun düşmekteydi, Deleuzecü inceleme bağlamında daha az göz önünde olması sebebiyle öz-sınamaya daha elverişli gibi görünmekteydi.

Deleuzecü ‘yaratı’ kavramından söz ederken Deleuze’ün diğer kavramları olan, öncelikle ‘köksap’ olmak üzere ‘oluş’, ‘hâline-geliş’, *affect-percept-sensation* gibi kavramlarına da değinmek, bunları kolaj ve kompozisyon gibi teknik terimlerle harmanlamak gerekmiştir. Deleuze’ün her şeyin tıpkı bitki köklerinin yatay ilerlemesi gibi ilerlediğini vurgulamak için kullandığı ‘köksapsılık’, şeylerin birbirine değmesi dolayısıyla birbirlerine dönüşmesini öngörür. Bu bakımdan Deleuze’ün kendi kavramları da birbirlerine değiyor, birbirlerinin içinden geçiyor, kesişme noktalarında

yeni yaratımlar gerçekleştiriyor. Dolayısıyla bir Deleuzecü kavram, diğerinden bağımsız şekilde düşünülemez hâle geliyor. Bu anlamda bu çalışmada da Deleuzecü bir kavram incelenirken, Deleuze düşüncesinin yapısı gereği, diğer kavramlara değinmemek mümkün değildi.

Çalışma, Gilles Deleuze felsefesinin uğrak noktalarından biri olan ‘yaratı’ meselesini açmaya çalışmıştır. Bir filozofun felsefesi genel olarak ya da özel bir uğrak noktası odağında öğrenilmeye çalışıldığında kimi zaman doğrudan o filozofun yazdıkları kimi zamansa onun hakkında yazılanlar okunur. Bu seçim, filozofun anlatım üslubuna, onun hakkında yazanların anlatım üslubuna ve okuyan kişinin algılamasına, birikimine, zamanına göre değişiklik gösterir. (Giriş kısmında Deleuze’ün alışlagelmiş düşünce biçimlerini kateden düşünceler önermesinden söz etmiştik.) Beynimizi günümüze kadar gelen benzer düşüncelerle egzersize soktuğumuz için belli başlı düşünme yöntemlerinin ‘düşünme huyumuz’ hâline gelmesinden ötürü, Deleuze’ün yenilikçi görüşleriyle kendi düşünme biçimimizi akışa sokmak zor olabilmektedir. Bu çalışma, okuyanın Deleuze’ü hepten veya hemen anlayacağını iddia etmez; zaten onu hemen anlayıp bitirmek demek, Deleuze’ün ‘oluş’ kavramının dikkat çektiği sürekliliğe uygun değildir. Bununla birlikte herkesin Deleuze’ü (veya başka bir felsefeciyi) anlama çabasında kendi biricik serüveni vardır. Fakat bu çalışmanın katkısının şu olduğu savunulabilir: Deleuze’ün yazıları her ne kadar anlaşılır ve sade bir üslupla yazılmış olsa da alıştığımız düşünme biçimlerinden ötürü yardımcı yan incelemelere ihtiyacı olanlar, bu çalışmayı bir giriş, bir basamak, bir kapı aralama olarak görebilir. Bu sebeple, determinist ve hiyerarşik yöntemler yerine köksapsı ilerlemeyi değerli bulan Deleuze’ü araştırırken de düşüncemi onun köksapsı yöntemine bırakmaya çalışıp ‘el yordamıyla’ ulaştığım sonuçların, Deleuze’ü merak edenlere katkısı olacağını temenni ederim.

KAYNAKLAR

Akay, A. (2004). *Tekil Düşünce*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akay, A. ve Zeytinoğlu, E. (2013). *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*. İstanbul: Minör Yayınları.

Budziak, A. (2004). Oscar Wilde's Refutation of 'Depth' in The Picture of Dorian Gray: A Reading. *Brno Studies in English*, (s.138) 30, 135–145. Nisan 28, 2019 tarihinde <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/104312> adresinden alındı.

Deleuze, G. & Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Deleuze, G. (2002). *Kritik ve Klinik*. (İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. (İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (B. Massumi, Çev.). Aralık 3, 2014 tarihinde <https://libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf> adresinden alındı.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Farago, F. (2011). *Sanat*. (Özcan Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Hart-Davis, R. (Ed.) (1962). *The Letters of Oscar Wilde*. London. Nisan 21, 2019 tarihinde <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.225943/page/n3> adresinden alındı.

Kafka, F. (2015). *Dava* (Minikitap). (Ahmet Cemal, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Kaplanoğlu, L. (2008) Duchamp'ın 'Yeşil Kutu'su ve Rönesans'la İlişkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. 14, 65-69 <http://dergipark.gov.tr/ataunigsfd/issue/2602> .

Martin-Jones, D. & Sutton, D. (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (M. Özbek & Y. Başkavak, Çev.) İstanbul: Kolektif.

Melville, H. (2018). *Kâtip Bartleby*. (H. Koç, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Saydam, A. (1997). *Ünlü Müzisyenler: Yaşamları, Yapıtları*. Ankara: Arkadaş Yayınları.

Wilde, O. (2017). *Dorian Gray'in Portresi* (Minikitap). (N. Yeğınobalı, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Wilde, O. (2018). *De Profundis*. (R. Hakmen, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Özgecan Büyüker, 30 Ağustos 1990 tarihinde doğdu. Özel MEF Lisesi'ni bitirmesinin ardından, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümünü kazandı. Bölümden 2012 yılında "Facebook'ta Oluşturduğumuz Profiller Özelinde 'Benlik' ve 'Etkileşim' Kavramlarının İncelemesi" tezi ile mezun oldu. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Sosyoloji ve Metodoloji Yüksek Lisans Programına kabul edildi. Sivil toplum örgütleri ve sosyal sorumluluk projelerinde görevler aldı, özel sektörde çalışma deneyimleri oldu.

ProQuest Number: 31185266

INFORMATION TO ALL USERS

The quality and completeness of this reproduction is dependent on the quality and completeness of the copy made available to ProQuest.



Distributed by ProQuest LLC (2024).

Copyright of the Dissertation is held by the Author unless otherwise noted.

This work may be used in accordance with the terms of the Creative Commons license or other rights statement, as indicated in the copyright statement or in the metadata associated with this work. Unless otherwise specified in the copyright statement or the metadata, all rights are reserved by the copyright holder.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code and other applicable copyright laws.

Microform Edition where available © ProQuest LLC. No reproduction or digitization of the Microform Edition is authorized without permission of ProQuest LLC.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346 USA