

ARETE



Politik Felsefe Dergisi
Journal of Political Philosophy

Arete Politik Felsefe Dergisi | Cilt: 2, Sayı: 1, 2022
Arete Journal of Political Philosophy | Vol: 2, No: 1, 2022

Makale Gönderim Tarihi | Received: 25.03.2022
Makale Kabul Tarihi | Accepted: 25.04.2022
Çeviri | Translation

www.aretejournal.org

Jacques Rancière ve Disiplinsizlik *

İngilizceden Türkçeye Çeviren: Mustafa DEMİRTAŞ **

Redaksiyon: Utku ÖZMAKAS ***

I. Giriş

Kendinizi şu anki Fransız entelektüel sahnesinde nereye koyuyorsunuz?

a) Le Magazine littéraire ve Le Nouvel Observateur kısa süre önce sizden çağdaş Fransız entelektüel sahnesindeki anahtar bir figür diye bahsetti: “profilinizi” ve Fransız düşüncesine katkınızı kısaca nasıl nitelendirirsiniz?

* Marie-Aude Baronian ve Mireille Rosello'nun Jacques Rancière'le yaptığı bu söyleşi 2008'de *Art&Research* dergisinde yayımlanmıştır.

** Doç. Dr. | Assoc. Prof. Dr.

Sosyoloji Bölümü, Fen Edebiyat Fakültesi, Uşak Üniversitesi | The Department of Sociology, Faculty of Arts and Sciences, Uşak University.

mustafademirtas35@gmail.com

Orcid Id: 0000-0001-6384-6626

Doi: <http://dx.doi.org/10.47614/arete.pfd.59>

Baronian, M. A.- Rosello, M. (2022). Jacques Rancière ve Disiplinsizlik. (Mustafa Demirtaş, Çev.). *Arete Politik Felsefe Dergisi*. 2(1). 41-51.

*** Doç. Dr. | Assoc. Prof. Dr.

Sosyoloji Bölümü, Fen Edebiyat Fakültesi, Uşak Üniversitesi | The Department of Sociology, Faculty of Arts and Sciences, Uşak University.

utku.ozmakas@usak.edu.tr

Orcid Id: 0000-0001-9671-4523

Çağımıza dair teşhisleri ve tartışmaları şekillendiren kategorileri sorunsallaştırmaya çalışıyorum. Böylece demokrasinin hem zengin toplumların devlet biçimleri ve yaşam tarzlarıyla resmi özdeşleşmesini hem de tahakkümün gerçeklerini maskeleyen bir form olarak itham edilmesini reddederek, demokrasiyi yeniden düşünme girişiminde bulundum. Resmi “avukatları” ve Marksist eleştirmenleri demokrasiyi temelde tüketiciler toplumu olarak tanımlanan bir toplum üzerine inşa edilen bir yönetim biçimi olarak tanımlama hususunda hemfikirdirler. Bu baskın görüşe karşı, demokrasinin gerçek skandalını yeniden devreye soktum; bu skandal, her türden yönetimin son kertede meşruiyet için dayandığı zeminin boşluktan başka bir şey olmadığı gerçeğidir. Bu yaklaşım, siyasetin temeli olarak herhangi birinin veya herkesin yöneten ya da yönetilen olma bakımından eşit kapasiteye sahip olduğunu ileri sürer. Demokrasiyi, bir devlet ya da toplum biçimi olarak değil, herhangi birinin başkasıyla eşitliğini devreye sokan eylem biçimlerinin yayılımı olarak kavramaya böylelikle yöneldim.

Konu estetiğe gelinceyse modernizme arka çıkanlar, postmodernliğe methiye düzenler veya yücenin yüksek rahiplerinin hemfikir olduğu modernite ve postmodernite tasarılarını sorguladım. Bu bakışların hepsi, modern sanat devrimini, temsilden kopuş ve her sanatın kendi malzemesinin imkân ve zorunluluklarına yoğunlaşması etrafında kavrayan bir özerkleşme açısından anlama hususunda az çok hemfikirdir: Soyut resme geçiş, atonal müzik, kahramanları Malevitch, Schönberg veya Mallarmé olan “geçişsiz şiir”. Buna dayanarak, modernden çağdaşa geçişi böyle bir eğilimden kopuş, sanatların harmanlanması, sanat ile popüler ve reklam imgesinin bir karışımı, sanat ve yaşamın bir karmaşası olarak kavrarlar. Bunu öveseler de yerseler de, yaptıkları kendi kafa karışıklıklarını meşrulaştırmak ya da yüce ve temsil edilemez bir sanat talep etmektir. Fakat her durumda bu tasarımı doğrularlar. Kanımca, sanatsal modernlik denen şeyin, en başından beri iki çelişkili/çelişik gereklilik arasındaki gerilimde yer bulduğunu göstermeye çalıştım: Bunlardan biri, sanat ve estetik algıyı diğer alanlarda işleyen kurallardan kopuk belirli bir deneyim alanı haline getirir; diğeri ise sanatlar ve deneyim alanları arasındaki alışverişten beslenir ve sanatın yaratma biçimlerini kolektif yaşam biçimlerine dönüştürür. Bu gerilimin arkeolojisini inşa ederken, asli kırılmalar ve büyük ilerleme veya gerileme tasarılarının aksine, olasılıklar topografyasındaki sürekli değişimleri algılamayı mümkün kılmak için sanatın mevcut durumuna dair hoşgörülü ya da felaket tellallığı yapan yargılardan kaçınmak istedim.

Dolayısıyla, konumumu farklı kılan, *a priori* konumlara dayanan yargılar sunmak yerine, düşünsel nesnelimizi ve biçimlerimizi tarihsel perspektife yerleştirmek; bunun dışında kalan tarihsel mecburiyet tasarılarını reddetmek ve günümüzün arkeolojisini olasılıkların olasılık karakterini koruduğu bir olanaklar topoğrafyası haline getirmektir. Aynı zamanda diyorum ki: İşte böyle böyle bugün gördüğümüzü görmeye ve düşündüğümüzü düşünmeye başladık; ancak düşünsel nesnelimizin ve biçimlerimizin sunduğu bu manzarada hiçbir tarihsel zorunluluğun, geri dönüşü olmayan bir unsurun yeri yoktur. Devrimci tasarılar gelirsek... Hem gelecekteki devrimler için doğru formüle sahip olduklarını düşünenler hem de dünyanın eşitlikçi bir dönüşümü için her türden tasarımın daha en baştan totaliter teröre mahkûm olduğunu söyleyenlerle başka yolları yürüyoruz. Geleceğe dair bir formül önermiyorum; fakat herkesin olanaklarına

ve yapabilirliklerine açık bir dünya tanımlamaya çalışıyorum: Olaya Foucault'nunkinden daha açık, ama Benjaminsci bir mesihçiliğe de müsaade etmeyen bir arkeoloji için çabalıyorum.

b) Kimi felsefi çağdaşlarınızla (Badiou, Nancy, Balibar) özel bir yakınlığınız var mı? Yoksa çalışmanızı, Fransız felsefesinde kolayca fark edilebilen eğilimlerden kopma girişimi olarak mı görüyorsunuz?

Adını andığınız kişiler gibi, felsefeyi entelektüel alanın genişlemesini ve merkezsizleşmesini kolaylaştıran farklı alanlara ve pratiklere –edebiyata, tarihe, psikanalize, etnolojiye– açarak akademik felsefi geleneğe ve onun modernist biçimine – fenomenolojiye– meydan okuyan 1960'ların ve 70'lerin büyük felsefi yenilenmesinin mirasçısıyım. Bu ortak köken, 1980'lerin entelektüel tepkisinin *la pensée 68* ('68 düşüncesi) diye mahkûm ettiği düşüncedeki felsefi yıkım ve siyasal özgürleşme arasındaki mafsala sadakatte olduğu gibi, Badiou, Balibar veya Nancy ile bir bağlantı kurar. Bununla birlikte, Badiou ve Nancy gibi düşünürler, farklı şekillerde de olsa, “köktenci” diyeceğim bir felsefe fikriyle ilişkilerini koruyorlar. Nancy, Derridacı yapıbozum okulunda dirsek çürüttü; ancak anlam, dünya, öteki, müşterek gibi başlıca ortak gösterenlerin birincil deneyimini, imkânsızlığı da dahil olmak üzere, düşünmeye çalışan bir felsefe fikrine bağlı kaldı. Badiou ise, nesnesi olmayan, fakat bilim, siyaset ya da şiir pratiklerinde iş başındaki “hakikatleri” ifşa eden Althusserci bir felsefi fikrini benimser. Şüphesiz ki aynı zamanda felsefeyi, bu pratiklerin rasyonalitelerinin Varlığını genel formülünü ve onu tamamlayan unsuru sağlayan bir ontolojiye bağlı olduğu bir sistem olarak kavrar. Onun için bu formülün başı sonu bellidir [*prescriptive*]; yani, sanatın ya da siyasetin görevi bu formülden çıkarılabilir. Dahası, onun bakış açısından yaptığım şey, betimleme düzeni ve dolayısıyla dünyanın düzenine ampirist bir boyun eğme olarak kalır. Bunun aksine, sanat ile siyaset pratiklerinin çıkarılabileceği genel bir Varlık formülü olmadığını düşünüyorum; kuralcı [*prescriptive*] ve betimleyici olan her zaman olanaklı olanın (betimleyenler bir dünyanın olanaklarını yeniden şekillendirirler; kural koyanlar, kendisi de tortulaşmış kurallardan oluşan belirli bir dünya durumunu varsayarlar) alanını oluşturacak şekilde iç içe geçer; bu alanların şekillenışı son tahlilde daima bir şiirdir: Düşüncenin müşterek [*communal*] kaynaklarının gündelik dildeki bir ifadesidir. Dolayısıyla, 1980'lerde ideolojik iktidarı ele geçiren gerici karşı-saldırı karşısında dayanışma vardır; fakat aynı zamanda felsefe algılarımız ve pratiklerimiz arasında derin farklılıklar söz konusudur.

Çalışmanızın disiplinlerarası olmaktan ziyade, disiplin dışı [a-disciplinary] olduğunu ileri sürmek doğru olur mu?

Hayır. Disiplinsizlik [*indisciplinary*] demek daha doğru olur. Bu yalnızca disiplinlerin dışına çıkma değil, onları kırma meselesidir. Derdim her daim disiplinler arasındaki bölünmeden kaçınmak oldu; zira beni ilgilendiren kimin ne hakkında konuşmaya yetkili olduğuna biteviye karar vermenin bir yolu olan alanların bölüşümü sorunudur. Disiplinlerin paylaşılması, düşünmeye yetkili olarak kabul edilenleri yetkisiz olarak kabul edilenlerden ayıran daha temel bir paylaşımı ifade eder; bilimi yapanlar ve onların *nesnelere* olarak kabul edilenler. Yolculuğuma “felsefe” disiplininin sınırlarının dışına çıkarak başladım; çünkü ilgilendiğim sorular Marksist ideoloji

kavramları etrafında tartışılıyordu – mesela insanların niçin kendilerini belirli bir yerde buldukları ve o yerde neyi düşünüp düşünmedikleri meselesi. 1968 olaylarını ve aşırı solun iniş çıkışlarını takiben, bunun, kendimi Marx’ın metinlerine kaptırmaya devam ederek değil, işçi sınıfı deneyiminin kendisine, özgürleşme düşüncesine ve pratiğine girerek çözülebileceğini fark ettim. Bu başlangıçta tarihsel malzeme toplamak için bir tür gezintiydi. Fakat bu gezinti, bir bakış açısı dönüşümüne yol açtı. Meselenin, felsefi sorular aracılığıyla düşünmek için toplumsal tarih alanında malzeme aramak olmadığını anladım; çünkü birincil felsefi ve siyasal sorun, tam da entelektüel dünya ile güya yalnızca onun nesnesi olan toplumsal dünya arasındaki ayrımdı. Bir soru nasıl felsefi, siyasal, toplumsal veya estetik bir sorun olarak kabul edilir? Özgürleşmenin bir anlamı varsa eğer, o da düşüncüyü herkese ait bir şey olarak değerlendirmeye dayanmasıdır–bağıntılı olma, entelektüel nesnelere arasında hiçbir doğal bölünme olmaması ve bir disiplinin her zaman geçici bir gruplaşma, özünde herhangi belirli bir yerelleştirme veya alana sahip olmayan sorunların ve nesnelere geçici bir bölgeselleşmesi olmasıdır.

II. Siyaset ve Felsefe

Çalışmanıza yön veren başlıca fikirlerden biri, özellikle Uyuşmazlık’ta yaptığınız “siyaset” tanımı: örneğin, iktidardaki hükümet ile muhalefet arasındaki etkileşim olarak değil; çoktan o şekilde tanımlanmış bir grubun (örneğin işçiler) taleplerinin ilkesi olarak bile değil; ancak “görünecek zemini olmayana görünür kılacak, bir zamanlar gürültüden başka hiçbir şeyin olmadığı bir yerde bir söylemi duyulur kılacak, yalnızca gürültü olarak işitilmiş olanı bir söylem olarak duyuracak”¹ etkinlik olarak siyaset. Sizce şu anda Fransa’da siyasal bir etki yaratacak “gürültü” örnekleri var mı? “Görünür azınlıkları” tanınır kılmaya çalışanların çabaları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Giderek yükselen, bizim tarafımızdan duyulmaya hazır gürültü örnekleri ya da su yüzüne çıkmak üzere olan yeni özneler gibi bir şey olduğunu düşünmemeliyiz. Zamanını ve en nihayetinde duyulacağı anı bekleyen gürültünüz, doğmak üzere olan fikriniz yok. Bunun yerine, iki ilişkinin kombinasyonu var: Gürültünün, konuşmanın veya sessizliğin ne olduğu konusunda ihtilafli bir ilişkinin süre giden varlığı söz konusu; fakat bu bölünmenin biçiminde de değişimler var. Diğer yandan, toplumumuzun dört bir yanında yalnızca gürültü olarak duyulan söz var. Bu nedenle yer değiştirme ve yeniden yapılandırma nedeniyle işsiz kalan kişiler tarafından dile getirilen ret söylemi, basitçe mağdurun çıkardığı gürültü olarak algılanıyor. Bu söylem, ne kadar iyi tartışılırsa tartışılsın, yöneticiler ve onların uzmanları tarafından her zaman ıstırapın sesi olarak yorumlanır. Onlar için dünya dönmeye devam eder ve bunu yaparken, böyle yorumlanması gereken yaralar ve ıstıraplar yaratır. Göç örneğini ele alırsak, açlık grevinde olan yasadışı göçmenlerle [*kâğıtsızlar*] pazarlık yapanlar, ıstırap içindeki bedenlerle değil; tartışan, tartışma sanatını Afrika’da öğrenmiş ve sözün toplumsal yaşamın önemli bir unsuru olduğunu düşünen insanlarla konuştuklarını gayet iyi bilirler. Bu, *kâğıtsızların* durumunun genellikle bir ıstırap fenomeni olarak görülmesini ve bu şekilde ele alınmasını engellemez. Yani, söze dönüşecek bir gürültünüz değil, her

¹ Jacques Rancière, *La Mésestente*, Paris: Galilée, 1995, s. 53.

zaman bir yorum meselesi olan konuşmanız vardır. Söz olarak duyulacak mı, duyulmayacak mı? Gürültü veya söz olarak nerede duyulacak?

Diğer yandan, örneğin, insanları görünür azınlıklara gönderme yapmaya yönlendiren düzenlemenin yeniden dağıtımları söz konusu. Siyasal mesele bununla kastedilen şeydir. Benim için siyasal özne, toplumun bir parçası olarak tanınacak ek bir grup değil; sözde yetkisizlerin veya hiçbir paya sahip olmayanların payının vasıflarını kullanan bir öznedir. “Görünür azınlıklar”, temsil edilen gruplar, kurulmuş kimlikler sistemini aşmak anlamına gelir. Benim açımdan bu, mesela kota sistemi örneğini düşünürsek, gruplara toplumdaki önemlerine göre önem vermenin bir yolu olarak anlaşılabilir. Bir ögenin eklenmesine değil, herhangi birinin vasfının tanınmasına açılan bir kırılmadır/kopuştur.

III. Edebiyat ve Siyaset

Özellikle, Suskun Söz ve Edebiyatın Siyaseti olmak üzere, tanımladığınız şekliyle edebiyat ve siyaset arasındaki ilişki hakkında birkaç kitap yayınladınız. Kısa süre önce ikincisi hakkında haftalık Le Nouvel Observateur dergisine verdiğiniz bir söyleşide “bir edebi metnin yıkıcı mı yoksa uzlaşıya dayalı mı olduğu, esasen yazarın iradesinden çok, dünyanın bir tanımlamasını ele geçiren siyasal güçlere bağlıdır ve bu, siyasal bir sadakat gösteren eserler için de geçerlidir”² demiştiniz. Bu fikri geliştirebilir ve burada “siyasal güç” ile ne demek istediğinizi, siyasal bir gücün dünyanın bir tasavvurunu nasıl ele geçirebildiğini açıklayabilir misiniz?

“Bir tanımlamayı ele geçiren siyasal bir güç” ile ilgili bu formül biraz fazla janjanlı. Bu, bir imge yaratır; netice itibarıyla, bir kişi siyasal gücü görselleştirmeye bizzat bir tasviri ele geçirerek çalışır. Bu anlamda onu haklı çıkarmakta/meşrulaştırmakta zorlanırım. Bunun anlamı, edebiyatın, yeni bireysellikler ve bu bireysellikler için bir dünya inşa ederek görülebilen ve söylenebilenin alanını yeniden şekillendirerek işlediğidir; edebiyata özgü bu siyasal inşa kendi mantığını takip eder. Belirli bir siyasal nedene uygun bir tasvir sistemine kendi başına açılması için hiçbir sebep yoktur. *Edebiyatın Siyaseti*’nde söylemeye çalıştığım şudur: Edebiyat, siyaset tarafından önerilenler gibi öznel sözceleme konumlarının paylaşılması fikrine kesinlikle karşıt olan kişisel olmayan bir tabakanın inşasına ve bireyselliklerin dağılmasına yönelik kendi demokrasisine sahiptir.

Romanın tarihini on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ele alırsanız, edebiyat kendisini ilgilendiren şeyin alanını veya uzamını ve dolayısıyla ilgiye değer konuların, düşünülebilir ve hissedilebilir konuların alanını önemli ölçüde geliştirmiştir. Temel olarak, romana yaslanan modernlik şudur: Bedenlerin hissetme, deneyimleme, konuşma, söyleme yeterliliklerinin önemli bir genişlemesi. Bu anlamda *Madame Bovary*’ye merkezi bir rol atfederim. Benim için *Madame Bovary* bir ölçüde, işçi sınıfının özgürleşmesinin edebi eşdeğeridir. Bu, sözde belirli bir yere ve dolayısıyla bir düşünme ve konuşma biçimine, belirli bir deneyimleme kapasitesine yönelik çeşitli bedenlerin ister maddi ister zihinsel olsun, meydan okurcasına her şeyi deneyimleme ve

² Bkz. ‘Sous les pavés, la page’, Aude Lancelin ile söyleşi, *Le Nouvel Observateur*, 8–14 Şubat 2007, ss. 98-100.

her türlü zevke katılma yeterliliğini talep ettikleri andır. 1830'ların ve 40'ların özgürleşmiş işçileri, roman kahramanlarının talihsizliği olan “belirlenmemişliği” ele geçirerek bu yeterliliği kendileri oluşturdular. Şimdi, açıkçası, bu tür el koymalar romancıların niyetiyle örtüşmez. Onlar, işçilerin, karakterlerinin psikolojik sorunlarını toplumsal sorunlara dönüştürmek yerine, emeğin yüceliğini somutlaştırmalarını, atölye ve halk festivallerinin şarkılarını söylemelerini istediler. “Ele geçirmek” bu demektir. Aynı şekilde, “*negritude*” (siyahî) yazarları, *Cehennemde Bir Mevsim*'in “zenci”sini ve Rimbaud'nun tüm duyulara açık bir dil fikrini ele geçirdiler.

Dolayısıyla edebiyat, herkesin erişebileceği olası deneyim dünyasını genişletir. Bu, kamusal söylemden dışlanan insanların buna müdahale edebildiklerini beyan ettikleri ve gösterdikleri ödünç almaları ve temellük etmelere izin verir. Gelgelelim bu, dünyanın bir tasviri ile siyasal bir sonuç arasında doğrudan bağlantı olmadığı anlamına gelir. Edebiyatın yeni siyasal özneleşme biçimlerinin oluşumu üzerindeki etkisi, attığı alanlar arasındaki bulanıklığın etkisiyle işler; zaten bu da “vasıfların” yeniden bölüşümünün bir etkisidir.

Edebiyat üzerine kitaplarınız, uyumsuzluk ve ortak bir dil arayışı hakkındaki çalışmalarınızdan ayrı düşünülemez. Herkese tahsis edilen yerlerin sorgulandığı an olarak siyasetin müdahalesini ve hiçbir payı olmayanların payı meselesini yeniden dile getirirler. Böylece, edebiyatı okumada özel araçlara sahip bir uzman olarak “edebiyat eleştirmeni”nin rolü sorgulanır. Kimi edebiyat eleştirmenleri bir yöntemle donatılmış uzmanlar olarak dinlenilmedikleri izlenimi karşısında oldukça şaşırılmışlardır ve siz de onlara edebiyatın herkes için olduğunu açıkça belirttiniz.³ Edebiyatın öğretilemeyeceğini söyleyecek kadar ileri gider misiniz? Ya da en azından, edebiyatı bir inceleme nesnesi olarak alan derslerin kaldırılmasının yıkıcı değil, yararlı olacağını?

Edebiyat öğretiminin kaldırılmasını istemiyorum. Fakat edebiyatla bir disiplin olarak değil, söylemlerin sınıflandırılmasının kaldırılması ilkesi olarak ilgileniyorum. Nihayetinde, belirli bir edebi yöntem veya edebi yeterlilik olduğu kanaatinde değilim. Benim için edebiyat, yasalarının açığa vurulması ve bu alandaki eserlerin takdir edilmesi için uzmanlar gerektiren tümüyle bağımsız bir sanat veya alan değildir. Bu, şiirsel sanatların kurallarının ilgasıyla, artık sistemin kapanmaması, hatta tam da artık kurgusal bir akıl ile gerçek bir akıl arasında hiçbir karşıtlık olmaması gerçeğiyle şekillenen yazı sanatının tarihsel bir rejimidir. Benim için edebiyat, söylemler arasındaki sınırların açılmasını ifade eder ve bu açılımın uzmanı yoktur. Önemli olan, içinde taşıdığı genişleyen deneyim potansiyelini ortaya çıkarmaktır. Bu, herhangi bir özel yöntemin nesnesi değildir. Bunun yerine şöyle diyebiliriz: Edebiyat üzerine söylemin kendisi her zaman bir edebi söylemdir; kurmaca üzerine söylemin kendisi bir kurmacanın inşasıdır.

Dolayısıyla kuralları ifşa etmeyi, edebi eserleri genel olarak açıklamayı ve bunları aktarmayı mümkün kılacak araçlar sağlayan bir edebiyat kuramı üretmekle hiçbir zaman ilgilenmedim. Bazı beliriş noktalarını, bazı kopuş noktalarını, deneyimin

³ Bkz. ‘Jacques Rancière: Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement’, Solange Guénoun ve James H. Kavanagh’le söyleşi, *Substance*, sayı: 92, 2000, ss. 3-24.

anlamının bazı genişleme biçimlerine işaret etmeye ve sonra onların önemini farklı alanlara göre konumlandırmaya ve onları yankılandırmaya çalıştım. Benim için edebiyat eleştirisi ya da film eleştirisi, bir şeyleri açıklama ya da sınıflandırma yolu değil, onları genişletmenin ve farklı bir biçimde yankılanmalarını sağlamanın bir yoludur. Flaubert'i, Balzac'ı veya Hugo'yu açıklamak beni hiç ilgilendirmez. Beni ilgilendiren, bir karakterin, bazı sözcüklerin veya bir sözdizim parçasının diğer karakterler, sözcükler, sözdizim parçaları karşısında yankılanmasını sağlamaktır. Flaubert'i ilk olarak *Madame Bovary* hakkında yazarak değil; arşivlerde okuduğum işçilerin metinleriyle Flaubert'in bazı karakterleri arasında imgesel kaynaşmalar kurarak kullanmaya başladım. *Madame Bovary* hakkında yazdıysam, demokrasi meselesi ve yorumlarıyla bağlantılı olarak yankılanmasını sağlamak içindir. Aristokrat bir duyarlılığa sahip, sanatı sanat için yapan bir yazarın metni niçin hemen demokrasinin edebi tecessümü olarak kınandı? Bu soruyu yanıtlamak, demokrasinin muhtelif anlamları arasındaki çatışmayı duyulur kılmak için bir fırsattı: Anladığım kadarıyla siyasal demokrasi, Flaubert tarafından gerçekleştirilen edebi demokrasi ve Flaubert'in çağdaşlarının kitabında okuduğu, bugün hâlâ demokrasiyi tüketim toplumuyla özdeşleştirenler tarafından geliştirilen Tocqueville tarzı sosyolojik demokrasi.

Edebiyat üzerine kitaplarınızda ele aldığınız örnekler, edebiyat öğrencilerinin kanon dediği şeyle ilgilidir. Buradaki yaklaşımınız neye odaklanıyor?

Kanon pek de kafama taktığım bir sorun değil; zira edebiyatı, belirli bir kültürel meşruiyeti iletmeyi ve dolayısıyla bu meşruiyet üzerinde hak iddia edenleri sınıflandırmaya memur edilmiş bir sanat olarak düşünmem. Edebiyata, yazı sanatının tarihsel bir rejimi olarak ilgi duymaya başladım. Bu nedenle, bu rejimin doğuşunu ve ortaya çıkışıyla ilişkili siyasal bahisleri açığa vurmaya mümkün kılan metinlere öncelik verdim.

Örneğin, Balzac'ı ele aldıysam bunun nedeni, yazı biçimlerinin savaşı ya da edebilik meselesi dediğim meseleyle bağlantısıdır. Edebiyat burada, kendisini aşan bir soruna, herkese veya herhangi birine yöneltilecek yazının dolaşımı sorunu olan felsefi-siyasal bir soruna müdahale eder. Balzac, her türden hiyerarşiyi, her türden özel konuşma hedefini ilga ettiği için mükemmel bir demokratik türe, romanın zaferine işaret eder. Aynı zamanda, başıboş konuşmanın karşısına şeylerin kendilerinde okunabilen yazıyı koyarak, çalışmasının beslendiği bu dolaşım biçiminin tehlikelerini kurgusallaştırır. Bu durumda, romanın siyaseti anlamlandırma rejimleri arasındaki bir çatışmaya kaydedilir. Benim için edebiyatın demokrasisi meselesi burada bulunacaktır. Sorun herkese adaletli davranmak, erkek edebiyatı ile kadın edebiyatı, Fransa'dan Fransız edebiyatı veya Kanada, Afrika, Karayipler'den frankofon edebiyatı arasında bir denge yaratmak değildir. Önemli olan, bir yandan edebiyatın bizzat uyguladığı demokrasi, öte yandan ona sahip çıkanların uygulayacağı demokrasidir. Az evvel söylediğim gibi, 1830 ya da 1840'ta özgürleşmiş işçiler için başlıca referans noktaları toplumsal roman veya popüler romanlar değil, Eugène Sue değil, René, Werther ve Oberman'dır. Niçin? Çünkü bunlar basitçe "doğma talihsizliğini" yaşayan ve toplumda yeri olmadığından acı çeken karakterlerdir. Unutmayalım ki proletaryanın orijinal tanımı "basitçe doğmak"tır – kişinin toplumda yapageldiği şeyi keşfetmeye çalışma

sorununu dışlayan, toplumda iyi tanımlanmış bir yere işaret etmesi haricinde. Bu alt üst edilmiş yerin baş aşağı çevrilmesi, o zaman toplumda “yapacak hiçbir şeyi” olmamasından mustarip bir roman figürünü temellük etme biçimini aldı.

Dolayısıyla benim için demokrasi, sözde azınlık gruplarına kendi ağırlıklarını veren bir program meselesi değildir. Kanon olarak öğretilen şeyi kırmak, Afrika ve Karayip edebiyatını tanımak iyi ve güzeldir. Fakat anlam, uzun süredir ezilenlere pastadan paylarını verme üzerine kurulmaz. Baskın bir dille belirli bir savaşı paylaşma temeline dayanır; örneğin, Césaire gibi yazarların, resmi Fransız edebiyatının inceden inceye cilalanmış diline karşı Rimbaud’un veya sürrealistlerin dilini seferber etme biçimleri.

IV. Sinema

2001’de bütün bir eserinizi (Sinematografik Masal) filme vakfettiniz ve film üzerine zaten yazmıştınız – örneğin, Les Cahiers du cinéma’da, Trafic dergisinde, Arrêt sur histoire veya Estetiğin Huzursuzluğu’nda. Çalışmalarınızda filmin yerini nasıl tanımlarsınız? Diğerleri gibi (kendi gerilimleriyle, biçimleriyle ve uzamıyla) bir “disiplinsizlik” midir? Yoksa film, bir rejim olarak onu sanattan (aynı anda temsili ve estetik) veya herhangi bir başka estetik dilden (örneğin, edebiyattan) farklı kılan özel bir konumu mu işgal eder?

Filme olan ilgimde iki katman üst üste biner. Birincisi, bizi 1950’lerin sonu ve 1960’ların başındaki Fransız film tutkusuna geri götüren sinema aşkıdır. Bu, güzel filmlerin sanatsal, zengin bir psikolojik olay örgüsüne dayalı sinema ya da metafizik sorunlar ortaya koyan (Antonioni, Bergman vb.) imgelerle hemen tanımlanabilen filmler olduğu baskın estetik meşruiyeti bulanıklaştırmanın bir yoluydu. Bir otodidakt kültürü olarak bu sinefili, Alman sanatsal yüceliğini yitirmiş kabul edilen Hollywood film yapımcıları etrafında veya popüler türlerin film endüstrisinin temsilcileri olarak inşa edildi: Müzikal (Minneli), western (Walsh, Hawks, Mann), melodram (Sirk), dedektif filmi (Hitchcock) vb. Hiyerarşilerin bulanıklaşması aynı zamanda şimdiye kadar kabul edilen değerlendirme ölçütlerinin de bulanıklaşması demekti: Estetik nitelik, psikolojik incelik, metafizik derinlik vb. Ayrıca yerlerin bulanıklaşmasıydı; çünkü sinefili, tepeden bakılan filmleri görebileceğiniz iki yeri olan film sahnesi ve küçük mahalle ekranları arasında müzakerede bulunuyordu. Bu yüzden, ilk başta benim için film sevgisi kültürü ve bunun ima ettiği estetik meşruiyet biçimlerinin bulanıklaşması söz konusuydu. Bu, daha genel bir fenomenle bağlantılıdır: Sinema, tiyatrunun hayalini kurduğu sanatla popüler izleyiciyi birleştirme programını “vahşi” bir biçimde gerçekleştirdi. Tüketicileri tarafından yeniden sınıflandırılan popüler bir sanattı, oldukça önemli sayıda insanın sanat ve estetik yargı alanına girmesine izin veren bir sanattı. Kitlesele, Hollywood, reklam filmlerinden söz ettiğimizde bile, bu “ticari” sanatın belirli bir çağda tasavvur edilemez bir sonuç verdiğini, David Lynch’in, en azından geleneksel anlatı rasyonalitesinden çok uzak, sanat dünyasıyla yakından sınırlı yeni roman akımının eserleri olan filmlerini milyonlarca insanın izleyebilmesini sağladığını söylemek gerekir.

İkinci katman, daha düşünsel, sanat rejimleri üzerine çalışmamla daha bağlantılı. Aslında film, estetik devrimin programını gerçekleştiren sanattır. 1920'lerin teorisyenleri için film, eski tarz anlatı ve psikolojiyi ortadan kaldırarak, onun yerine duyuşsal madde olaylarını –ışık atomlarının ekranda parıldaması– iletmek için gelen sanattı. Bizi klasik sanatçı figüründen kurtarması beklenen ve klasik anlatı ile psikoloji biçimlerini, figürlerini terk etmemizi sağlayan makine sanatıydı. Kendi adına konuşan ışık ve hareket sanatıydı. Nihayetinde, sinema oldukça farklı bir şey yaptı; çünkü başka yerlerde yok edilen anlatı ile psikoloji biçimlerini ve hatta türlere dağılımı yeniden sundu. Dolayısıyla ilgim bu çelişkiye, iki mantığın –bir estetik mantığı ve bir anlatı mantığının– filmde nasıl birbirine karıştığına odaklandı. Anlatısal bir eylem mantığının aynı anda hem sürdürüldüğü hem de sürekli olarak askıya alındığı, görünür olanın durumları gibi görsel biçimler tarafından kesintiye uğratıldığı yolu belirlemeye çalıştım. Bu, kesinti, askıya alma anlarının, hiçbir şeyin olmadığı anların var olduğu Anthony Mann'ın westernleri gibi anlatı filmlerinde bile geçerlidir. Bu yüzden filme olan ilgim, ilk olarak bir film âşığının deneyimiyle ve ikinci olarak rejimlerin karışımının incelenmesiyle bağlantılı olan bu iki soru etrafında şekilleniyor.

La Fable'in (yeni) bir film teorisi sunmadığı; bunun yerine, filmi bir disiplinsizlik olarak farklı şekilde okumanın başka bir yolu olduğu söylenebilir mi?

Evet, bunu söyleyebilirsiniz. Bir film teorisine (bir edebiyat teorisinden daha fazla) ihtiyaç duyulduğuna zerre kadar inanmıyorum. Başkalarının bir film teorisi inşa ettiklerini iddia etmelerine karşı hiçbir sözüm yok. Ancak filmsel bir dil olduğu, bu dilin unsurlarını ayrıştıracağımız ve bu temelde filmleri analiz edeceğimiz fikri benim açımdan pek ilgi çekici değil. Bu, hâlâ disiplinler ve alanlar fikriyle bağlantılıdır, oysa sinema farklı duyuşsal rejimleri birbirine karıştırır: Edebi tahayyül, bir resme duyarlı bakış, müzikal duygulanım vb. Film, “bütüncül sanat eseri”nin standartlaştırılmış biçimidir. “Sinema” nesnesinin bu heterojenliğine açıkça işaret etmek için bir film teorisinden değil, film masalından bahsettim. İki rejim arasında bir gerilim var: Filmin merkezinde yer alan bir anlatı dizisi rejimi ve bir estetik askıya alma rejimi. Duyuşsal rejimlerin bir karışımı söz konusu. Sinemanın hem bir yerin adı hem bir eğlence biçimi hem de bir sanat fikri vb. olduğu gerçeği var. Ayrıca, sinemanın konuşulması gereken bir şey olduğu gerçeği de var. Sinema bütün eserlerin emrimize amade olduğu bir kütüphane değildir. Gelip geçici imgeler, kişinin gördüğü ve esasen unuttuğu filmlerdir. İmgeler gördükleri anda dönüştürülür, sonra tüm bir seçim süreciyle insanların kafalarında dönüştürülür ve daha sonra onlardan bahseden metinler tarafından dönüştürülür. Bu nedenle, anlatı kuramlarının ve yöntemlerinin çok ilginç olmadığını düşünüyorum; çünkü kimse böyle bir film (kare kare veya birim birim) izlemez. Sinemanın, izleyicinin nihai mantığı tam da vuku bulan unsurların filtrelenmesi; insanların karşısındaki şeyle kendi şiirlerini, kendi filmlerini oluşturmaları ve sonra onu sözcüklerle uzatmalarıdır. Bu, edebiyat gibi filmin de sadece bir sanat olmadığı, bir dünya inşa ettiği anlamına gelir. Bir dünya hakkında teori değil, kendi şiirinizi inşa ediyorsunuz.

V. Bilgi Biçimlerinin İletimi: Pedagoji ve Bellek

Son on yıldır, Shoah konusunu birçok kez ele aldınız ve özellikle, temsilin kısıtlanması (Arrêt sur histoire, Cahiers du cinéma, Jean-Luc Nancy tarafından yayına hazırlanan

cilde katkı, L'art et la mémoire des camps – Le Destin des images'te yeniden basım)⁴ konusundaki tartışmada görüşünüzü belirttiniz. Bu metinlerde, hiçbir şeyin kendi içinde temsil edilemez olmadığını, ancak bunun, tam tersine, "Auschwitz'i göstermek için yalnızca sanat mümkündür; çünkü o her zaman bir yokluğun mevcudiyetidir; çünkü onun emeği, bağlantılı olsun ya da olmasın, sözcüklerin ve imgelerin düzenlenmiş gücü aracılığıyla görünmez bir şeyi bizim için görünür kılmaya dayalıdır; çünkü bu şekilde insanlık dışı olanı elle tutulur kılabilecek tek şeydir" fikrini vurgulayarak Holocaust'un gerekli bir ikonografisini savunuyor gibisiniz.

a) Bundan, görsel sanatın gücü ve özelliğinin görülemeyeni görünür kılması ve yıkıcı ikonografinin siyasal ile estetik amacının burada bulunabileceği sonucunu çıkarmalı mıyız?

"Görünür olmayı görünür kılmak" hâlâ çok dinsel bir formül. İnsanlar, Avrupa Yahudilerinin yok edilmesinin "görünmezliğinden" söz ederlerken iki şeyi birbirine karıştırıyorlar. Aslında, bir sürecin olgusal esas karakteristiğinin ilk anda ne olduğu üzerine etik-dini bir reçete tasarlıyorlar: Yok etme sürecine özgü olan, sessizce ortaya çıkması ve kendi izlerini yok etmeye kendini vermesidir. Yok etmenin temsiliyle ilgili sanatsal mesele buraya temas eder: Kişinin, bir gaz odasını ve kurbanlarını yeniden inşa etme hakkına sahip olup olmadığı sorusunda değil, ancak gizlice yürütülen bir süreç hakkında bizi bilgilendirmek için takriben az sayıda sağ kalanın sözlerine sahip olduğumuz gerçeğinde. Lanzmann olayında, çifte kaybolma sürecini herhangi bir dışsal nedensellik teccümünden ayırarak hissettirmek amacıyla yokluğu –sözcüklerde şeylerin yokluğu, mekânlarda izlerin yokluğu– harekete geçirmek için spesifik olarak sanatsal bir seçim söz konusudur. Bu yüzden film, toplama kampı binalarının ayakta kalmadığı bir yerde –Chelmno– başlar. Fakat Lanzmann ve destekçileri imgelerin putperestliği konusunu ön plana çıkararak işleri bulandırdılar. Bunun yerine, sorun tam olarak temsil edilecek olana ve olay örgüsünün türüne, bu amaçla kullanılacak dizinin türüne bağlıdır. Farklı bir örnek verelim: Alfredo Jaar, Ruanda katliamı üzerine katledilmiş cesetlerin tek bir imgesi olmadan ama genellikle çeşitli sözcükleri –yer ve kişilerin adlarını– sunarak ve resmederek birkaç enstalasyon yaptı. Zira görünür kılınması gereken görünmeyen şey burada farklı bir anlam kazanır. Görünmeyen, görünür kılınması gereken, bu toplu katliamın kurbanlarının bütünüyle bireyler olmasıydı. Onlara isimleri, söylem ve anma sırasına göre bir yazıt verilmesi gerekiyordu, zira tüm bu ölümlere kayıtsızlık gerçekte belirli bir görünmezliği, bu yaşamların söylem dünyasına dışsal olduğu hissini devam ettirir. Diğer bir örnek: Khalil Joreige ve Joana Hadjithomas, Lübnan'daki savaş hakkında başka bir görünmezlik biçimini doğrulayan materyal temelinde konuştular: Artık gelişecek ve yayınlanacak kaynakları olmayan ve mümkün olduğunda deşifre edilemez hale gelen filmler. Dolayısıyla benim için genel olarak felaketin herhangi bir ikonografisi veya *poetikası* yoktur, yalnızca bir yandan özel durumlarla bağlantılı, diğer yandan bu süreçlere özgü olmayan estetik bölünmelerle karşılaşan *poetik* ya da siyasal seçimler vardır.

⁴ Bkz. Jean-Louis Comolli ve Jacques Rancière, Arrêt sur histoire, Paris: Centre Georges Pompidou, 1997; Jacques Rancière, 'La sainte et l'héritière: à propos des "Histoire(s) du cinéma"', *Cahiers du cinéma*, sayı: 537, Temmuz–Ağustos 1999, ss. 58-61; Jacques Rancière, 'S'il y a de.

b) *Godard'ın "sinema tarihi, yüzyılının tarihiyle kaçırılmış bir randevunun tarihidir"*⁵ fikrini destekliyor musunuz? Buna binaen Histoire(s) de cinéma'daki Godard gibi, sinemanın yanılığının kampların filmini yapamamaktan kaynaklandığını düşünüyor musunuz?

Bu tarz bir ifade, bir çağın özünün ve bu özün ifadesi olarak teknolojinin tanımlandığı Heideggerci dramaturji tipine aittir. Sinemanın sadakatsiz olduğu hiçbir uğraş yoktur; çünkü "sinema" bizzat heterojen bir nesnedir. Dahası, nihai bir yüzyıl fikri, daima olası kurgular arasındaki kurgulardan yalnızca biridir. Godard bu türden bir kurguyu, tümü çok farklı kurgulara girebilen çeşitli filmler (*Faust, Nibelungen, La Règle du jeu, The Great Dictator* vb.) aracılığıyla yok etmeye dair bir sinema "ön uyarısı" oluşturarak gerçekleştirir. Bir başka deyişle, oldukça farklı bir sinema fikrini ve onun yüzyıla ilişkisini meşrulaştırmak için aslında belli bir "yirminci yüzyılın poetikası" olan bir montaj poetikası kullanır. Fakat bu poetika nihayetinde belirli bir Alman romantizmine (Friedrich Schlegel ve geçmişin eserlerini parçalayan ve yeniden oluşturan "ilerici evrensel şiiri") geri döndüğünden; bu, farklı bir Alman romantizmi (*Faust* ve *Nibelungen*'inki) tarafından belirlenen yirminci yüzyılın imgesini inşa etmek amacıyla onun özel bir Romantik poetika kullandığı anlamına gelir. Aslında bu "kaçırılmış randevu", poetika ile zamansallıklar arasındaki bir yüzleşmeyle inşa edilen kurgusal nesnedir.

c) *Chris Marker'ın sinema çalışmalarını tartışırken şöyle bir söz etmişsiniz: "Bellek bir kurgu eseridir."*⁶ Bugün bu fikir, neredeyse sistematik olarak, felaket imgelerine uygun herhangi bir (sanatsal) kurgulama girişimine genişletilemez mi?

Bir kez daha belirtmek gerekirse, felaketlerin temsiline uygun bir imgeleme veya kurgulamaya hiçbir şekilde inanmam; çünkü genel, homojen bir felaket figürü olduğuna inanmam. Bir yandan, o sözlerim genel olarak bellek için geçerlidir: Bellek her zaman bir seçimdir, parçalar arasında bir eklemelendir, eşzamanlı olmayan zamansal serilerin üst üste bindirilmesidir. Bir başka ifadeyle, düşündüğüm anlamda, her zaman bir kurgudur: Görünür bir şey ile bir anlam arasındaki, heterojen mekânlar ve zamanlar arasındaki bir ilişkinin inşası. Diğer yandan, kurgusal emek üzerinde ısrar, kurbanlarını bir belgesel bakışın saf nesnelere dönüştüren bu yıkıcı fenomenler söz konusu olduğunda tüm anlamını kazanır. Godard, ironik bir biçimde destanın İsraililer için, belgeselin Filistinliler için olduğunu söylerdi. Belleğin sanatsal eseri, kurgunun saygınlığını herkese teslim edebilmesidir.

⁵ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris: Seuil, 2001, s. 217.

⁶ *A.g.e.*, s. 202.