

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE PROGRAMI**

**Estetik Sanat Rejimi ve Yüce:
Jacques Rancière Estetiğinin Bir Eleştirisi**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

**HAZIRLAYAN:
20136200 - MERT ERÇETİN**

**DANIŞMAN:
YRD. DOÇ. DR. MEHMET ŞİRAY**

İSTANBUL 2016

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE PROGRAMI**

**Estetik Sanat Rejimi ve Yüce:
Jacques Rancière Estetiğinin Bir Eleştirisi**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

**HAZIRLAYAN:
20136200 - MERT ERÇETİN**

**DANIŞMAN:
YRD. DOÇ. DR. MEHMET ŞİRAY**

İSTANBUL 2016

Mert ERÇETİN tarafından hazırlanan **Estetik Sanat Rejimi ve Yüce: Rencére Estetiğinin Bir Eleştirisi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Çoklukla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 03 / 11 / 2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Mehmet ŞIRAY (Danışman)

.....
.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Özge EJDER JOHNSON

.....
.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Fatma Berna YILDIRIM (Sakarya Ü.Öğr.Üy.)

.....
.....

Yedek Jüri Üyesi : Doç.Dr. Muttalip ÖZCAN (Maltepe Ü.Öğr.Üy.)

.....

Yedek Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Güçlü ATEŞOĞLU

.....

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO.

<u>Sunuş</u>	II
<u>Özet</u>	III
<u>Summary</u>	IV
<u>Giriş</u>	5
<u>1 Rancière ve Estetik Sanat Rejimi</u>	9
<u>1.1 Jacques Rancière ve “Uyuşmazlık”</u>	9
<u>1.2 Seyirci ve “Özgürleşme”</u>	21
<u>1.3 Schiller ve Juno Ludovisi</u>	27
<u>1.4 Estetik Sanat Rejimi</u>	31
<u>1.5 Nietzsche ve “Dekadans”</u>	40
<u>2 Bir Estetik Duyum Olarak Yüce</u>	47
<u>2.1 Edmund Burke ve “Yüce”</u>	47
<u>2.2 Immanuel Kant ve “Yüce”</u>	53
<u>2.3 Jean–François Lyotard ve “Yüce”</u>	62
<u>Sonuç</u>	66
<u>Ekler</u>	68
<u>Kaynakça</u>	73
<u>Özgeçmiş</u>	75

SUNUŞ

Bu tezin kuramsal aşamasında açtığı derslerle ve tartışmalar ile beni yönlendiren, yazım aşamasını titizlikle takip eden danışmanım Yrd. Doç. Dr. Mehmet Şiray'a şükranlarımı bir borç bilirim. Bu çalışma ortaya çıkarken yaşadığım türlü sıkıntılarda istisnasız danışıp yardım alabildiğim arkadaşlarım Fatih Mehmet Şekerci, Murat Narcı, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Tarih Bölümü Ar. Gör. Murat Hatip, İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü Ar. Gör. Fatih Kök, Ezgi Ceylan, Taner Bayram ve Egemen Can Üze'ye içten birer teşekkür borçlu olduğumu söylemek isterim.

TÜBİTAK'ın lisans ve yüksek lisans dönemi boyunca şahsıma verdiği burslar eğitim hayatımın en önemli olanaklarından biridir. Yükseköğrenim yaşamım boyunca sağladığı maddî destekten dolayı TÜBİTAK'a şükran borçluyum. Ayrıca yüksek lisans kademesindeki bursu almam için bana kefil olan Marmara Üniversitesi Doğum ve Kadın Hastalıkları Hemşireliği AD Başkanı Doç. Dr. Hatice Yıldız'a minnettarlığımı belirtmek isterim.

Son ve en önemli olarak, ömrüm boyunca karşılaştığım her zorlukta yanımda olan, aldığım kararlarda ellerinden geldiğinin fazlasıyla arkamda duran, emeklerinin karşılığını hiçbir zaman ödeyemeyeceğimi bildiğim aileme çok teşekkür ederim.

Mert Erçetin

ESTETİK SANAT REJİMİ VE YÜCE: RANCIÈRE ESTETİĞİNİN BİR ELEŞTİRİSİ

MERT ERÇETİN

ÖZET

Jacques Rancière, 20. yy. ikinci yarısı ve 21. yy. siyaset ve estetik felsefelerinde öne çıkan figürlerinden biridir. Bu tez, Rancière'in siyaset ve modern sanat üzerindeki kitaplarından yola çıkarak kendisinin “uyuşmazlık” ve “estetik sanat rejimi” kavramlarını incelemektedir. İnceleme sırasında bu kavramları da Friedrich von Schiller'in “estetik devleti”, Friedrich Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysosçu sanat güdüleri arasındaki çatışma (*agon*) ile ilişkilendirmeye çalışmaktadır. Bu çalışmada öne sürülen tez, Rancière'in uyuşmazlık kavramını anlatırken sık sık altını çizdiği duyulurun paylaşımı düşüncesinin, estetik değeri neredeyse yalnızca Güzel'in analitiğini veren ortak duyuma (*sensus communis*) indirgediğidir. Bu indirgemenin siyasî ve estetik olası olumsuz sonuçlarını sergilemek amacıyla Edmund Burke, Immanuel Kant ve Jean-François Lyotard gibi filozofları yapıtları dolayımında Yüce'nin bir serimlemesi yapılacaktır. Sonuç olarak ise Rancière'in uyuşmazlık kavramının indirgemeci niteliği nedeniyle, amacının tersine estetik sanat rejiminde ortak duyumdan siyasî çıkar elde edilmesini kolaylaştırdığı belirtilecektir. Kant'ın Yüce'nin *a priori* kurallarını araştırırken vardığı siyasî çıkarımların, Rancière'in uzlaşmaya alternatif olarak sunduğu uyuşmazlık kavramının getireceğini öne sürdüğü siyasi özgürleşmeye göre daha sağlam bir zemin oluşturduğu iddia edilecektir.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Rancière, Jacques; Uyuşmazlık; Kant, Immanuel; Yüce; Estetik Sanat Rejimi

THE AESTHETIC REGIME OF ART AND THE SUBLIME: A CRITIQUE ON THE AESTHETIC THEORY OF RANCIÈRE

MERT ERÇETIN

SUMMARY

Jacques Rancière is one of the prominent figures both in aesthetics and political philosophy in the 2nd half of the 20th century and in the 21st century. This M.A. thesis concerns with the analysis of dissensus and the definition of “The Aesthetical Regime of Art” by drawing correspondences of both Schiller’s “the Aesthetical State” and the Nietzschean conflict between the Apollonian and the Dionysian. It will be centered on the proposition that Rancière reduces the judgment of taste into “the partition of sensible” which seems to be a synonym for *sensus communis*. In order to represent the faults of this reductionist attitude, an exposition of the notion of Sublime via the selected writings of Edmund Burke, Immanuel Kant and Jean–François Lyotard is to be developed. As a result, even though it tries to develop an alternative way to do politics, Rancière is to be charged for preparing the benevolent conditions for politics to manipulate aesthetics for its own sake. Moreover, pivotal role of the reflective judgment in the comprehensive endeavor of Imagination whence confronted with the Sublime, thus giving the Subject the concept of autonomy is discussed, so that as a conclusion, it can be asserted that this Kantian conception of autonomy gives more solid ground for politics rather than Rancière’s concepts of “dissensus” and the “emancipation”.

KEYWORDS: Rancière, Jacques; Dissensus; Kant, Immanuel; Sublime, the; Aesthetic Regime of Art, the

GİRİŞ

Jacques Rancière'i siyaset, estetik ve politik sanat konularında çağdaşı diğer felsefecilerden bir adım öne çıkaran; onun siyaset anlayışında demokrasiyi farklı bir dayanak üstünden tekrardan kurabilmesidir. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası kurulan Birleşmiş Milletler örgütü ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra çözülen 2 Kutuplu Dünya Düzeni sonrası, demokrasinin “uzlaşma” (*consensus*) üzerinden toplumu oluşturan bireylerin birbirlerinden farklı görüşleri arasında orta karar bir yol bulunması ile sağlamlaşarak bir kalıcılığa ulaşacağı öne sürülmektedir. Bu olumlu kanıya karşılık, Rancière kendi *10 Siyasi Tezinde* belirttiği üzere, Platon'un *Devlet*'indeki olağan yönetim biçimleri ve bunların dayandıkları özlere bakar.

Rancière'in *demokrasi* yorumu; belli bir yetisi ya da genelden kendini ayırt edemeyecek bir niteliği bulunmayan grupların, sırf grup olmalarından ileri gelen bir yönetme erki oluşturmalarıdır. Çoğunluk olmanın gücü getirdiği bu *demokrasi* sisteminin temel dışlisi Rancière'e göre uzlaşma (*consensus*) değil, tersine uzlaşmazlık (*dissensus*) ilkesidir. Belirgin bir yetiye sahip olmayan yığınlar sadece bir yapma (*poiesis*) isteğinin ve biteviye bu isteğin gerçekleştiren kudretin (*arkhè*)¹.

Böylelikle Rancière “Devlet nasıl yönetilmelidir?” sorusunu sormadan önce, temel bir ayrılığa da gitmektedir. Bu ayrımı adım adım inceleyecek olursak eğer;

- 1) Herhangi bir yeti ya da nitelik sonucu göreve gelmiş kişi ve gruplarca yönetilen devletler genel bir kurala bağlı, düzenli bir yönetim altında varlıklarını devam ettirdikleri için *polis* olarak adlandırılırlar.
- 2) Toplumun temel hatlarını betimleyen çoğunluk, belli bir yapma isteğinin yönlendirmesi ile sürekli birbiriyle savaşım hâlinde, yani uzlaşmazlık içerisinde devletin yönetimini ele geçirme çabasıdadır. Bu çaba *politika* (*politics*) dediğimiz eylemler bütünüdür.
- 3) Toplumu betimleyen bu çoğunluğa dâhil olmayanlar, siyaset yapma biçimleri ile yöneten kesimle sürekli bir uzlaşmazlık hâlinde olursa, bu çatışma politikaya dinamizm sağlayacaktır. (Rancière için kayda değer olan adım budur.)

Yönetenlerin kendilerini ayırklaştıracak niteliklere sahip olmamalarına karşın, isteklerini birer politika olarak benimsetirken, ‘sesini çıkaran’ yönetilenlerin eninde

sonunda bir ortak duyuma (*sensus communis*) gelip dayanacakları varsayılır. Dahası, uzlaşmazlık içindeki bu politika yapma çabalarını, Schiller'in "*Estetik Üzerine Mektuplar*"ının (*Über die Ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*) on dördüncüsüne de sıkça başvurarak Alman İdealizminin estetik tasarımının bir sonucu olduğunu öne sürer Rancière. Bunu da sanat yapıtının temeli olarak gördüğü *ethos*, *poiesis*, *aistheton* kavramlarını incelediği bir siyaset–estetik ilişkisi aracılığında sergilemektedir. Bu üç kavram, sanat yapıtının değerlendirilmesi sürecinde, üstteki sıralamayı izleyerek *sanatçı*, *sanat yapıtı* ve *seyirci* öğelerine koşuttur. Rancière'in anlayışına göre *estetik sanat rejimini*, *temsili sanat rejimi* ya da *etik imgeler rejiminden* ayıran, sanatçının (*ethos*) yapma tarzını (*poiesis*) belirlerken taşıdığı kendini temsil eden bir *taklitçi* (*mimetik*) eğilimin ortadan kaldırılmasıdır.

Temsil olarak taklidin (*mimesis*) bir *yapma tarzı* (*poiesis*) olarak dolaşımdan kalkması, Alman İdealizminin yeni bir toplum düşlemine uygun siyaset biçimleri arayışı ile estetik projesinde doğal olarak gerçekleşmiştir. Bu arayışı anlamak, Johann Christoph Friedrich von Schiller'in mektuplarının yazılışı esnasındaki siyasî tarihi anımsayarak olanaklıdır. Danimarka'nın Augustenburg Düküne yazılan mektuplarda aktarılan estetik eğitim hakkındaki düşüncelerin asıl gündemi siyasî olup nedeni Fransız İhtilali ve sonrasındaki (1789 -1799) bunalımdır.

İhtilâl sonrası ilân edilen cumhuriyet Fransa'sının dış siyasette sayısız askerî başarıya ulaşması, iç siyasette ülkenin lâik bir yönetimi benimsemesi, kölelerin azat edilmesi, eşcinsel evliliklerin yasallaştırılması vb. gibi reformist eylemleri, artan popüler ajitasyon ve askeri darbe tehditleri ile Jakoben Partisi ve devrimin önde gelen entelektüellerinden Jean-Paul Marat ve Maximillien Robespierre gibi figürleri ivedilikle sert yaptırımlar alınmasını savunmaya itmişti. Rejime muhalefet edenlerin *Ulusal Jiletin* merhametine teslim edilmesi kamuoyunda bir tedirginlik yaratmıştı. *Madam Giyotinin* muhalefeti kazıdığı 1793–1794 yıllarındaki bu *Terör Dönemi*'nde Kral XVI. Louis, eşi Marie Antoinette gibi devrik kraliyet üyelerinin yanı sıra, kimyager Antoine Lavoisier gibi bilim adamları da günde 10 ile 22 arasında değişen sayılardaki idamlarda yaşamlarını yitirmiştiler.

“Aslında, Fransız devrimi idealleri yenilikçiydi ve önemli ölçüde gelişmişti ve hatta öyle ki başarısızlık yaklaştığında liderlerinin nasıl çaresizce savunmaya

geçtiği ve ölüm saçtığı anlaşılabilir. Bu evrenselliğe inanan ruh hâliyle aynı doğrultuda ve şu anda görülebileceği kadar gerçekçi olmayan ya da hâlâ zamanının çok ilerisinde, Schiller'in kültürel olarak soylu karakterler toplumunun savunmasında ve bunun farklı, daha manevi bir çeşit insanoloğunun somutlaşmasında rol oynadıkları için Fransız Devrimci ideallerinin etkilerine minnet duyabiliriz.”¹

Marat ve Robespierre'in de birer despota dönüşmeyeceği insanın *güzellik* (*Schönheit, Beauty*) aracılığı ile eğitildiği bir Fransız İhtilâli'nin düşünmesi, Rancière'in yalnızca *güzelin* değil, diğer başka duyuları da kendi politik felsefesinde bu denli mühim bir yere koymasına neden olur. Sanatsal *duyumun* (*aisthesis*) bir “etkilenme tarzı” olarak ortak duyulur (*consensual*) bir yapıda paylaşılabilmesinin, istenilen siyasî kararlılık hâlini de sağlaması umulmaktadır. Böylece, *uyuşmazlık* (*dissensus*) üzerinde kurulan bir düzende tarafların her birinin diğerine üstünlük sağlamadığı duyulurluk (*sensorium*), yani kamu alanı olarak siyasetin yönetilenler üzerinde Schiller'in özgün tasarımının sonucunun tersine herhangi bir kültürel hegemonyanın da önüne geçecektir:

“İlk önce, sanat ve politika, insan fikrinin ve aktivitesinin tekil çalışma alanı *sıfatıyla*, her biri kendi kavrama ilkesiyle, iki ayrı gerçeklik olarak ele alınabilir. [...] Diğer taraftan, bununla birlikte, sanat ve politika şöyle anlaşılabilir ki kendi özgüllükleri olağan deneyimi yöneten kuralların umulmadık ertelenmesine dayandığı görülür. Bu bakış açısında, onların ortaya çıkışı hiç bir şekilde bireylerin ve toplumların hayatında sözde var olan bir özelliğin gerekli bir sonucu değildir.”²

Rancière'e göre, toplumu oluşturan yönetmeye yetkisiz yığınların belli bir siyasî eğilimin dayatması altında kalmadan, kendi *çevirileri* ile yöneten ile yönetilen arasındaki (hiyerarşi gütmeyen bir ilişki içerisinde) *özgürleşme* (*emancipation*) sonuçta, yönetimin yönetenlerin ve yönetilenlerin niteliklerine göre birbirinden ayrılmadığı bir siyaset ile olanaklıdır. Herhangi bir erkin taklidine olanak veren bir temsil (*mimesis*), tıpkı *polis*'in kuramsallaştırılmasında olduğu gibi politikanın

¹ Robert L. WICKS, **European Aesthetics: A Critical Introduction from Kant to Derrida**, 46–47. (Tezde geçen çevrilmiş alıntıların hepsi, aksi belirtilmediği müddetçe bana aittir.)

² Jacques RANCIÈRE, **Dissensus: on Politics and Aesthetics**, İng. Çev. Steve Corcoran, 1.

uygulanışında da verili duyumların taklidi ve tekrarına olanak verecektir. Bu tekrar da yöneten ve yönetilenler arasındaki niteliklere bağılı ayırımın kendisini doğrulayacaktır. Buna karşılık, taklidin ilk belirleyici olarak konumlanışının yadsındığı bir sanat anlayışı, toplumlara ve toplumları oluşturan bireylere herhangi bir siyasî eyleme geçmenin özgürlüğünü verecektir, bu özgürlüğü (*emancipation*) verirken aynı zamanda kendi siyaset yapma tarzlarını belirlemenin yetkisini de yönetenlerin belirleyiciliğinden kurtaracaktır.

Yukarıda kısaca serimlenen siyaset–sanat ilişkisi, Fransız filozofun *Dissensus: on Politics and Aesthetics*, Cahil Hoca: *Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders (Le Maître Ignorant: Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle)* gibi yapıtları aracılığıyla bu tez boyunca incelenecektir. İnceleme sırasında Rancière'in *estetik sanat rejimi* kavramı açıklanarak Friedrich Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysosçu sanat güdülerinin çatışması ile Friedrich von Schiller'in “estetik devlet” kavramı ile bağlantılar kurulacaktır. İlk bölümü kapsayan bu ayrıntılı incelemede *uyuşmazlık (dissensus)* kavramının bir *ortak duyum (sensus communis)* tanımlamasına indirgendiği belirtildikten sonra, Rancière'in kuramlaştırmadaki beğenin tek yanlı kuruluşuna denk düşen *uyuşmazlık; kapitalist yenileşmenin (innovation)* istenmeksizin kurulan siyasî bir yorumu olması dolayısıyla eleştirilecektir.

İkinci bölüm büyük çoğunlukla *uyuşmazlığın* bir ortak duyum olarak yalnızca *Güzel (Beautiful, Schön)* olana dair yargı belirtilmesine olanak verdiği savından yola çıkarak, beğeni yargılarına malzeme veren iki temel duyumdan bir diğeri olan *Yüce (Sublime, das Erhabenen)* işlenecektir. Edmund Burke, Immanuel Kant ve Jean–François Lyotard'dan seçilen metinler ile *Yücenin* Rancière'in siyaset – sanat ikiliğinde bir eksikliğe işaret ettiği gösterilecektir. Tezin vurguladığı asıl nokta ise *Yüce* duyumunu *kuşatıcı bir kavrama (zusammenpassung)* ile sınırlandırmaya çalışan Aklın İmgelem etkinliğinin, öznenin özdenetimini (*autonomy*) kurması bakımından Rancière'in *uyuşmazlık (dissensus)* kavramına nazaran daha güvenilir bir kaynak olduğunun altı çizilecektir.

RANCIÈRE VE ESTETİK SANAT REJİMİ

Jacques Rancière'in siyaset – sanat ilişkisinde temsile (*mimesis*) atfettiği önem düşünülünce, her ne kadar meşakkatli bir uğraş olsa da, Fransız filozofun çokça rağbet edilen kitabını anmadan geçmek olmaz. Hollanda'da eğitim vermeye başlayan bir Fransız entelektüelinin zamanının çok dışındaki eğitim yöntemlerini inceleyen Rancière'in, Joseph Jacotot ve öğrencileri arasındaki ilişkiyi öyküleyen bir biyografi anlatımını seçtiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Taklidin temsil gücünün getirdiği etkilenme ile siyasî düzenin kendi hegemonyasını pekiştirdiğini öne sürer. Buna karşılık “Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders” (*Le Maître Ignorant: Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle*, 1987) kitabında Jacotot'nun mezar taşının *geleneksel eğitim* savunucuları tarafından kırıldığı gibi dramatik ayrıntılara yer vererek Rancière'in, *uyuşmazlığa* (*dissensus*) koşut bir mitoloji kurma peşinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Jacotot'nun kahramanlaştırıldığı bu miti, Rancière'in siyasî temellendirmeleri ile çözümlenmek, siyaset – sanat düğümünü kavrayabileceğimiz uçlardan biri olabilir.

JACQUES RANCIÈRE VE “UYUŞMAZLIK”

Kariyerinin dışına çıkarak yazdığı iki biyografik metinden biri olan ‘*Cahil Hoca*’ kitabında; Jacques Rancière'in anlatımın odak noktasına yerleştirdiği Joseph Jacotot'yu, Jacotot'yu dönemindeki diğer profesörlerden ayıran özellik neydi? Bu sorunun yanıtı; Jacotot'nun 19 yaşında bir yandan retorik dersleri verirken, diğer yandan hukuk sınavına hazırlanacak denli çalışkan oluşu değildir. 22 yaşında Cumhuriyet ordusunda topçu, ardından Barut Bürosu'nda eğitmen, Savaş Bakanlığı'nda kâtip ve Politeknik Üniversitesi'nde müdür yardımcısı ve 35 yaşında milletvekilliğine yükselmesi ile perçinlenen parlak bir kariyerin basamaklarını koşar adım tırmanması da kitabın odağına yerleştirilmesinin nedeni sayılamaz. Jacotot'yu Aydınlanma Çağı'nın diğer Fransız entelektüellerden ayıran, bir nevi talihini tersine çeviren olay Bourbon Hanedanı'nın Fransa'ya geri dönüşü sonrası, Hollanda Kralı'ndan aldığı Leuven'deki bir fakültede yarı zamanlı Fransızca öğretmeni olması teklifidir.

Açtığı bu Fransızca dersi ile Mösyö Jacotot’yu Rancière’in gözünde bu denli önemli kılan; Fènelon’un *Telemaque*’ının çift dilde basılmış çevirisini müfredata katarak, kendisi ile öğrenciler arasındaki iletişim uçurumunu kapatmayı denemesidir. Her ne kadar ödev vermek vs. gibi belli basit işler için bir çevirmenden faydalansa da kendisi tek sözcük bile Flamanca konuşamamaktadır. 38 yaşındaki Mösyö Jacotot, öğrencilerine okuttuğu *Telemaque*’tan anladıklarını kaleme aldıkları Fransızca birer deneme istediğinde, geri verilen ödevlerin sanki birer Fransız’mış gibi yetkin ve dikkatli bir dilde yazıldığını görünce hayretler içerisinde kalmıştır. Kendisini epey etkileyen bu cüretkâr deneyin beklenmedik sonucunu neredeyse bir roman yazarının biçimi ile aktarırken Rancière, *entelektüel devrim* olarak adlandırdığı bir kavramdan söz eder. *Entelektüel devrimin* karşıtı olan geleneksel eğitimde;

“Öğretmek demek, bilgileri aktarırken zihinleri şekillendirmek, o zihinleri plânlı bir ilerleyişle basitten karmaşığa doğru götürmekti, biliyordu bunu. Öğrenci bilgiyi aklıyla sahiplenecek, yargı gücü ve beğenisi de şekillenince sosyal olarak kendisinden beklenen seviyeye çıkarak öğrendiklerini seviyesine uygun biçimde kullanmaya hazır olacaktı. Kültürlü seçkinler için öğretmenlik, avukatlık veya yöneticilik yapacaktı; halkın seçkinleri arasından artık çıkarmaya çalıştığımız yeni öncü güçler için aletler ve makineler düşünecek, tasarlayacak veya üretecekti; bilim yoluna girecek, bu özel dehâyla donanmış zihinler için yeni keşifler yapacaktı.”³

Rancière’in Jacotot’un eğitim bilimindeki *entelektüel devrimine* övgüler düzmesinin nedeni, geleneksel eğitimde yer alan *mesafeyi* ortadan kaldırmaya yönelmesidir: “Hocanın sırrı öğretilen konu ile öğrenecek özne arasındaki mesafeyi, aynı zamanda da *öğrenme* ile *anlama* arasındaki mesafeyi bilebilmesidir.”⁴ Yani, bir diğer deyişle öğretmenin görevi, toplum için gerekli olan entelektüelleri yetiştirirken; onları toplumun gereksinmelerini yanıtlayacak bilgilerle donatmak ve daha fazlası için gereken araştırmalara yönlendirecek yeterli seviyeye erişip erişemediklerini, öğreten ile öğretilen arasına inşa edilen bu *mesafe* aracılığıyla göstermekti. Bilgilerin öğretmen aracılığıyla matematiksel bir sırada aktarılması ile öğrencilerin olguları her seferinde

³ Jacques RANCIÈRE, *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders (Le Maître Ignorant: Cinq Leçons sur L’émancipation Intellectuelle)*, Çev. Savaş Kılıç, 11.

⁴ A. g. k. , 12.

teker teker anlamaları hedeflenirken, öğrenilmiş olan bu *parçalı* bilgilerin toplamda neye denk geldiği ya da hep birlikte neyi *kuşattıkları* öğretmenlerin denetimi altında kalacaktı. Rancière'e göre öğretmenler, öğrenciler ile oluşturdukları bu mesafe ile bilginin üstünde bir hegemonya oluşturmaktadırlar.

Hâlbuki entelektüel devrim ile değişen; öğretmen ile öğrenci, anlayan ile anlayamayan arasındaki makamsırasına (*hierarchy*) ve *mesafeye* dayanan, bilginin parçalandığı bu ilişkinin ortadan kaldırılmasıdır. Öğrencinin bilginin tamamını kavrayamayacağı hükmündeki bir *kapasitesizlik* önyargısına dayandırılan, anlayan ve anlayamayanın bilginin aktarımında iki ayrı uça yerleştirildiği bu makamsırasını Rancière *pedagojinin miti* olarak da adlandırır. Pedagojinin miti, öğrencilerin bilgilere ulaşmasını güçleştirerek; onların dünyanın nasıl işlediğini, neler üstüne inşa edildiğini kavramalarını engelleyen; bir uçta kendilerinin, diğer uçta ise öğretmenlerin olduğu bir parçalama, bir bölmedir:

“Pedagojinin miti dünyayı ikiye böler, dedik. Doğrusu şöyle olmalıydı. Zekâyı ikiye böler. Mite göre, bir aşağı zekâ vardır, bir de üstün zekâ. Birinci rasgele birtakım algıları kaydeder, hatırında tutar, alışkanlıklar ve ihtiyaçların dar çemberi içinde ampirik olarak yorumlayıp tekrarlar. Bu, küçük çocuğun ve halktan insanın zekâsıdır. İkincisiyse şeyleri nedenleriyle bilir, yöntemli olarak basitten karmaşığa, parçadan bütüne ilerler. Hocanın sahip olduğu bilgileri öğrencinin zihinsel kapasitelerine uyarlayarak aktarmasını ve öğrencinin öğrettiklerini iyi öğrenip öğrenmediğini doğrulamasını sağlayan şey bu zekâdır.”⁵

Peki, öğretene ile öğrenci arasındaki bu parça ve tüm ilişkisinin değiştirilmesi, yani *pedagojinin mitinin* ortadan kaldırılması, böylece de öğrencilerin belli bir ortak duyum (*sensus communis*) aracılığı ile *entelektüel devrimin* öngördüğü kolaylıkta bilgiye erişmeleri olanaklı mıdır? Rancière'in Jacotot'un deney(im)inde görmek istediği, “Cahil Hoca” adlı kitabında sürekli yinelediği bir tümce ile ayırt edilebilir: “Her şey her şeydedir.” Yani Leuven'deki öğrencileri ile arasına yapay bir *mesafe*, bir *kapasitesizlik* koyamayacak bir öğretmen; Fransızca öğretme çabasına girdiğinde, *pedagojinin mitinin* kuramayacağı bir ortak duyumun varlığının kendini göstermesi sonucunda özgürleşmeye de gidecektir. Flamanca çevirinin ve Fransızca aslının yer

⁵ A. g. k. , 11.

aldığı Telemaque’ın ikili basım kitabı, Jacotot’un dil bilmezliğinin oluşturduğu doğal *mesafeyi* öğrencilerin kendi *isteğiyle* aşmalarına olanak sağlamıştır. Buradaki istek, ayrıca, pedagojinin mitini bilinçsizce kırmayı amaçlayan birçok tarafın güdüsüdür: “Fransız dilinin belli bir kullanımını gerçekleştirmek *istemiş* olan Fènelon’un zekâsı, o kullanımın Hollandaca bir eşdeğerlisini sunmak *istemiş* olan çevirmenin zekâsı ile Fransız dilini öğrenmek *isteyenlerin* zekâsı.”⁶

Böylelikle *her şeyin her şeyde oluşu* (ya da daha doğrudan ifade edersek ortak bir duyum zemininin varlığı) Flaman öğrencilere zekânın makamsırası olarak düşünebileceğimiz bu uçurumu aşmasındaki en temel aracı sağlar. Fènelon’u anlamak için Fènelon’un diğerleri ile anlaşmak için kurmayı yeğlediği iletişim yönteminden – kullandığı sözcüklerden – başka bir yöntem, Rancière’e göre gereksizdir.

Peki, “Her şey her şeydedir!” kanısı *kapasitesizlik* ile inşa edilen ve bilginin tümel biçimde kavranmasını öteleyen makamsırasını yıkmak için yeterli midir? Burada Rancière’in aradığı bir başka dayanak; öğretmeye yetkin olan ile öğrenmeye tamamen hak kazanamayan arasındaki güç ilişkisinin yeniden kurulmasını sağlayacak bir kudret tanımıdır. Rancière’in aradığı bu tanımın kapsamı, insana öğrenmekle anımsamak arasındaki ayrımın yokluğunu kanıksatabilmeli ve yenilikler bulması yolunda önünde çıkan engelleri kaldırmalıdır. Jacotot’nun derslerinde iki öğrencinin ateistin ölümü üstüne Fransızca doğaçlama yaptıktan hemen sonra, sınıfta oluşan kasveti dağıtmak amacıyla sonraki öğrenci grubunun sineğin uçuşunu taklit etmeleri gibi aktarılan örneklerdeki karşıt durumlar Rancière’in *evrensel eğitim* ya da *entelektüel devrim* dediği bu denenmemiş öğretim yönteminde bulunduğu, bu yeni tür kudretin izleğidir:

“*Bir birey ne isterse yapabilir*, diye ilân eder evrensel eğitim. *İstemenin* ne anlama geldiği konusunda yanılmamak lâzım yine de. Evrensel eğitim, iradenin mucizevi güçlerini keşfeden girişimcilere sunulan başarı anahtarı değildir. Özgürleşme düşüncesine bu panayır reklâmından daha ters bir şey olamaz. Takipçileri, *İsteyen yapar* tabelâsıyla bir okul açınca da hoca sinirlenir. Geçerli olacak tek tabelâ *Zekâların Eşitliği*’dir. Sonuçta evrensel eğitim bir savaş yöntemi

⁶ A. g. k. , 16.

değildir. Hırslılarla fatihlerin, yöntemin vahşi bir örneğini sundukları doğrudur. Heyecanları bitmez tükenmez bir fikir kaynağıdır ve ilimlerinden bihaber oldukları generalleri, bilginleri veya finansçıları hatasız şekilde nasıl yöneteceklerini anlamakla gecikmezler. Ama bu gösteriler bizi ilgilendirmez. Hırslılar, kendilerini kimseden aşağı saymamakla kazandıkları zihinsel gücü, kendilerini başka herkesten üstün saymakla kaybederler. Bizi ilgilendiren, her insanın kendisini herkesle eşit, herkesi de kendisiyle eşit saydığı zamanki gücünün keşfidir. İradeden kasıt, kendisini eylemde bulunarak tanıyan akıl sahibi varlığın işte bu kendine dönüşüdür.”⁷

Toplumunu oluşturan bireylerin dilin olanaklı kıldığı bir ortak duyumda istediklerini yapabileceklerini anımsamaları; Rancière’e göre özgürleşmeyi sağlayan kudretin zeminidir. İnsan bir zekânın hizmet ettiği irade ise zekâ, irade aracılığı ile kendini gerçekleştirmeden önce, kendini dilin evrensel eğitiminde bulur. Bu eğitim tek bir bireyin salt kendisine özgü değildir, bireylerin hepsine aynı derecede mesafelidir. Her şey her şeydedir, sözüyle kastedilen eğitimin öğretmen ya da öğrenci ayırt etmeksizin bireylerin ortak bir payda buluşturularak *kuşatıcı kavramın* öğretmenlerin hegemonyasından alındığı bir yeniden tanımlamadır. Ortak duyumun varlığı sayesinde her şeyin dinamik bir kavramaya açılması; bilginin özneye boyun eğdirilmesinin yanı sıra, *kudretin* de *istemenin* buyruğuna boyun eğmesidir.

Rancière’e göre zekânın isteme ile bilginin üzerindeki kudreti (*arkhè*) ele geçişi, bu boyun eğdirmenin kendisi aynı zamanda bir siyasî eylemdir. Siyaseti, kudret ve bu kudreti ele geçirme savaşı olarak tanımlayıp zekâları eşitleyen Jacotot’yu örnek vererek; öğretmenin öğrencileri üzerindeki yaptırımının azaltılmasıyla, aslında siyasetin merkezinde hâlihazırda dağıtılmış bir kudret olduğu savının doğrulandığını görmektedir. Aristoteles’in siyasî özne (*politès*) tanımındaki, bir yaptırımın hem eyleme geçiren şeyleri (*arkhèin*), hem de ondan etkilenen şeyleri (*arkhèstai*) kurduklarını, *Telemaque*’ın çevirisini okuyarak bir öğretmen olmaksızın kendi başlarına Fransızca öğrenen Flaman öğrencilerin çabasında yormaktadır.

Rancière’in “*Cahil Hoca*” kitabı boyunca tanıtlamaya çalıştığı siyasetin aslında, hâlihazırda dağıtılmış bir kudretten etkilenen ve bu kudreti uygulamaya çalışanlar

⁷ A. g. k. , 61.

arasındaki çatışmadan ibaret olduğu savı, kendisinin “*Dissensus: On Politics and Aesthetics*, 2010” adlı kitabında, özellikle “*Ten Thesis on Politics*” (*Siyaset Üzerine On Tez*) adlı kısımdaki açıkça kuramlaştırılmış biçimiyle okunabilir. Hannah Arendt’in *The Human Condition* (1958) kitabındaki “eylemin (*praxis*) kudretine sahip olan eşit özneler/zekâlar arasındaki bir düzen olduğu” tanımından yola çıkan Rancière, “girişken olanın, işe ilk başlayanın eninde sonunda önce başı çekeceği, sonra da yöneteceği” savından *arkhè*’nin doğrudan bir özgürleşme ilkesi olduğunu çıkarmaktadır:

“Bu noktanın doğrulaması olarak, sadece Aristoteles’in bir *polis* deki, her biri belirli bir unvana sahip, üç olası yönetim sınıfını karakterize ediş şekline bakmamız gerekir: *aristoi* için ‘erdem’, *oligoi* için ‘zenginlik’ ve *demos* için ‘özgürlük’. Bu ayırmda, *demos* için ‘özgürlük’ çelişkili bir kısım olarak gözükür [...] Kısacası, *praxis* ve *poiesis* arasındaki karşıtlık, hiçbir şekilde *polites*’in çelişkili tanımını çözümlenemizi sağlamaz. *Arkhè*’nin sözkonusu olduğu yere kadar, geleneksel mantık eylemde bulunmak için diğer her şeyde olduğu gibi, belirli bir yaradılışın varlığını göre uygulamak belirli bir yaradılışı varsayar ve bu yaradılışa göre davranır. *Arkhè*’nin mantığı böylece belirli bir üstünlüğün kendiyile eşit derecede belirli bir alçaklığın üzerine güç kullandığını varsayar. Siyasal bir özne – ve dolayısıyla siyasetin – ortaya çıkışı için, bu mantıkla ilişkisini kesmesi zorunludur.”⁸

Girişkenlerin eşitler üzerinde egemen olacağı bir siyaset anlayışını izleyen Rancière, aynı bölümde yer alan 3. savda yönetim biçimlerini yeniden ele alır. Öncelikle Platon’un *Politheia*’sındaki kudretin kaynaklarının sınıflandırmasını kısaca özetlerken karşısına çıkan olası 6. yönetim biçimi; aynı zamanda Platon’un gözde yönetim biçimi ve *pedagojinin mitinin* temel yasasıdır. Bu yasa, bilen/öğretmen ile bilmeyen/öğrenci arasındaki *kapasitesizlik* dolayımı sonucunda eşit olmayanlardan birinin diğeri üzerinde yaptırma, yani kudrete sahip oluşudur. Diğer bir deyişle, bilgiye sahip olan ile bilmeyen arasında yaratılan bu *mesafenin* siyasî bir sonuç doğuracağı yargısıdır. Rancière, Jacotot’un *kapasitesizlik* üzerinden öğrencileri ile kuramadığı eğitim bilimsel eşit zekâlar ilişkisini, gene Platon’un *Politheia*’sında

⁸ Bkz. (2) RANCIÈRE, 30.

kudrete (*arkhè*) kimin sahip olabileceğini (*arkhèin*) belirlemenin yedinci olası yönteminde bulur:

“Platon kimin *arkhè*’yi gerçekleştirebileceğini belirlemek için olası yedinci bir özellik sıralar. Bunu ‘tanrının seçimi’ ya da diğer bir deyişle ‘kura çekilmesi’ diye adlandırır. Platon bunu ayrıntılarıyla açıklamaz, ama açıkça sadece tanrının koruyabileceği bu rejim tercihi açık bir şekilde: Demokrasidir. Böylece, demokrasi, kura çekimi ya da yönetmek için herhangi bir yetkinin tamamen yokluğu olarak nitelenir. Bu hiçbir karşıtlığın etkinlikte bulunmadığı, rolleri ayırmak için hiçbir ilkenin olmadığı bir durumdur. ‘Yönetme ve yönetilmeye katılmak’ karşılıklıktan daha farklı bir şeydir.”⁹ ii

Rancière’in Aristoteles’in *Politics*’i (*Πολιτικά*) ile Platon’un *Politeia*’sını (*Πολιτεία*) karşılaştırmalı okuma çabası, *evrensel eğitimin* özgürleşme yaptırımını araması sırasında dikkat çekici bir evredir. Arendt’in siyasal özne hakkındaki çıkarımlarından geldiği noktada, *arkhè*’yi ele geçiren eşit öznelerin önce başı çekeceği, sonrasında yöneteceği çıkarımına varan Fransız filozof; Platon’da ise soydan, doğumdan, erdemden, yaştan, varıllıktan gelen o sürekli söz ettiği *mesafeyi* görür. Bilginin oluşturduğu bir *kapasitesizliğin* dışında yer alan eşitlerin kendi arasındaki savaşında, yönetimi ele geçirenin aynı biçimde ilk adımı atan olacağı yapılan bu okumanın bir sonucudur. Dahası bu karşılaştırmalı okumada, kendi siyaset kuramının en önemli savlarından birini de geliştirme olanağına kavuşur. Eğer *polis*, kudretin dağıtılması ile oluşan bir yönetim düzeninin adı ise, *politika* da kudreti eşit özneler arasında kimin ele geçireceğinin savaşımı anlamına gelmektedir. Birbirlerinden soy, erdem, yaş, varıllık ya da bilgi ile ayrılmayan eşit özneler, yani kalabalıkların yönetim biçimi Aristoteles tarafından *demokrasi* olarak adlandırılrsa da, sayılan niteliklerin yokluğunda *politikadaki* kudret savaşımı süregündür. Kudretin belli uzlaşım (*consensus*) hâlinde eşitler arasında dağıtılmış olduğu bir düzen, Platon’un tanımladığı kudreti (*arkhè*) ele geçirmeye çalışan bu eşitler arasındaki sürekli bir çatışmanın yaşandığı *demokrasi* ile çelişmektedir. Politikanın yapısındaki bu düzensizliği kaldıracak herhangi uzlaşmacı bir eylemin yerine, uzlaşmazlığın (*dissensus*) sürekliliğinin siyasetin özü olduğu kanısına Rancière bu noktada varır:

⁹ A. g. k. , 31.

“Politikanın özü *uzlaşmazlık*dir. *Uzlaşmazlık*, çıkarlar ya da düşünceler arasındaki çatışma değildir. Duyulurdaki bir boşluğun gösterilmesidir. Politik gösteri görülmesi için hiçbir sebep olmayana görünür kılar: Bir dünyayı diğerine yerleştirir – örneğin fabrikanın kamusal alan sayıldığı yerde özel algılandığı, işçilerin konuşabildiği, hatta toplum hakkında konuşabildiği, seslerinin sadece acıyı ifade eden çığlıklar olduğu bir dünya.”¹⁰

Uyuşmazlık, evrensel eğitimin siyasetteki bir karşılığı olarak bu bilen/öğretmen ile bilemeyen/öğrenci arasındaki makamsırasını kamusal alanda açtığı boşluk aracılığı ile yıkar. Artık *geleneksel eğitim* ya da *pedagojinin mitinin* dayanağı olan ve yönetilenlerin isteklerinin duymazlıktan gelinmesini olası kılan *mesafe*, *uzlaşmazlık* (*dissensus*) aracılığı açılan bu boşlukta politik bir savaşında kudreti (*arkhè*) ele geçiremeyen yönetilenlerin eşit olarak (*arkhèstai*) benimsenip kendi isteklerini ifade ettikleri bir duyum alanı olmuştur. Bu duyum alanı, Aristoteles ile Platon’un siyaset üstüne düşüncelerinin kesiştiği nokta olup *kapasitesizliğin* ve *mesafenin* eksikliği olarak kudretin eksikliğinin Rancière tarafından olumlu bir biçimde yeniden tanımlanmasıdır. Böylece *uzlaşmazlık*, eşitler arasında kudretten etkilenenlerin isteklerinin ayırt edilmesi ile demokrasilerde siyasetin temel dinamizm kaynağına dönüşür:

“ [T]oplumsal düzenin yaygın olan ve kavgacı olmayan bir deneyim[dir]. Politikanın *uzlaşmalı* gösterimi her zaman politik tercihi nesnel ve tek anlamlı olarak belirleyen önkoşulları içerir ve tanımlamaya çalışır.[...] Şu anki hâli ile politikanın *uzlaşmalı* gösterimi iki temel işleyişi içerir: İlk işleyiş insanları politik özne olarak nüfusa, yani kendini oluşturan kategorilere ayırlamayan bir sosyolojik kategoriye dönüştürür. İkincisi ise, politikanın durumun tarafsızlığının elverdiği arta kalan ve marjinal olasılıkların arabuluculuğunu yapan bir profesyonel ilişkiye dönüşmesidir.[...] [S]onuçta her hiyerarşik düzen bizim farklı etki alanlarımızı ayırmak ve farklı hisseleri, kendi yerleri ve aktivitelerinin işleyişi için sözde uygunluğa dayanan gruplara pay etmek için çalışan bir ‘doğru’ mantığına dayanırken, *uzlaşmazlık* bu dağıtımın gelişigüzelini politik katılım ve sanatsal uygulama için ortaya çıkaran bir eşitlik mantığına dayanmaktadır.”¹¹

¹⁰ A. g. k. , 38.

¹¹Bkz. (2) RANCIÈRE, 5.

Nasıl ki *geleneksel eğitime* nazaran *evrensel eğitim*, makamsırasını kırarak öğrenci ile öğretmenin ortak bir duyumuna, Telemaque’ın çevirisi yardımıyla mesafe bırakmadan uzlaşmasına olanak verdiyse, uzlaşmazlığa dayalı bir siyasette de *arkhèin*’ın *arkhèstai*’yı duyması kurulan bu ortaklık üzerinden karşıtın tanınması ile kaçınılmazlaşacaktır.

Yönetilenlerin istek ve sıkıntılarının dikkate alındığı bu yeni demokrasi tanımında, Platon’un *Politeia*’da belirttiğinin tersine, demokrasinin – yönetenlerin nitelik olarak eksikliklerinden ötürü – tercih edilecek en son yönetim biçimi olmasının da önüne geçilir. Yönetilenlerin kamu alanındaki boşlukta dile getirdikleri istemlerin yönetenlerin dikkatini çekmesi ve siyasî kararlar alınırken bu tür sakıncaların öne çıkarılması, Platon’un sıralamasını yapmadığı bir niteliktir. *Arkhestai* kavramı, yönetilenlerin yönetenler kadar ya da öğretmenlerin öğrenciler kadar kudretten etkilendiğini belirterek yalnızca demokrasinin yeniden tanımını vermekle kalmaz; aynı zamanda siyasetin kuşatıcı bir eylem olarak ayrıcalıklı bir çoğunluğu değil çoğulluk olarak herhangi bir sınıfı niteliklerine göre ayırmadan etkileyeceğini de belirtir:

“Platon uzun zaman önce, bu gücü demokrasi adı altında yaftaladı. *La Mésentente*’de bu ‘nitelik eksikliğine’ olumlu bir anlam vermeye çalıştım. Bunu demokrasiye özgü sözde ‘kusuru’ politikanın temelini kendisiyle tanımlayarak yaptım. Politika bakımından bu ‘sözde kusur’, devletin kurumlarından ya da iktidar mücadelesinden daha farklı bir anlama gelir. Politika her toplu organı tamamlayıcı olarak ortaya çıkan belirli bir ‘bütünün’ şekillendirilmesidir: bu da, hesaplanmamışın bütünü, ‘dışlanmış’ değil, basitçe herhangi birini kasteden bir hesaplanmamış.”¹²

Rancière’in ‘*Cahil Hoca*’ örneği ile *kapasitesizlik* ilişkisinin olumsuzluğunu kırmaya çalışmasının ardındaki çaba aslında kudretten etkilenmenin çift yönlü olduğunu gösteren bu duyum eşliğinin kurulmasıdır. Rancière demokrasinin bilindik tanımındaki *uzlaşma (consensus)* kavramının öncelliğini alıp, yerine *uyuşmazlığı (dissensus)* koyunca; ilk önce mesafenin kırıldığı bu yeni göstergeler düzleminde, her şeyin her şeyde olduğunun altını çizerek eğitimin yönetilenleri *kapasitesizleştirme*

¹²Bkz. (2) RANCIÈRE, 79.

çabasını ters yüz eder. Artık *arkhèin*, *arkhèstai*'yı duyamama kapasitesinden yoksundur. Böylelikle, yönetenler yönetilenlerin kendilerinden duyduğu yakınışları ve serzenişleri kulak arkası etmekten kaçınacaklardır. Dahası kudretine sahip olanın, siyaset yapma tarzını da (*poiesis*) belirlediği geleneksel eğitimin tersine, tıpkı Jacotot'nun derslerinde olduğu gibi, yönetenler yönetilenlerin isteklerine boyun eğerler; çünkü 'öğrencilerin Fransız olmamaları, onların bir yol yöntem gösteren olmaksızın Fransızca okuyup yazamayacağı anlamına gelmemektedir.' Platon'un *Politeia*'sında kudretinin dağıtımının düzenlenişi sonunda toplumu oluşturan her kesimin salt kendi işiyle meşgul olması ve kendi işinin dışındaki başka bir yapma eylemine (*poiesis*) yönelmesini engellemesi için ozanı kendi kent-devletinden kovmasının ardında, Rancière'e göre, işte bu yatmaktadır:

“Felsefenin Platon'un sesinden zanaatkâra kader olarak verdiği şu eski buyruğun ağırlığını bilmeyen kimselere bu iş kolay, hatta çok kolay görünür. *Kendi işinden* başka bir şey yapmamak ki o iş bir şeyler düşünmek değil varlığının tanımını tüketen şu şeyi *yapmak*'tır. Delphi kâhininin 'Kendini bil, kendini tanı' buyruğu sana değildi. Oyunbaz tanrı senin çocuğunun ruhuna düşüncenin altınından biraz karıştırmış olsa bile, onu yetiştirmek, kendilerinden biri yapmak, sana değil, altın ırka, kent-devletin bekçilerine düşer.”¹³

Yöneten ile yönetilenler arasındaki ayrımın keskinliğini koruduğu bir devlet düşüncesinde siyasetin dinamizmini sürdürmesini sağlayacak kadroları yetiştirmek yönetenlerin kendi kudretine kalmış bir iştir. Buna göre; yönetilenlerin içine doğan bir bireyin eğitilerek toplumun yararına kazandırılması tamamen yönetenlerin uyguladığı politikaların gözetiminde gerçekleştirilecektir. Platon'un *Politheia*'sında yeni doğanların ailelerinden alınıp *geleneksel eğitimin* öngördüğü bir *formasyona* sokulması, Rancière'e göre, kudretine sahip olanlar ile olmayanlar gene bir *mesafe* yaratma isteğinin tasarımıdır. Buna karşılık ortak duyumun yaptırımından, bu kudretten etkilenenler vasıtasıyla ailelerinden koparılarak toplumun yararına eğitilen bireylerin, koparıldıkları ailelerin sıkıntılarını duyarak alınan kararların uygulanmasında (*poiesis*) etkilenenlerin (*arkhèstai*) de hesaba katılmasını sağlar. Bu da Platon'un filozof–kralının yöneten çoğunluk adına, çoğunluğun iyiliği için kararlar

¹³ Bkz. (3) RANCIÈRE, 40.

almasını engelleyen bir durumdur. Yöneten ile yönetilen arasındaki *mesafenin* kapanması, çoğunluğun iyiliği adına yönetilenlerin kendi acılarını duyulur biçimde yansıtmaları uzlaşmazlığın; eşit özneler arasındaki kudret savaşımı olarak demokrasinin temel dinamiğidir.

Son olarak Rancière, Sokrates'in Atina mahkemelerinde kendini savunmayı yadsıyarak idam cezası almasını da, gene kendi bakış açısından okumaya çalışır. Atina'nın en büyük öğretmenlerinden biri olan Sokrates'in yargılanmayı bu denli kolaylıkla benimsemesini ve hakkında verilen yargıya sesini çıkarmayışını aynı doğrultuda entelektüel devrimin karşısında duran öğreticilerin, siyasetçilerin geleneğe bağlılıklarının aktarıldığı bir eğretileme (*mètaphore*) olarak kullanır. Sokrates'in yaptırım gücüne sahip olanlar ile uzlaşmazlığını dile getirmekten kaçınışını Jacques Rancière; demokrasiyi sanıldığıının tersine yığınların hoşuna gitmek değil de, hâlâ kapasiteye olan inancı ve zekânın belirleyici rolünün değişmesini engelleme amacını güden bir söyleni yaymanın yolu olarak okuyacaktır:

“Sokrates halkın hoşuna gitmek, "koca hayvan"ı baştan çıkarmak için konuşmak istemiyordu. Anytos ve Meletos gibi dalkavukların sanatını incelemek istemiyordu. Böyle bir şeyin onun şahsında felsefeyi yerlere düşüreceğini düşünüyordu, nitekim neredeyse herkes bu tutumunu övüyor. Ama düşüncenin gerisinde şu var: Anytos ve Meletos beyinsiz birer dalkavuk. Öyleyse konuşmalarında *sanat* yok, sadece yalan dolan var. Oysa Anytos ve Meletos'un konuşmaları da tıpkı Sokrates'inki *gibi* insan zekâsının birer tezahürüdür. Bunların da *bir o kadar iyi* olduğunu değil, sadece *aynı zekânın* eseri olduğunu söylüyoruz. "Cahil" Sokrates, kendini mahkemenin hatiplerinden üstün gördü, onların sanatını öğrenmeye üşendi, dünyanın akıldışılığına rıza gösterdi. Peki, niye böyle davrandı? Laios, Oedipus ve bütün tragedya kahramanları hangi nedenle kaybettiyse yine o nedenle: Delphi kâhinine inandı; Tanrı'nın onu seçtiğini, ona kişisel bir mesaj gönderdiğini düşündü. Üstün varlıkların deliliğini paylaştı: dehâya duyulan inancı.”¹⁴

Dehânın ortak duyumda yöneten ve yönetilenler tarafından eşit oranda etkilendiği gösterilen yapma kudretinin etkilerinin dışında kalıp kalmadığı sorusu

¹⁴ Bkz. (3) RANCIÈRE, 97.

Rancière'in siyaset ve estetik ilişkisini betimlemesinde bir Gordion düğümü işlevi görmektedir. Kudretin yaptığı bir yargılamanın son tahlilde, bir ayrıcalıklı durumunun olup olmadığı tartışmasındaki bu düğüm kesilmeden önce, Rancière'in estetik – siyaset ilişkisini kuramlaştırırken kullandığı şema ve ayrıntılara daha yakından bakmak gerecektir.



SEYİRCİ VE “ÖZGÜRLEŞME”

Önceki bölümde *uyuşmazlık* kavramının demokraside ayrımların ifade edildiği ortak duyum olanağı olarak bir kamu alanı kurgulaması ve bu alanda duyulacak deneyimler üzerinde belirleyiciliği incelenmişti. Taklidin (*mimesis*) tarihsel süreç içerisinde denklemden çıkarıldığı tarzla (*poiesis*) yapılan *estetik sanat* rejiminde, tıpkı Jacotot'nun öğrencilerinin ortaya koyduğu parlak ilerleme benzeri, sanat yapıtlarının alıcısı konumunda olan seyircide de kamu alanındaki bu siyasî ve estetik bilincin artıp artmadığı Rancière'in *Özgürleşen Seyirci (Le Spectateur émancipé, 2008)* kitabının tartışma konusudur. *Uyuşmazlığın (dissensus)* demokrasinin ayırıcı niteliği olarak sanat yapıtının paylaşılan duyulurluğunda (*sensorium*) da kendi boşluğunu yaratıp yaratmadığına dair bakılacak ilk türlerden biri hiç kuşkusuz tiyatrodur. Bu araştırma da Rancière'in *seyirci paradoksu* adını verdiği bir noktadan kendini açar:

“Vaktiyle Platon'un dile getirmiş olduğu yargıdır bu: Tiyatro, cahillerin acı çeken insanları görmeye davet edildikleri yerdir. Tiyatro sahnesinin onlara sunduğu, bir *pathos* gösterisidir; bir hastalığın, arzu ile ıstırapın, yani cehaletin yol açtığı benlik bölünmesinin tezahürüdür. Tiyatronun yaptığı şey, bu hastalığı bir başka hastalığa başvurarak aktarmaktır: Gölgelemin esir aldığı bakışın hastalığına. Tiyatro, kişilere acı çektiren cehalet hastalığını bir cehalet makinesi sayesinde aktarır; öyle bir optik makinedir ki bu, bakışları yanılısma ve edilgenliğe alıştıırır. Demek ki iyi topluluk dediğimiz, tiyatro dolayımına göz yummaz; o topluluğa hâkim olan tek ölçü topluluğun üyelerinin hayata geçirdiği davranışlarda doğrudan vücut bulur.”¹⁵

Yani *seyirciler* hastalıklı sayılabilecek bir bakışla *kudretten* etkilenenleri (*arkhèstai*) bilmeyi arzularken tiyatronun öğretici öğesinden faydalanırlar. İlk bakışta kötü bir şey izlenimi veren bu merakla, tiyatronun duyulurun paylaşımı (*partition de sensible*) olanağını açması ile kendilerinin ait olmadığı bir *boşlukta* yer alarak bu bilgiye ulaşırlar. Burada bilgisizliğin aşılmasını sağlayan *seyretme* eylemi, seyreden bireylerin *estetik rejime* göre sanatın sahnelenmesinde rol almadıkları düşünüldüğünde Rancière'e göre edilgen sayılmamalıdır. Biraz etimolojik bir temellendirme ile tiyatronun Aydınlanma Çağı'ndan beri âdeta ölümden dönerek bu denli öne çıkmasını,

¹⁵ Jacques RANCIÈRE, *Özgürleşen Seyirci (Le spectateur émancipé)*, Çev. E. Burak Çağman, 10.

estetik rejimin tasarladığı çatışma üzerinde siyaset yapma düşüncesine uygun bir biçimde açıklar da.

“*Drama*, Yunancada ‘eylem’ demektir. Tiyatro, harekete geçirilecek canlı bedenler önünde hareket halindeki bedenlerin bir eylemi tamamına erdirdikleri yerdir. Bu harekete geçirilecek bedenler iktidarlarından vazgeçmiş olabilirler. Fakat bu iktidar hareket halindeki bedenlerin icrasıyla, bu icrayı oluşturan zekâyla, bu icranın ürettiği enerjiyle yeniden ele geçirilip etkin hâle getirilir. [...] İzleyenlerin, imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler öğrendikleri, edilgen dikizciler olmak yerine etkin katılımcılar hâline geldikleri seyircisiz bir tiyatro gerekiyor.”¹⁶

Rancière’in *eyleme geçmenin* ikircikli yapısını tarif ederken kullandığı “iktidarından vazgeçmek” deyimini burada ayrı bir önemdedir. *Cahil Hoca* kitabı yorumlanırken öğretmen ile öğrencinin arasına konulan *mesafenin* yönetenlerin kendinden farklı olanlara karşı belli bir bağımsızlığa yol açtığından söz edilmişti. Bu *mesafenin sensorium* olarak tersine çevrilmesi ile bir olanak yaratıldığından da. Artık bu olanak alanı, aynı ters çevirmeyi tiyatro üzerinden kendinde uygulayarak *seyircilere* yeni bir yaptırımın (*arkhè*) iade edilmesini sağlamaktadır. Bu iade de taklidin (*mimesis*) Aristoteles’ten beri benimsenen temel işlevinin yok sayılması ile ilgilidir:

“Taklit edenler eylem içindeki insanları taklit ettiğine, bu insanlar da zorunlu olarak soylu ya da bayağı olduğuna göre (gerçekten de tüm karakterler her zaman bu ikisine indirgenebilir; bütün insanlarda karakter farkını, kötülük ya da erdem belirler), kimi zaman bizden daha iyi gösterirler onları, kimi zaman daha kötü. Kimi zaman da bizim gibi.”¹⁷

Aristoteles’te taklidin tiyatrodaki işlevini okurken yöneten–yönetilen ya da öğretmen–öğrenci arasındaki gibi *mesafeye* dayanan ikili bir yapıyı beklerken, birden anlatımın üçlü bir yapıyı belirtmesi (iyi–kötü–ortalama) biraz kafa karıştırıcı gibi durabilir. Ama *Poetika*’nın ilerleyen bölümlerinde tragedyanın kurgusunun neyi nasıl anlatması gerektiğini anlatırken verilen uyarılar bu üçlü yapıyı anlamada önem taşır.

¹⁶ A. g. k. , 11.

¹⁷ ARİSTOTELES, *Poetika*, Çev. Samih Rifat, 22.

Aristoteles'e göre tragedyalarda “*ne mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler gösterilmelidir (çünkü bu, ne korku ne de acıma uyandırır, yalnızca itici gelir herkese) ne de yıkımdan mutluluğa geçen kötü insanlar (tragedyaya en uzak durum olur bu; ne sıradan bir yakınlık, ne acıma, ne de korku uyandırır)*. Mutluluktan yıkıma geçen gerçek kötülerini de göstermek doğru olmaz. Bu tür bir düzenleme, sıradan yakınlık duyguları uyandırır belki, ama acıma ya da korku uyandırmaz; çünkü acıma, hak etmediği hâlde yıkıma uğrayan insana yönelir; korkuysa bize benzer kişi için duyumsanan şeydir ve bu türden bir olay, ne birini ne de öbürünü doğurabilir.”¹⁸ O hâlde tragedyaların kurgusunda temsil edilmesi gereken karakterler mutlaka mutluluktan yıkıma sürüklenenler olmalıdır. Dahası, tragedya ‘yaşanırken’ bu karakterlerin mutlu oldukları durumun *seyircilerinkinden* üstün olması, tragedyanın sonundaki yıkımın da var olan durumdan aşağı olarak gösterilmesi gerekir. Temsilin *drama* olarak eylemi taklit ederken alması gereken bu konum Aristoteles’in üçlü bir yapı olarak tarif ettiği düzenin korunumu amacıyla ilintilidir.

Burada, *estetik tutum* denilen etkinliğe kısaca değinmek gerekir. Seyircilerin bir tiyatro oyununu izlerken aldıkları *estetik tutum*, oyundaki karakterlerin kendisinde bulunan değil de onlara seyirciler tarafından yüklenen duygulardır. Yüklenen bu duyguların oyuna ait, yani homojen değil de heterojen olduğunu varsayarsak, sahnelenen eylemlerin seyircilerde (istemsizce) içinden bir *taklit* etme isteği uyandırdığını da çikarsayabiliriz. Seyirciler, sahnedeki karakterler ve eylemlerin ortaya koydukları duyulurluğu kendi kavrama etkinlikleri ile birleştirerek kendileri ile *drama* arasında yapay bir özdeşlik, bir ortaklık kurarlar.ⁱⁱⁱ

Rancière’in Aristoteles’in belirttiği bu üçlü yapıya karşın *etkin katılımcılara* dönüşüm isteği ise, seyircilerin tragedyanın, daha doğrusu tiyatronun dayattığı bu heterojen ortaklıktan kurtulmaları ile olanaklıdır. Ortaklığın gevşetildiği ama bozulmadığı tiyatro anlayışları içinse, Brecht’in oyunları uygun birer örnektir. Brecht’in *epik tiyatrosunun* temel savlarına baktığımızda ise temsilin kurgudaki yansıması olan *katharsis*’e karşı alınan bir tutumu görürüz. Bu karşıtlığın kaynağı,

¹⁸ A. g. k. , 48–49.

katharsis'in ortaya çıkmasını sağlayan seyircilerin tragedyaları izlerken (istemsizce) duyduğu *emfühlung* 'tur (özdeşeyim, duygu temeli üzerine yaşantı birliği, *emphaty*):

“Seyirci, sahnedeki ‘figür’lar ile kurduğu duygu-yaşantı birliği nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsise ulaşır. ‘Oyun tekniği, günümüzde de hâlâ o katharsisi (seyircinin ruhsal arınmasını) sağlamak üzere Aristoteles’çe önerilen reçetelere itibar etmektedir. Aristotelesçi oyun sanatında, kahraman, sahnelenen oyunlardan yararlanılarak, o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışarı vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruh çatışmalarına sürüklemek amacını güderler.’ Böylece, kahramanla özdeşleşen seyirci, onu içine düştüğü ruhsal çatışmaları yaşaması nedeniyle, olayları ve ‘figür’ları serinkanlı bir şekilde değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalır. Yaşamın, sahne üzerinde taklide (mimesis) dayalı ve doğalcı bir betimlemesiyle ortaya çıkan bu illüzyon durumu, yaşama aktif olarak katılan ve onu daha iyi kılma göreviyle yükümlü günümüz seyircisi için sakıncalıdır.”¹⁹

Brecht *katharsis*in yarattığı yanılsamayı, birlikte yaşamının (özdeşeyim, *emfühlung*) etkin bir katılımcı olmanın önüne geçmesini; seyirci ile tiyatro oyuncularının *dramada* aktarım aracı olarak kullandıkları *figür*lerin kurduğu ortaklıkta görür. Etkinliğin önüne geçen, *figür*ler ile seyirciler arasında bir geçişkenliğin engellendiği, yani demokrasinin *uzlaşma (consensus)* olarak betimlendiği bir uçurumdur bu. Rancière ise Jacotot’nun deneyinde kullandığı *Telemaque*’ın çift dilde bir çevirisi olarak alır tiyatro gösterisini. Bu tersine çevirme ile *drama* bir eyleme geçme olanağıdır ve Brecht’in tiyatronun yapısına gönderimde bulunarak, gösterinin kendisini *kapasitesiz* seyirciyi belli bir bilince götürmeyi amaçlayan bir öğretmen olarak konumlandırması yerine, bir *medium* olarak oyunun kendisinin bir çevirme eylemi (*act of translation*) olduğunu belirtir. Yalnızca oyunu izleyerek bile seyirci;

“Gördüğünü, diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka yerlerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya; örneğin, yaşam enerjisinden saf bir görüntü yaratmak ve bu saf görüntüyü okuduğu ve hayâl

¹⁹ Mutlu PARKAN, *Brecht Estetiği ve Sinema*, 48–49.

ettiği, yaşadığı veya uydurduğu bir hikâyeyle ilişkilendirmek için, icranın iletmesi beklenen yaşam enerjisinden kendini koruyarak yapar bunu. O hâlde seyirciler, hem mesafeli hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır.”²⁰

Bir kez daha öğrenci/edilgen ile öğretmen/etken ilişkisi; *drama*'nın kurduğu varsayılan bu *mesafenin* eyleme geçmeye olanak veren bir kamu alanı olarak yeniden yorumlanması ile ters yüz edilir. Seyirciler kendi farklı kavrayışlarını gösterinin dolayımında aktarma olanağı buldukları sürece, çatışma üzerinden bir siyasetin eninde sonunda doğru bir eylemi gerçekleştireceği gibi, bu çoğul *çeviri etkinliğinin* içerisinde aynı ölçüde sanatsal haklılığın/doğruluğun bulunacağı da beklenmelidir. İşte *entelektüel devrim*, bu olanağa yer açışı ile seyirciyi özgürleştirecektir: “Özgürleşme kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi.”²¹

Seyircinin tiyatroya, gösteriye ve daha yalın bir şekilde ifade edilirse sanata etkin biçimde katıldığı (*participate*) bir eylem hâli *estetik rejimin* politik amacını tutturması da demektir. Rancière seyircide hâlihazırda bulunan bu *kapasiteyi*, biraz da Marksist sanatın (Brecht'in *epik tiyatrosu* da dâhil olmak üzere) kendini *entelektüel* yol gösterici, kitlelerin de *cahil* kalabalıklar olarak belirlendiği bir siyasî öğretim modelinin *entelektüel devrimi* gerçekleştirmedeki başarısızlığının kilidi olarak görmektedir:

“O hâlde sanat politikası, kendi alanı dışındaki 'gerçek dünyaya' müdahaleyle çözemez paradokslarını. Sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur. Duyumsanabilir ortak kumaşın üzerinde estetik politikası ile politika estetiğinin birleşip ayrıldıkları tek ve ikili kıvrım vardır. Kendinde gerçek diye bir şey yoktur; algılarımızın, düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak, gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın basit yapılanmaları vardır. Gerçek (*le reel*) her zaman için bir kurmaca inşasıdır - yani görülür, söylenilir ve yapılır olanın birbirine bağlandığı bir mekânın inşası. Kurmaca karakterini inkâr edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basit bir ayırım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşımsal

²⁰ Bkz. (15) RANCIÈRE, 18–19.

²¹ Bkz. (15) RANCIÈRE, 23.

(*consensual*) kurmacadır. Politik eylem olarak sanatsal kurmacaya da bu gerçeği didikler, bu gerçeği polemik bir biçimde parçalayıp çoğaltır. Yeni özneler icat edip yeni nesnelere gündelik verilere dair başka türlü bir algı ortaya çıkaran politikanın işleyişi de kurmacaya dayalı bir işleyiştir. Aynı biçimde sanatın politikayla ilişkisi de kurmacaya dayalı bir işleyiştir. Aynı biçimde sanatın politikayla ilişkisi de kurmacadan gerçeğe geçiş değil, kurmacaya üretmenin iki farklı biçimi arasında kurulan bir ilişkidir.”²²

Gerçekten Rancière’in ortak duyumun (*sensus communis*) taklidin belirleyiciliğinden kurtarılması üzerinden kurduğu ve demokrasinin *uyuşmazlık* (*dissensus*) üzerinden güttüğü bir sanat politikasından oligarşi, meritokrasi, aristokrasi vb. diğer yönetim biçimlerinden farklı ve üst bir sınıfa koymasını sağlayan *özgürleşme* (*emancipation*) düsturu bu anlatıma uygun mu ifade edilmektedir?

Bireyin *estetik* olarak *güzel* olan eylem ve nesneyi tanımasını ve kendi dışındaki diğer bireyleri de kendi *çevirisinin* haklılığına ikna etmesini, yani yaşamın kendisinde etkin bir rol almasını sağlayacak yargıların oluşumuna bakmak için *beğeni* yargısının yapısı incelenmelidir. Ama *beğeni* yargısının yapısından önce, son olarak bakılması gereken Rancière’in estetik – siyaset ilişkisi içerisinde sıkça kullandığı bir örnek olan Schiller’in Juno Ludovisi heykelini önemsemesini inceleyen yorumudur.

²² Bkz. (15) RANCIÈRE, 71.

SCHILLER VE JUNO LUDOVİSİ

Kant'ın *Kritik der Urteilskraft*'ta (1790) amaçsız bir amaçlılık (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*) kıstası ile belirlenmesi göz önünde bulundurulduğunda *güzellik* (das *Schönheit*) salt kuramsal bir kavramdır.^{iv} Augustenberg Düküne 1793 yılında gönderilen mektuplarda ise Kant'ın *güzelliği*, Schiller tarafından insanın *duyusal* ve *akılsal* olarak ikiye ayrıldığı insanbiçimci (*antropomorfist*) bir biçimde yorumlayan bir tarifile anlatılır. Bu tarife göre, *duyusal taraf* ya da *madde* istenç ve duyunun değişken, biçimsiz ve iştahlı niteliklerini taşıırken; *akılsal taraf* ya da *şekil* ise Kantçı aklın etkin, biçimlendiren ve kesinlikli olma niteliklerine sahiptir. *Güzellik*, insandaki duyusal yanın akıl tarafından biçimlendirilerek belli bir *uyum* (*harmony*) içerisinde yönetilmesine aracılık etmesi ile öne çıkartılır.

“O hâlde bu âlemde madde sadece şeklin altında değil, aynı zamanda şeklin yanında ve şekle bağlı olmadan bir şey tayin edebilecektir. Demek ki duygunun, akıl alanında hiçbir şeye hüküm vermemesi gerektiği kadar, aklın da duygu alanında herhangi bir şeye hüküm vermeye kalkışmaması gerekir. Esasen her ikisine de ayrı ayrı alan vermekle, birini ötekinden ayırıyor ve her birine, aleyhlerinde olmakla beraber aşılabilecek bir sınır çiziyoruz.”²³

Bu insanbiçimci dikkat çekici özelliği; Kant'ta bilginin kuruluşunda etkin bir yere sahip olan İmgelemin (*imagination*) işleyişinin temsillere (*das Vorstellung*) atfedilmesinin, *özdeşleyim* etkinliğinde duyguların aktarımına benzeşmesidir. Estetik *tutumun* heterojen yapısını taklit eden madde/duyusal ile şekil/akıl arasındaki bu yönetim çatışmasında, *güzel* ile kurulan özdeşleyim ilişkisi, Schiller'e göre eğitici niteliği ile ayrılmaktadır.

“Şahsiyet ne kadar çok kuvvet ve derinlik, akıl da ne kadar çok hürriyet elde ederse, insan o kadar çok dünya anlar, kendi dışında o kadar çok şekil yaratır. O hâlde onun kültürü; birincisi, duyurucu kudretine dünya ile çok temas temin ettirecek ve duygu alanında pasifliği son haddine çıkaracaktır; ikincisi, tayin edici kudrete, duyurucu kudretten tamamıyla bağımsızlığını elde ettirecek ve akıl alanında çalışmayı son mertebesine çıkaracaktır. Bu vasıfların birleştikleri yerde insan, bütün varlığı ile en büyük bağımsızlığı ve hürriyeti birleştirecek ve kendini

²³ Friedrich von SCHILLER, *Estetik Üzerine Mektuplar (Über die Ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen)*, Çev. Melahat Özgü, 51.

dış dünya içinde kaybetmeyip, onu sonsuz görünüşleri ile kendi içine çekecek, aklının birliğine bağlayacaktır.”²⁴

Duyusal yan ile akılsal yan arasındaki uyumun (*harmony*) başlangıcı; Kant’ta insanlardaki bu ikili yapı ve dahası farklı bireyler arasındaki beğeni ayrımlarının, yani neyin güzel (*Schöne*) olup neyin olmadığı tartışılmasını olanaklı kılan *ortak duyum* (*sensus communis*) kavramıdır. Ortak duyum Schiller’e göre aklın birlik verici niteliği ile oluşturulan bir duyum biçimidir. Bu birlikli duyum biçimi, Schiller’in insanda var olduğunu benimsediği duyusal yanı denetleyen *madde içtepisi* ile akılsal yanı denetleyen *şekil içtepsinin* belli bir belirlenim içerisinde *oyun içtepsine* dönüştürülmesi ile sağlanır. Diğer bir deyişle, *oyun içtepisi* temelde *madde içtepsinin* *şekil içtepsinin* hizmetine sunulmasıdır:

“Maddeye bağlı içtepi, değişiklik olmasını, zamanın bir muhtevası olmasını ister. Şekil içtepsisi zamanın kaldırılmasını, değişiklik olmamasını ister. Şu hâlde her iki içtepinin birlikte tesir ettikleri içtepi – ona şimdiki hâlde, adını gerçekleştirinceye kadar, oyun içtepsisi (*spieltrieb*) dememe izin verin – oyun içtepsisi, zamanı zaman içinde kaldırmaya, oluşu mutlak varlık ile değişikliği değişmezlik ile birleştirmeye çalışacaktır.

Maddeye bağlı içtepi tayin edilmek, nesnesini almak ister; şekil içtepsisi, kendi tayin etmek, nesnesini yaratmak ister; şu hâlde oyun içtepsisi kendi yaratmış gibi almaya ve almak istediği gibi yaratmaya çalışacaktır.”²⁵

Dahası oyun içtepsisi, insanın bu iki ayrı tarafını ehlileştirerek belirlediği bağımsızlık alanında, insanda bulunan bu her iki tarafın da aşırı uçlara giderek yönetimi ele geçirmesini engeller. Eğer bu aşırılığın denetlendiği bağımsızlığın siyaseten örneklenmesi gerekirse, Schiller’in mektupları yazarken *etkilendiği* (*aistheton*) Fransız İhtilâli’nin *l’Incorruptible* (*yozaştırılmaz*) entelektüeli Robespierre’in aldığı akılcı kararların, duyusal alandaki olası yıkıcı sonuçlarına ket vuracağı için *Terör’ün Ruhunu* olarak anılmasını da engelleyecektir.

“Her ikisinin birbirine bağlı olarak birlikte tesir ettikleri oyun içtepsisi ise ruhu hem ahlâk, hem de madde bakımından zorlayacaktır; şu hâlde, bütün tesadüfleri

²⁴ A. g. k. , 52.

²⁵ A. g. k. , 56.

kaldırıldığından, bütün zorlamaları da kaldıracak ve insana hem madde, hem de ahlâk bakımından hürriyet verecektir.”²⁶

Tekrarlarsak eğer, insanın maddesel yanının bir jilet keskinliğine sahip olmasını engelleyerek aklın açtığı ortak duyuma uygun bir hâle törpüleyerek getireceği için, akılsal yanın bir duyululuk olarak dağıtımını da Schiller’in *özgür oyun* (der *frei spiel*) olarak adlandırdığı bu duyumda olanaklıdır. Maddenin bastırılması ile her ne kadar içi boşaltılmış gibi görünse de uzamın belirlenimlerinden bağımsızlaşır ve zamansızlaşır. *Özgür oyun, güzel* üstüne olan yargıların insanın kendi dışındaki bireylere aktarılmasını da belirlenimlerden sıyrılması ile kolaylaştıracaktır. “*O hâlde oyun içtepisinin nesnesi, umumî bir şema içinde tasarlandığında, canlı şekil (das lebende gestalt) adını alacaktır. Bu öyle bir anlamdır ki, bütün görünüşlerin estetik şekillerini, tek kelime ile güzel olan her şeyi (das Schönheit) ifadeye yarar.*”²⁷

Aktarımın kolaylaştığı hâliyle *kültüre* dönüşen bu olgu, yaşayan bir öğeye dönüşecek ve siyasetin ortak duyumu biçimlendirmede kullandığı en önemli dolayımı (Eagleton’ın belirttiği üzere; Schiller’in teröre karşı bulduğu yanıt olan *hegemonyayı*) oluşturacaktır. Rancière’in *kültür* aracılığı ile hegemonyanın estetik eğitim görevini üstlenişinin, kendi terminolojisindeki *geleneksel eğitim* ile koşutluklar kurduğu yer, Schiller’in on altıncı mektubunda, *özgür oyun (frei spiel)* kavramını açıklarken kullandığı Juno Ludovisi heykelidir. Rancière, *oyun içtepisinin* bireyi duyuşal ya da akılsal yanının tek taraflı yönetiminden kurtarmaya çalışırken, *kültürün* hegemonyasına emanet edilmesini bir *paradoks* olarak tanımlar:

“Schiller’in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Dersler*’inde estetik etkileyiciliği, askıya almanın etkileyiciliği olarak geliştirmek zorunda kaldığı paradoks budur. Tecrübeye has ‘oyun içgüdü’sü’, sanat ile toplum içinde kök salması arasındaki geleneksel karşıtlığı nötrleştirir: Sanat edilgen maddeye etkin bir formun dayatılması olarak tanımlanıyordu; bunun sonucunda sanat, etkin zekâsı olan insanların maddi özü edilgen olan insanlara hükmettiği bir toplumsal hiyerarşiyle uyum içinde sürdürüyordu varlığını. Sanatsal icranın yapısıyla hiyerarşik dünyanın yapısı arasındaki bu geleneksel uyumun askıya alınışını simgelemek

²⁶ A. g. k. , 56.

²⁷ A. g. k. , 58.

üzere Schiller, artık başsız bir beden değil de bedensiz bir baş tasvirine başvuruyordu: Etkinlik ile edilgenlik arasındaki karşıtlığı dahi nötrleştiren radikal bir kayıtsızlık, iradesizlik ve amaçsızlığı temsil eden *Juno Ludovisi Başı*.²⁸



²⁸ Bkz. (15) RANCIÈRE, 55.

ESTETİK SANAT REJİMİ

“Güzel sanatlara güzel sanatlar denmesinin nedeni, *mimesis* yasalarının bir yapma tarzı - bir *poiesis* - ile ondan etkilenen bir var olma tarzı - bir *aisthesis* - arasında kurallı bir ilişki tanımlamasıdır.”²⁹

Güzel sanatlar tanımlanırken, toplumu yönetenlerce belirlenen deneyimlerin taklit yoluyla bunları yaşamayan diğer bireylere aktarımı düşünülmelidir. Taklidin aktarım tarzı (*poiesis*) bu çabanın bir kültürel etkinlik olarak algılanmasını sağlayacaktır. Deneyimden doğrudan etkilenmeyenlerin, sanat dediğimiz birtakım etkinlikler ve eylemin nesnesi olan sanat yapıtı aracılığı ile yaşananın yaklaşık bir deneyimine erişmeleri (*aisthesis*) sağlanır. Hâlbuki kültürel derinlik sağlayan bu *etkilenme* süreci aynı zamanda yönetilenlerin; yönetenler ile aralarında kurulan *mesafedeki özdenetimin* (*autonomy*) ve *özgürlüğün* (*freiheit*) kültür aracılığıyla biçimlendirilmesine de olanak sağlayacaktır. Rancière’e göre *Juno Ludovisi* heykeli, gövdesiz bir baş olması hasebiyle, yönetenlerin duyulurluk alanını (*sensorium*) hegemonyaya uyumlandırmasının; Schiller’in mektuplarında geçtiği hâliyle aklın *kudretinin* (*arkhè*) insanı *güzele* (*das Schönheit*) sevk etme tasarımı betimlemektedir.

8 Ekim 2011 tarihinde *The Autonomy Project* adlı bir kolokyumda Nikos Papastergiadis ve Charles Esche’ye verdiği röportajda, *özdenetimin* (*autonomy*) açtığı geçerli olasılık alanlarına ilişkin verdiği yanıt, Rancière’in *uyuşmazlık* (*dissensus*, *le mécontente*) ile aklın hegemonyasına açmaya çalıştığı *pozitif bir kamu alanının* da özetlemesidir:

“Özdenetim benim sözcüklerimden birisi değildir. Benim sözcüklerim bir durumdan çıkan, o durumu terk eden bir devim belirtmek eğilimindedir. Ben *kimliksizleştirme*, *uyuşmazlık* ve *özgürleşme* gibi terimleri tercih ederim. Benim temel kelimelerim *autos* fikri ile ilgili değildir ama – bir durumdan, bir yerden, bir kimlikten, bir *autostan* - bir hareket fikrine işaret eder. [...] Sonra üç terim arasındaki ilişkinin ne olduğu sorusu vardır: Bölge, kendilik ve kendini yasama. Bu yüzden, örneğin, benim bakış açımdan, sanatın özerkliği algısı benim temel olumlamalarımın birisine ters düşer – sanat asla kendisine kendi yasasını vermez. Sanat, sanat olarak adlandırılabilir belirlenmiş bir deneyim alanına ait olan

²⁹ Jacques RANCIÈRE, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika (Malaise dans l’esthétique)*, Çev. Asude Ekinci, 13.

bu belirli uyum ya da şu belirli tabloyu algılamamızı sağlayacak bir tanımlama rejimi içinde tanımlandığı ölçüde vardır.”³⁰

Öyleyse Rancière’in terminolojisinde kültür aracılığıyla kurulmak istenen siyasî bir hegemonyanın ayaklarının dibinde açılmak istenen bu kamusal *özgürleşme* (*emancipation*) alanını, *güzelin* analitiği bağlamında düşündüğümüzde hegemonyanın *tektipleştirmesine* (*stereotypification*) karşı *kimliksizleştirici* (*dis-identification*) belli bir ortaklık içermelidir. Rancière’e göre, belli bir *kamusal duyuma* (*sensus communis*) karşılık sanat kendi kurallarını vermez, diğer bir deyişle sanatın hegemonya ile karşıtlık kurarak bir çözümlene olanağı sunmaması gerekmektedir. *Juno Ludovisi* heykelinin gövdesiz bir baş betimlemesi olarak Antik Yunan sanatındaki duyulurluğun Aydınlanma sonrası Avrupa’nın Fransız İhtilâli’nin siyasî ve entelektüel yıkımı ile günbegün yüzleşen bireylerince paylaşılabilmesi (*partition of sensible*), sanatın kendi döneminin kurallılığında (*normativity*) ayrılmasını da olanaklı kılan karmaşık bir yapıya (*poiesis*) sahip olmasına ilişkindir:

“Şayet ‘estetik’ bir karışıklığın adıyla, aslında, karışıklığa son vermek için ayırıştırma iddiasında olduğumuz sanat nesnelerini, deneyim biçimlerini ve sanat düşüncelerinin belirlememizi mümkün kılan bir ‘karışıklık’tır. Sanat pratiklerini ya da estetik duyguları kendi tekillikleri içinde daha iyi ayırt etmek adına bu düğümü çözmek, belki de kendini bu tekilliği ıskalamaya mahkûm etmektir.”³¹

Schiller’in geleneksel ya da estetik eğitimin, kamusal bir duyumun benimsenerek akılsal yanın duyusal yanı yöneterek hegemonya dolayımı ile bir *özdenetim* alanı açtığı düşünülürse, Schiller’in *güzel* betimlemesinde Kant’ın ortak duyum (*sensus communis*) aracılığı ile aklın kendi ahlâkî tutumunu duyulur alanda onamasından bir ayrılmanın olduğunu ayırt etmek gerekir. Yani, “*özgür oyun*” (*frei spiel*) dendiğinde Schiller’in anlattığı ile Kant’ın anlattığı arasındaki fark anlamlandırılmalıdır.

Immanuel Kant’ın *Yargıgücünün Eleştirisi* (*Kritik der Urteilstkraft*, 1790) adlı yapıtının *Önsöz*’ünde; “*anlak ve us arasında bir orta terim oluşturan yargı yetisinin*

³⁰ Nikos PASTERGIADIS, Charles ESCHEN, “Assemblies in Art and Politics: An Interview with Jacques Rancière”, 29.

³¹ Bkz. (29), RANCIÈRE, 12.

[...] *bilgi yetisi ve istek yetisi arasındaki orta terim olarak haz ve hazzsızlık duygusuna a priori bir kural verip vermediği*", onun araştırma konularının dâhilinde belirtir.³² Yargı yetisinin (*das Urteilskraft*) temel ilkesi, ahlâk yasasına duyulan saygının (*Achtung für Gesetz*) doğa kavramından özgürlük kavramına bir geçişi olanaklı kılmasının bir yansımasıdır. *Bilgi yetilerimizin a priori olarak ne sağlayabileceği sorusu çerçevesinde eklemlenen Kant'ın eleştirel felsefesi, bilgiyi kuran a priori kavramlar bakımından zorunlu bir ayrımı içerir. Buna göre, şeyler üzerine, kavramların bize sağladığı akılsal bilginin ilkelerini içeren felsefe, iki tür kavrama göre bölünüm gösterir. Söz konusu kavramlar, doğa kavramları ve özgürlük kavramıdır. Bu kavramlar ayrımı doğrultusunda, Kant, felsefeyi ilkeleri bakımından tamamen farklı iki bölüme ayırır: doğa felsefesi olarak teorik bölüm (doğa kavramları aracılığıyla anlama yetisinin yasa koyması) ve ahlâk felsefesi olarak pratik bölüm (özgürlük kavramı aracılığıyla aklın pratik yasa koyması).*³³ Kant'ta yargı gücü (*das Urteilskraft*) dediğimiz haz ya da korku üzerinden ifade edilen ve duyulurluk hakkında yargı vermemizi sağlayan yeti; Anlama yetisi (*das Verstand*) ile *İmgelem* arasındaki uyumlu çalışmadan ileri gelirken nesnenin biçimi üstünde yalın bir düşünümdür. Bu yalın düşünüm, *güzelliğin* yargısı beğeniyi (*taste*) dile getirilirken *imgelem* kendi *özdenetimini*, *anlama yetisinin* kural koyucu (*normatif*) etkinliğine karşı yaparak yargının diğer özneler tarafından da paylaşılmasının yolunu açar. Nesnenin biçiminin öznenin kavrayışına açılıp, Anlama yetisinin kategorileri aracılığı ile çözümlendikten sonra; nesnenin biçiminin nesnenin kendisine uygunluğu dışında başka hiçbir çıkara ya da amaca uygunluk gütmeyen bir temsil (*Vorstellung*) oluşu, diğer öznelerin de aynı nesneden benzer estetik duygumu almalarına olanak verir. Bu bağıntıya yönelik aktarılabirlik, Kant'ta *güzelin* hem tikel, hem de kamusal bir duyum olarak *ortak duyum* (*sensus communis*) ile kurduğu ilişkinin kökenidir.

Kant'ın sanat yapıtının *amaçsız amaçlılığı* (*Zweckmäßigkeit ohne zweck*) olarak açıkladığı bu ilişki, sanat yapıtının tikel olmasını gerektirir. Schiller'in *estetik eğitimin* kökeni olarak gördüğü *oyun içtepesi*, aynı zamanda sanat yapıtına karşı aldığımız estetik tutumu sağlayan psikolojik etmendir. Schiller'in *özgür oyun* (*frei spiel*)

³² Immanuel Kant, **Yargı Yetisinin Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft)**, Çev. Aziz Yardımlı, 14.

³³ Taylan Altuğ, **Kant Estetiği**, 42.

yorumunun farklılaştığı nokta, sanat yapıtının tikel oluşunun yarattığı karışıklığın önüne geçmek isteyen entelektüel bir arzuda yatar. Özellikle son mektup dikkate alındığında Schiller “*estetik devlet*” adını verdiği, bireyin istencinin kamunun istencine boyun eğdiği bir rejimden söz eder. Estetik devlet, “*akıl içtepesinin duyuşal içtepeyi belirlenim altına alması benzeri bütün iradesini ferdin tabiatından geçirir.*”³⁴ Oyun içtepesinin herkeste ortak bulunmasından ötürü güzel bildirilerle insan topluluklarını birleştirebilen kültür; sözgelimi, buharlı dokuma tezgâhı icadının ve 19. yüzyılda mülkî idare bakımından Lancashire’a bağlı olan Manchester ve çevresine açılan fabrikaların sunduğu iş olanaklarına akın eden bireylerin yarattığı karmaşanın ortak bir duyumla (*sensus communis*) denetlenip yönetilmesini sağlayabilir:

“En basit tanımıyla oyun, kendinden başka amacı olmayan, şeyler ya da kişiler üzerinde güç uygulamayı hedeflemeyen etkinliktir. Oyunun bu geleneksel anlamı Kant’ın estetik deneyim çözümlemesinden sistemleştirilmiştir. Buna göre, estetik deneyimin özelliği, hem duyulur verileri kendi kategorilerine göre belirleyen anlama yetisinin biliş gücünün askıya alınması, hem de, buna bağlı olarak, duyarlık yetisinin arzu nesnelere dayatan gücünün askıya alınmasıdır. Zihinsel ve duyuşal yetilerin ‘özgür oyunu’ amaçsız bir etkinlikten ibaret değildir, etkinsizliğe [*inactivite*] eşit bir etkinliktir.”³⁵

Estetiğin siyasî alana nüfuz ettiği “estetik devlet” ideali etkin olmayan bir etkinlik düşüncesine dayanarak, *kudretin* (*arkhè*) yönetenler/öğretmenler/figürler ile yönetilenler/öğrenciler/seyirciler arasında *etkilenme* (*aisthesis*) tarzları (*poiesis*) kurması bakımından Rancière’in *duyulurun dağıtılması* (*distribution of sensible*) diye belirttiği *rejim* tanımına dâhildir. Rejimin siyasî merciler tarafından algılama kiplerini, duyma ve anlama (entelektüel kavrama, *özdeşleyim* kurma) biçimlerini belirleyişi diye tanımladığı bu sınıflandırmaya göre, sanat – siyaset ilişkisi üç dönemde ortaya koyulabilir:

- 1) Bireyin edimlerinin toplumsal, siyasî ya da ahlâkî sonuçlarının kamu alanında sergilenen heykel, dikilitaş, mozole vb. gibi dolayimler aracılığı ile belletildiği

³⁴ Bkz. (23), SCHILLER, 108.

³⁵ Bkz. (29), RANCIÈRE, 33–34.

ve doğru eylem biçiminin taklit aracılığı ile eylemi gerçekleştiren siyasî ya da ahlâkî yetke ile birlikte betimlendiği *etik imgeler rejimi*. (Platon)

2) Taklidin sanat yapıda (*poiesis*) önemini koruduğu ama sanatın yönetilen bireylerin alması gereken tutumların siyasî ya da ahlâkî kurallara göre belirlenmesi dışında, edimin kendisinin merak, haz gibi farklı kökenleri olan kamusal beğenilere (*taste*) uygun başka işlevler de edindiği *temsîlî sanat rejimi*. (Aristoteles)

3) Sanat yapıtının kendi dışında belirgin hiçbir siyasî, ahlâkî ya da toplumsal gönderime göre ayarlanmasının gereklenmediği, taklidin kuralcı belirleniminin terk edilerek kamu alanında oluşturulan boşlukta iletilmek istenen (*intentional*) duyumu kendiliğinden aktarımına olanak sağlanan *estetik sanat rejimi*. (Schiller)

İşte özgür oyun aracılığıyla halklara aktarılan edinilen bu *özdenetim*; estetik rejiminin nihaî isteğidir, denebilir. Amaçlanan yalnızca ortak duyum içerisinde toplumdaki bireylerin karışık isteklerinin bir araya getirilerek tümel bir kavrama aracılığı ile zamandan bağımsız ve uzamsal olarak sabit, anlamı kendinde bir nesne aracılığı ile ortaya dökülmesi değildir. Yeri geldiğinde sanat yapıtının *amaçsız amaçlılık* düsturunu manipüle ederek, bu karmaşık isteklerin kendiliğinden denetlenebilir olması da amaçlanmaktadır:

“Estetik sanat rejimi tarafından ortaya konan özerklik/özdenetim sanat yapıtının özerkliği değil, bir deneyim şeklidir. İkincisi, ‘estetik deneyim’ bu deneyimin öznesi için bir heterojenliktir, öyle ki ayrıca belirli bir özerkliğin yadsınmasıdır. Üçüncüsü, bu deneyimin nesnesi, sanat olmadığı kadar ya da en azından sadece, ‘estetiktir’. Schiller’in kurduğu estetiğin ‘orijinal sahnesi’ olarak adlandırılabilen üçlü ilişkisi böyledir.”³⁶

Sanat, estetik rejimde deneyimin kipliği hâline gelmesi ile sanat vasfını kazanır. Aynı kiplik imgelemin duyular hakkındaki oluşturduğu bilgilerin de kipliği olduğundan bir yaşama biçimi hâline de gelmektedir. “Sanat yapma tarzının etkilenme ile kurallı bir ilişki kurması” düsturunun getirisi olarak sanat, artık siyasî belirlenimi de yansıtan bir ortak duyum ürünüdür. Bu yüzden belli bir yaşama biçimi, her zaman

³⁶ Bkz. (2), RANCIÈRE, 117.

yönetenlerin kudreti kamunun ortak yararını gözettiklerini iddia ederek kamunun isteklerinden bağımsız uyguladıkları bir kültür – sanat etkileşimini var eder:

“Estetik sanat rejiminde, Sanat, sanattan başka bir şey olduğu ölçüde sanattır. O her zaman ‘estetikleştirilmiştir’, yani her zaman bir ‘yaşama biçimi’ olarak belirlenmiştir. Estetik sanat rejiminin anahtar formülü sanatın özerk bir yaşama biçimi olmasıdır.”³⁷

Aisthesis kitabı boyunca Rancière *estetik devletin* kültür – sanat etkileşiminde uyguladığı bir yaşam imgesini; sanat tarihinden 14 farklı sahne aracılığıyla âdeta didik didik eder. Özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında, yani *Yüksek Modernizm* olarak adlandırılan dönemde, temel düsturu kendisinden önceki sanat yapıtlarını teknikleri üzerinden eleştirerek sanatın kendi dönemindeki yaşamı aktarmada yetersiz kaldığını belirten avangart akımları odağına alarak, sanat – tarih ilişkisinde modernizmin *estetik rejim* olarak bir tersten okumasını yapar. Örneğin, Rembrandt van Rijn’in de dâhil olduğu resmin *Hollanda Altın Çağı*’ndaki ışık – gölge oyunları ile simgeleşen tablolar da *etik imgeler rejimindeki* kutsalın temsiline özenen bir teknik fark eder. 1764 yılında basılan *Antik Sanatın Tarihi*’nde Winckelmann *Belvedere Apollo* heykelinin uzuvlarının yitikliğini överken, belirlenemeyen (*indeterminable*) ve dışa vurulamayan (*inexpressible*) bir güzelliğin ifadesi olduğu yargısını, yönetimin yönetmeye kadir olanlara bırakıldığı Antik Yunan’daki duysal mükemmeliyet kanısına bağlar. Dahası, *Juno Ludovisi* heykelinin gövdesiz bir baş olarak insanın akılsal yanını betimlemesi, kukla ustasının (*übermarionette*) sahnedeki gözükmeyen bir mekândan kuklaları yönetmesi ile ortaklıklar taşır. Loïe Fuller’in yılan dansıyla 1890larda yakaladığı şöhretin ardında cinselliğin tehlikeli cazibelerini “göze hoş gelen” figürlerle saklayarak denetlemesinin yanı sıra oryantalizmin egzotik ve vahşi Doğu’yu ‘Akıl’ ile fethettiği fantezisi de rağbet görmesinin etkisini yadsımaz. *Estetik sanat rejiminin* icatları olan tüm bu özgün duyulurluk tarzları, Rancière’e göre, tarih ve sanatın karşıt bir birliktelik ilişkisine girmesiyle sanatın kendi *özdenetimini* (*autonomy*) bir yaşama tarzına (*poiesis*) dönüştürdüğünü göstermektedir:

³⁷ A. g. k. , 118

“Tarih sanatın tekil bir gerçeklik olarak geçici bir ayrılma içerisinde var olmasını sağlar: Müze yapıtları sanattır, onlar Sanat denen emsalsiz gerçekliğin temelidir çünkü onlar kendilerini yapanlar için öyle değildir. Ve karşılıklı olarak, bu eserler bize toplu yaşamın ürünü olarak gelirler, ama bizi ondan uzak tutmak şartıyla. [...] Sanat, yapıtları yapanların yaygın yaşama biçimi ve bizim özgürce tasarlama ve özgürce onaylama amacımız arasındaki farklılıkta ortaya çıkar. Bizim için, sanatın gücü ve güzelin gücü arasındaki, üretimindeki kuralların ve kendi duyarlı takdirinin tarzı arasındaki, kendisini düzenleyen ve üreten figürlerin arasındaki ayırmda ortaya çıkar.”³⁸

Müzelerin sanatın bu özgün tarzlarının yaşam alanı olarak belirmesi, *estetik rejimin* insanın duyuşal yanına biçtiği durağanlık, hatta ölüm rolünün uzamsal bir yansımasıdır. Sanatın üretenlerin, duyulurluğu belirlemeleri sayesinde ele geçirdikleri bu *yaptırım gücü*; durağanlıkla eşdeğer bir *polis* düşüncesini de roman sanatının alt metninde gizlemiştir. Yüksek Modernizm öncesinde yayınlanan Stendhal’ın *Kızıl ve Kara (Le Rouge et le Noir, 1830)* romanında İhtilâl sonrası Bourbon Fransa’sı bir *estetik devlet* olarak tarif edilir. Tüm zekâ ve duyusallığına karşın sınıf atlama hırsıyla çabalayan romanın başkahramanı Julien Sorel, eninde sonunda bir marangozun oğlu ve de Madam de Rénal gibi soylu kadınların duygusal zafiyetinden faydalanan bir Makyavelciden ibaret olarak görüldüğünden ikinci bölüm sonlarına yaklaşıldığında giyotinle idam edilmeyi yeğlemektedir. *Juno Ludovisi* özelinde sanat yapıtının *direngen (resistant)* bir biçimi olduğu anımsanırsa, Rancière’e göre, *estetik rejim*deki durağanlık *polis*in taşıdığı *uzlaşım* düşüncesinin sanatsal karşılığıdır da. Julien Sorel’in sınıf atlamak için başvurduğu tüm ikiyüzlülük ve aldatmacalara karşın, 19. yüzyıl Fransa’sının toplumsal ve siyasal dinamiklerinin dışında bulduğu mutluluk; estetik rejimin olanak verdiği tek mutluluk olanağıdır:

“Bu mutluluk fatihin hiç bir ‘hüner’ saçmayacağını ve sevilen ‘nesnenin’ artık bir şey yapmaya itiraz etmeyeceğini varsayar – o da tüm sosyal kararlılığını saçmalı, amaçlar ve araçların mantığından çıkarılmalıdır. Julien böyle bir mutluluğu Madame de Rénal ile Vergy kırsalındaki inzivada deneyimler. Paris’e ve büyük beklentilerine giderek bundan da feragat eder. Bunu tekrar tutukevinde, ölümden başka hiçbir şey ummadığı yerde bulur. Böyle bir mutluluk basit bir formülde

³⁸ A. g. k. , 19.

özetlenebilir: Kişinin hesaplamayı, istemeyi ve beklemeyi bıraktığı zaman, kişi hiçbir şey yapmamaya azmeder etmez, ulaştığı duyuşsal bir deneyimin kalitesinin tadını çıkarmak.”³⁹

Aisthesis kitabında *estetik rejim* kavramını sanat tarihinden içerikler sunarak varsıllaştıran Rancière, Mallarmé şiirlerindeki *gizemlileştirme (mystification)* dediğı ayrıntının peşine düşerek, estetik durağanlığın *duyulurun paylaşılması (partition of sensible)* düşüncesi önüne koyduğu engeli araştırır. “*Mallarmé: The Politics of Siren*” (2011) kitabında belirttiğı üzere; İhtilâl sonrası ilân edilen cumhuriyetin çağdaş Fransız şair; poetikasında söylenin (*myth*) içerik açısından taşıyıcılığına, şiirin biçimsel niteliklerine bakıldığında da belli dizeleri ilahi formundaki gibi tekrarlayan bir tekniğe (*chanting*) başvurur. Mallarmé’nin aldığı bu poetik tercihler sonucunda şiirin anlamı, şiirde kullanılan sözcüklerin kendisine içkin değıldir. Şiirin anlamı şiiri aşar, yalnızca şiir aracılığıyla erişilebilen aşkınsal bir deneyimin dokusuna taşınır. Simgeselliğın getirdiğı bu kapalılık, estetik duyumun kamusala açılmasını engelleyerek şiire sirenlerin şarkılarının denizcileri görmedikleri kıyılara çekmelerini andıran gizemli bir hava katar – nasıl ki gemiler kendilerini çağırın sirenlere kanarak çarptıkları kayalıklarda batmayı bekler, Madam de Rénal’in tüm çabalarına karşın Sorel de tutukevinde ölümü beklemektedir. Böylelikle gizemin duyulur bakımdan *mesafe* kurmasını güden Mallarmé’nin şiirleri, Rancière’e göre, tıpkı Julien Sorel’in hırslarına kavuşmasını engelleyen toplumsal direngenlik gibi kendi poetik uzamının gizemlilik yaratmasıyla politik bir tutum da kazanır:

“Müziksel yönetimin dipsiz derinliğinin’ gizemli gücü ve bu öfkeli uçurumun abes açlığı arasındaki uyum açısından – kalabalık ve onun çağı ‘toplumsal sözleşme’ tarafından dikkatle engellenmiştir – küçük poetik sirenin amacı, ‘titrek kanatları’ ile geleceğın kutlamaları için tasarlanan cam kubbelerin ‘tozunu almak’ zorunda olan ‘asaletin’ de amacıdır. Kurgunun fablları ayarlamak ya da imgelemi hazla doldurmaktan çok daha fazlası olduğunu, onun insan ruhunun tek yöntemi olduğunu, bu şekilde kendisin mitten ayırdığını zaten gördük. Ve ayrıca

³⁹ A. g. k. , 44–45.

o kurgunun arındırılmasının, onun eylemin arındırılmış gücüne geri dönüşünün politik çıkarlarını da ortaya çıkarır.”⁴⁰



⁴⁰ A. g. k. , 41.

NIETZSCHE VE “DEKADANS”

Buraya kadar aktarılanlar özetlenecek olursa; sanatın özdenetimi sağlayarak insandaki duyuşsal tarafın akılsal tarafla denetim altına alınarak uzlaştırdığı siyasal bir düzenlilik tasarımı olan Schiller’in estetik devlet düşüncesinin, Kant’ın güzelin analitiğinde dördüncü uğrak olarak belirttiğı amaçsız amaçlılık kavramından yola çıkılarak kurulduğu serimlenmeye çalışıldı. Dahası Rancière’in taklidin sanatın *mimesis* ile *poiesis* arasında bir kurallılık kurduğunu belirterek, *mimesis* (taklit) ögesinin devreden çıkarılıp *estetik sanat rejimi* olarak adlandırdığı, kültürün eşit olmayan zekâlar arasında eğiticilik yetkisini verdiğini belirttiğı yönetim anlayışı; Schiller’in *özgür oyun* üzerinden açıkladığı estetik devlet tasarımıyla bağlandı. Bu bağlantılar kurulurken, Rancière’in *Aisthesis* kitabında incelediğı modernizmin icadı olan özgün sanat pratikleri, birer içerik işlevi görmekle birlikte *estetik rejim*deki hegemonyanın kendi devamlılığını sürdürme biçimlerinin serimlenmesine Julien Sorel ve Mallarmé örnekleriyle girişildi.

Julien Sorel’in bir roman kahramanı olarak yazgısı aktarılırken *estetik rejimin* sahip olduğu hegemonyacı yapıdaki durağanlığın, toplumu oluşturan bireylerdeki duyuşsal tarafın uzlaşım (*consensus*) düşüncesi dâhilinde olumlu biçimde ifade edilmesine olanak vermediğinin altını çizmek gerekir. *Aisthesis* kitabında verilen ve birer *poiesis* (*yapma tarzı*) olan teknik yeniliklerin duyuşsal tarafın ifadesini engelleyen ‘olumsuz’ *estetik mesafeyi* yaratma gücüne tekrardan bakılırsa, Julian Sorel tikelinde belirginleşen bu politik sorunun, opera sanatında bir başka temsilcisine rastlanabilir. *Estetik rejim*de kendi sanatsal *özdenetim* uzamını kuramayan bu temsilci, Richard Wagner’den başkası değildir. Rancière, Wagner operasının estetik *kapasitesizlikleri* hakkında ‘*The Immobile Theatre – Paris, 1984-1985*’ (*Durağan Tiyatro – Paris, 1984-1985*) adlı bölümde şu yorumu yapar:

“Wagner’in müziğine ait olan boşluğu icat etmedeki yetersizliği belki de tesadüfi bir sınır değildir. Yeni sanat yapıtının tam bir tanımlamasına işaret eder. *Mise en scène* ilkesini tek başına sağlayan bu organik gerekliliğı belirlemek için, kişi bunu dramının kökenindeki amaçtan ayırt etmelidir. Tüm yapıtların ilk günahından ‘arınarak’ kendi bakış açısını bu eserinkinden tanımlayabilmek için, yazarın müzikal araçların seçimini yöneten bu çalışma düşüncesini untabilmesi gereklidir: Bu *niyet*, bu *amaç* karşısında yapıtın gücü fethedilmelidir. *Mise en*

scène en başından beri paradoksal bir sanattır. Bu sanat, tüm dış eklemeleri dışlayan ‘kavramanın birliği’ düşüncesine dayanır.”⁴¹

Sözgelimi, Wagner’in meşhur operalarından *Tristan ve İseut* (*Tristan und Isolde*, 10 Haziran 1865) dikkate alındığında tasarlanan mizansenin (*mise en scène*), estetik rejime uygun tarzda üretilen yapıtların taklit ögesini *özgür oyunun* zamandan ve uzamdan bağımsız olması şiarına sıkı sıkıya bağlandığı gözden kaçırılmamalıdır. İki farklı kökeni bulunan Anglo-Fransız efsanesinin Gottfried von Strassbourg tarafından 12. Yüzyıldaki yazımından esinlenen Wagner, erkek başkahramana doğum sırasında annesini yitirmesi yüzünden *Tristan* (Latince “üzünçlü, melankolik” anlamına gelir) adının verilmesi gibi ana olay örgüsünün dışında kalan ayrıntıları operaya katmaz. Sahnede yer alan kahramanlar Cornwall Kralı Marke, kralın yeğeni Tristan, kralın sözlüsü ve Tristan’ın sevgilisi İseut, İseut’un nedimesi Brangäne, Tristan’ın uşağı Kurwenal, arkadaşı Melot, bir çoban, bir dümenci ve bir denizciden ibarettir. Dahası yapıtın bütünselliği gözetilerek İseut ile evlenmeye niyet ettiği için yeğeni Tristan’ı İrlanda’ya gönderip iki âşığın tanışmasına yol açan Kral Marke, opera boyunca iki kez ve kısa librettolar dışında görünmez.

Zaten *Tristan ve İseut* genelinde librettolar iki ya da üç dizeden oluşmaktadır ki bunda Wagner’in müziği yapıtın temel bileşkeni ve duyumun ana aktarıcısı olarak öne çıkarma isteği etkilidir. Konuşarak aktarımın zorunlu olduğu hâller dışında duyumun müzikle kotarılmaya çalışması, yapıt boyunca *leit motif* olarak sürekli yinelenen ve aralarında *Tristan akoru* gibi ünlenen akorların da bulunduğu bir tekniğin yeğlenmesine yol açmıştır. *Tristan ve İseut* operasının Wagner tarafından bu denli sıkı ve geçişsiz bir tarzda bestelenmesi, Rancière’i ‘*kapasitesiz*’ yorumunu yapmaya iten kahramanların mizansen boyunca neredeyse durağan oynamasına dek götürür:

“Sürenin büyük bir bölümünde aktörler nadiren sahnedeki konumlarını değiştirme gereksinimi duyarlar. Sonuç şudur ki, sözcüğün basit teatral anlamında bir şey ‘olursa’, muazzam bir güçle saldırır; tam olarak Wagner’in yapmasını tasarladığı şeyi yapar – gerçekliğin kısa bir ihlâli bize *Tristan ve İseut*’un tam olarak nasıl yaşadığının göz kamaştırıcı bir şekilde duyumsatır,

⁴¹ Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art (Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art)*, İng. Çev. Zakir Paul, 135.

sadece onların yaşamak olarak adlandırabileceği bir anlamda, kendi gerçek dışı dünyalarında.”⁴²

Cornwell Kralının yeğeni ile kralın sözlüsü arasındaki yasak aşkın anlatıldığı bu operadaki durağanlık, sonunda Julien Sorel’in ölümü yeğlemesi benzeri içtiği zehirle ölüm döşeğinde sevgilisini bekleyen Tristan’ın İseut’yu görmeden ölmesi ve *Liebestod* adlı kapanış librettosunda İseut’un Tristan’ı sahnede görünmeyen bir etkinlik içinde anlatması ile son bulur. Yapıt boyunca *direngelik* ile imlenen yaşamının estetik değeri, Tristan ve İseut örneklerinde insandaki duyuşal tarafın mizansenini Wagner’in bu operasında sahne dışına itmiştir.

İnsandaki duyuşal tarafın *estetik sanat rejiminin* uzlaşımış kurallığında bir yaşama biçimi olarak aktarılamayışı, Nietzsche’nin *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872) adlı yapıtında da Antik Yunan’ın birbirine karşıt iki tanrısı, Apollon ve Dionysos olarak simgeleştirilen sanatsal içtepeler dolayımında belirtilmektedir. Winckelmann’ın *Belvedere Apollo* heykeli aracılığıyla Antik Yunan sanatında akılsal tarafın, estetik değeri doruğa ulaştırdığına dair dönemin yaygın kanısına karşılık Nietzsche; asıl doruğa satirlerden oluşan dans eden ve şarkı söyleyen seyircilerin, koro (*chorus*) ile seyircinin birbirinden ayırt edilemediği Dionysos şenliklerinde varılmış olduğunu savunur. Keçi kılığına giren satirlerin, *dithyrambos* korosuna katılarak toplumsal geçmişlerini ve konumları unuşlarında öncelikli sanat içtepesi olarak Dionysos’un, Schiller’in terminolojisinde ifade edilirse, duyuşal tarafın dışavurumu etkindir. Aishkylos ve Sophokles tarafından teknik temelleri atılan tragedyaadaki koro ise, *dithyrambos* korosunu taklit etmekle yetinmemiş, sahnedeki figürlerin sayısını arttırarak *seyirci* ile koro arasındaki duyuşsal birliği de bozmuştur:

“Tragedya, müziğinin evrensel geçerliliğiyle, Dionysosçu duyarlığa sahip dinleyici arasına yüce bir benzetmeyi, mitosunu yerleştirir ve dinleyicide, mitosun plâstik dünyasının canlandırılması için müziğin yalnızca en üst bir serimleme aracı olduğu izlenimini uyandırır. Müzik, bu soylu yanılısamaya güvenerek, şimdi uzuvlarını dithyrambik dans için devindirebilir ve kendi başına müzik olarak, söz konusu yanılısama olmadan, kapılmaya cesaret edemeyeceği orjivari bir özgürlük

⁴² Ernest NEWMAN, *The Wagner Operas*, 203.

duygusuna hiç düşünmeden bırakabilir kendini. Mitos bir yandan bizi müzikten korurken, bir yandan da müziğe en büyük özgürlüğü ancak o verir.”⁴³

Nietzsche’ye göre tragedyanın trajik korosunun *ideal seyirciyi* temsil ederek sahnede sergilenen her türlü doğalcılığı karşı açılan savaşın başlangıcıdır. Bu savaşta seyircinin korodan temsil (mimesis) tekniğiyle ayrılması, Apolloncu sanatsal içtepinin “Kendini Bil!” (*gnothi seauton, γνωθι σεαυτὸν*) ve “Ölçüyü Kaçırma!” (*Κριτην γνωθι*) gibi Delfi tapınağının girişine kazınarak dayattığı maksimler; seyircilerin Dionysosçu bir duyarlığa kapılmalarını, bu duyarlığın anahtarı müziği sınırlandırarak engeller. Opera sanatında birer taklit (*mimesis*) tarzı olarak stile *rappresentativo*’ resitatifleri; sahne ile seyirciler arasına Sokratesçi öğretim ilişkisi kuran *mesafeyi* koruyan Apolloncu teknik icatlarıdır:

“Opera, kuramcı insanın, eleştirel sıradan insanın doğuşudur, sanatçının değil: tüm sanatların tarihindeki en tuhaf olgulardan birisidir. Her şeyden önce sözlerin anlaşılmasının gerektiği, aslında müziksel kulağı olmayan dinleyicilerin talebidir: buna göre, ses sanatının bir yeniden doğuşu, ancak güftenin kontrpuan üzerinde, tıpkı efendinin köle üzerinde egemen olması gibi egemen olacağı bir şarkı biçimi keşfedildiğinde beklenebilirdi. Çünkü sözlerin, onlara eşlik eden armonik sistemden, ruhun bedenden daha soylu oluşu kadar soylu olduğu düşünülüyordu.”⁴⁴

Apolloncu sanat içtepi *“her duyarlı insanın sanatçı olduğuna dair bir pastoral inanca”*⁴⁵ karşı çıkararak, Euripides’in tragedyelerinde sergilenen figürlerle *“seyircilere konuşmayı yeniden öğretir.”*⁴⁶ Nietzsche’nin tragedyanın doğuş amacının, insanın yaşam istencine hizmet eden Dionysosçu sanat içtepisinin, ahlâkın ve aklın kurallarına dayanan Apolloncu içtepi tarafından denetlenişi olarak yorumlandığı fark edilirse; bu ikiliğin Schiller’in insanda bulunduğunu savunduğu duyusal içtepi ve akılsal içtepi ikiliğine benzediği benimsenebilir. Her ne kadar insan etkinliğini yönlendirmesi bakımından birbirini andıran bu ikiliğin, Wagner’in etkileyen (Schiller)

⁴³ Friedrich NİETZSCHE, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)**, Çev. Mustafa Tüzel, 126.

⁴⁴ A. g. k. , 115.

⁴⁵ A. g. k. , 116.

⁴⁶ A. g. k. , 80.

ve Wagner'den etkilenen (Nietzsche) bu iki Almanın yorumlarındaki farklılıklar dikkat çekicidir:

“Asla her zaman olmasa da, Schiller sık sık kendi estetik yazılarında ideal bir uyum kurmak için tedirginken, Nietzsche aslında dinamik, üretken ve güdülere keskinleştiren olarak gördüğü çatışmayı (*agon*) durağan, verimsiz ve güdülere öldüren olarak gördüğü uzlaşmaya tercih eder. Sanatsal içgüdüler olarak, Apolloncu ve Dionysosçu yaratıcı bir savaşta birbirlerine hapsolmuşlardır ama Sokrates tarafından simgeleştirilen bilgi ve akılsal anlayışa yönelik estetik olmayan dürtüye karşı birlikte şiddetli ve tavizsiz bir savaşa kalkışmışlardır. Sanatın bilime karşı çıkması bir nebze ters çevrildiğinde, estetiğe yönelik insan etkinliklerinin tüm alanlarına karşı çıkma isteği, onun sözde orta döneminde bile (1876-92), Nietzsche'nin bakış açısının tipik bir özelliğini barındırır. Diğer taraftan, Schiller güzelin uyum içindeki gücüne yanıt veremeyen içtepilerin ve ruh hâllerinin olduğunu itiraf etmeye isteksizdir. Bu, tabii ki, Schiller'in bir eleştirisi olarak incelenmemelidir. Nietzsche'nin tersine, Schiller insan etkinliklerinin ahlâkî, entelektüel ve bilimsel yönlerini dışlamak yerine o estetiği kapsayıcı olarak ele alır.”⁴⁷

Buna göre Dionysosçu içtepinin, yani insandaki duyuşal tarafın öne çıkarıldığı ve çatışmadan (*agon*) beslenecek yeni estetik anlayışının peşindedir Nietzsche. “Sıra dışı durumlarla karşılaşan sıradan kahraman” tanımlamasında, Dionysosçu müziğin duyuşal olmadığı hâlde duyumun tarzını belirlemeye çalışan Apolloncu taklide kurban edildiği Sokratesçi dekadanın yanı sıra, Tristan ya da Julian Sorel'in yaşam yerine ölümü yeğlemelerinin kökenini de görür. Tragedyada, operada ve roman sanatında yaşam, kendisi olamayan ama kendisini belirlemeye (*determination*) çalışan entelektüel etkinliklere kurban edilmiştir. Nietzsche'nin Sokratesçi erdemini bilgiye eşitlendiği bir denklemde yaşamın kendisinin değil bilgisinin önem kazanmasını, örneğin Tristan ve İseut'un yaşamda değil ama ölümden sevgilerini şarkı söyleyerek ifade edebilmelerini, ‘dekadan’ olarak yorumlar. “Yunan tragedyası, daha eski tüm kardeş sanat türlerinden farklı bir biçimde yok olmuştur: çözülmez bir çatışmanın sonunda intihar ederek, yani trajik bir tarzda ölmüştür.”⁴⁸

⁴⁷ Nicholas MARTİN, *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*, 35.

⁴⁸ Bkz. (43), NIETZSCHE, 67.

Nietzsche’de Dionysos ve Apollon arasındaki *çatışma (agon)* sayesinde yaşamın kendisinin sanatla (*life becoming art*) kurtulabileceği benimsendiğine göre, tersine Schiller’in *estetik devlet* tasarımının benzer bir çatışmanın yer aldığı *dinamik devletin* olumsuz addedilip bastırılması gerektiği anlaşılmalıdır: “*Dinamik devlet insan topluluklarını ancak, tabiatla yatıştırmak suretiyle mümkün kılabilir. Estetik devlet onu ancak (ahlâk bakımından) ferdin iradesini, umumun iradesine tâbi kılmakla gerekli yapılabilir.*”⁴⁹ Öyleyse Rancière’in *uyuşmazlık* düşüncesi bir politika yapma tarzı olarak duyulurun dağıtımını düzenlerken ve yeniden düzenlerken, Schiller’in *dinamik devlet* diye adlandırdığı rejimsel tehlikenin benzeridir. Rejimsel tehlikenin kaynağı, Nietzsche’deki sanatsal içtepeler Dionysos ile Apollon’un arasındaki *çatışmanın* duyulur alana devingenlik (*dinamizm*) getirmesidir. Schiller’deki *özgür oyun (frei spiel)* düşüncesiyle karşıt iki içtepinin *uyum (harmony)* içerisinde ve diyalektik olarak farklı ve yeni bir içtepede uzlaştırılması, Kant’taki *ortak duyum (sensus communis)* düşüncesinden farklı olarak *aşkınsal (transcendent)* bir zemin olarak kültürün icadına gerektirir. Rancière’in *estetik rejim* olarak açıkladığı ve düşünsel kökenleri yukarıda serimlenen bu kültür tasarımını örnekledikten sonra, bu estetik ve politik zemini görüngüsel (*phenomenal*) olana indirgediği aşikârdır. “*Rancière’e için asıl nokta; sanat ile siyaset arasındaki ayrımı bulanıklaştırmak değil, ‘tersine sanatın siyasetinin ve siyasetin poetikasını birbirine yaklaşıp biri diğerini bastırmadan birleşemediklerinde ortaya çıkan gerilimi korumaktır.*”⁵⁰

Estetik sanat rejimi düşüncesinin modernizmin avangart sanat akımları ile örneklenerek yargı gücünün olanaklarını *görüngüsel (phenomenal)* alana indirgemesi sonucu, *uzlaşmazlık (dissensus)* kavramını siyasetin özeğine almanın kapitalist *yenileşmenin (innovation)* siyasî bakımdan bir sağlaması olduğu yönündeki eleştiriler mevcuttur.^{vi}Bu eleştirilere göre, Rancière’in *özgürleşme (emancipation)* olarak betimlediği taklitten bağımsızlaşma da üretimdeki geleneksel tekniklerin ve kalıplaşmış eğilimlerin bırakılmasına yönelik olduğundan, sanatsal üretimin çeşitlenmesi aracılığıyla *özdeşleyim (einfühlung)* duygusunun kapitalizmin belirlediği

⁴⁹ Bkz. (23), SCHILLER, 108.

⁵⁰ Stephen ZEPKE, “Contemporary Art? – Beautiful or Sublime? : Kant in Rancière, Lyotard and Deleuze”, 15.

standartlara göre uyarlanmasına olanak verişiyile Rancière'in hedeflediğinden çok uzağa düşme tehlikesindedir.

Yargı gücünün neredeyse yalnızca güzelin çözümlenmesine indirgendiği bir *estetik* düşüncesinin getirdiği bu siyasal çıkmazdan kurtulmak için yapılması gereken, Kant'ın *Kritik der Urteilskraft* (1789) adlı kitabında güzel ile birlikte yaptığı beğeni yargısının bir diğer kurucu deneyimi olan *Yüce'nin* (*Sublime*) ayrıntılı bir araştırmasıdır. Bu araştırma, *duyumun düşünümlü yargıgücü* (*reflective judgment*) ile kavranmasına atfettiği önemle, görüngüler alanında beliren olası metalaştırma tehditlerine karşı bir savunma hattı kurmaya yardımcı olmaktadır.

BİR ESTETİK DUYUM OLARAK YÜCE

Yargı gücünün neredeyse güzele indirgendiği ve *özdeşleyim (einfühlung)* siyaset yapma tarzlarının devindirdiği duyular dolayımında *görüngüler alanına (phenomenal realm)* tıklıp kaldığı bir estetik anlayışının yol açtığı dekadansın en erken tartışmalarından biri Longinus'un *Yüce Üzerine (On the Sublime, Peri Hypsous, M.S. 1– 3 yy.)* adlı risalesinde de tartışılmaktadır. Yazınsal yapıtların biçimleri üzerinden iyi ya da kötü olmalarının nedenlerinin tartışıldığı ve bir hitabet sanatı olarak retoriğin yönetenlerin yozlaştığı bir toplumdaki bozulmadan aldığı payı artıracakını belirten Longinus, günlük yaşamın hayhuyunda gözleri boyadığı bir duyulurluğun *Yüce* duygusunun yalınlık olarak algılanmasının kaynaklarından biri olduğunu belirtir. Longinus'a göre bu yalınlığın insan doğasındaki yansımaları "*büyükliğe erişimi (attainment of grandeur) ve denetlemez bir şiddette olmasıdır (vehement and uncontrollable).*"⁵¹ *Yüce* duygusunun insan doğasındaki bu yansımaları, Edmund Burke'ün Longinus'tan yola çıkarak yaptığı *Güzel (Beautiful) Yüce (Sublime)* sınıflandırmasına da köken sağlamıştır.

EDMUND BURKE VE "YÜCE"

"Zihin üzerinde güçlü bir etki yapmaya muktedir kavramların çoğu, ister yalnızca Acı ister Hazla ilgili olsun ya da bunların değişikliğe uğramış hâlleri olsunlar, şu iki başlığa indirgenebilirler: *kendini koruma* ve *dostluk*. Bütün tutkularımız bu ikisinden birinin isteklerine karşılık vermek üzere ayarlanmışlardır. İlgili tutkular çoğunlukla *acı* ve *tehlikeye* bağlıdır. *Acı, hastalık* ve *ölüm* kavramları, zihni çok güçlü deşet duygularıyla doldururlar, fakat *yaşam* ve *sağlık*, bize haz alabilme yeteneğini sağlamalarına rağmen, saf keyif alma yoluyla böyle bir etki yaratmazlar. Öyleyse, kişinin korunmasıyla yakından ilgili olan tutkular esas olarak *acı* ve *tehlikeye* dayanır ve bunlar tüm tutkuların en güçlüleridir."⁵²

Yukarıda alıntılanan "*Güzel ve Yüce Kavramlarımızın Kökeni Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*" (1757) adlı yapıtın 1. kitap 6. Bölümünde, Edmund Burke, insan etkinliklerinin nedenlerini *merak (curiosity)*, *haz (pleasure)* ve *acı (pain)* tutkuları

⁵¹ Longinus, *On the Sublime (Peri Hypsous)*, Çev. Thomas R. R. Stebbing, 23.

⁵² Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma (A Philosophical Enquiry Into the Our Ideas of the Beautiful and the Sublime)*, Çev. M. Barış Gümüşbaş, 42.

altında sınıflandırdıktan sonra, *korku* tutkusunun (*passion of fear*) öznenin kendini koruma (*self-preservation*) isteği ile ilişkilendirir. Burke'ün ele alışıyla, *yeterli neden* (*efficient cause*) ayağı; öznenin bir sanat ürünü ya da doğa nesnesi ile etkileşime girmesini sağlayan, yeniliğe ve başkalığa yönelik duyduğu *meraktır*. Öznenin, özne olmayanla girdiği etkileşimin sonunda aldığı duyumun iki ucu bulunmaktadır: *acı* (*pain*) ve *haz* (*pleasure*). Özne kendini koruma eğiliminde bulunduğundan, kendisinin kalıcılığı tehdit eden her türlü etkeni ve varlığı *acının* kaynağı diye sınıflandırır. Öznenin kalıcılığını tehlikeye atan deneyimlerden kendini kurtardığı ya da bu deneyimlerin bitimiyle duyduğu ise *keyiftir*. *Keyfin haz* ile karıştırılmaması gerekir; çünkü acı öznenin aynı deneyimi yinelemek isteğini engeller, merakına ket vurur. *Haz* duygusunda böyle bir engelleme bulunmadığından iki uçta yer alan bu iki duygu, birbirinin karşıtı olarak düşünülmemelidir.

Burke'e göre *güzel* olan, öznenin kendisinden *hoşlanmasını* (*pleasure*) sağlayan iyi biçimliliğidir. Bu iyi biçimliliği belirleyen nitelikler ise; nesnenin nispeten küçüklüğü, pürüzsüzlüğü, uzuvların doğrultusunda çeşitlilik olmaması, bu bölümlerin birbiriyle açılı olmayıp birbirlerinin içinde erimeleri, narin bir yapıda olması, renklerinin açık ve parlak olması, eğer ki göz kamaştırıcı parlaklıkta bir rengi varsa, bunun diğer renklerle çeşitlenmesi olarak saydığı ölçütlerdir. *Güzel* olanı belirleyebildiğimiz bu ölçütleri zihin kendisinde ayırt edip sınıflandıramayacaktır:

“Beğeni sanki zihnin müstakil bir yetisidir ve yargı ile imgelemden ayrıdır; bir kompozisyonun üstünlükleri ya da kusurlarından doğal olarak ve ilk bakışta etkilenmemize yol açan bir tür içgüdüdür. İmgelem ve tutkular söz konusu olduğu sürece, usa pek başvurulmadığını kabul ederim. Ancak düzenleme, duruma uygunluk, uyum söz konusu olduğunda, kısacası, en iyi Beğeni en kötüsünden ayrıldığında, işleyen şeyin yalnızca anlık olduğunu düşünüyorum.”⁵³

Beğeni yargısının temellerinden bir diğeri olarak belirttiği *yücenin* (*süblime*) kaynağı ise, bu şemayı izleyerek, herhangi bir şekilde acı ya da öznenin kendini koruma isteğini kışkırtarak korku veren şeyler ya da durumlardır. Yücenin temsilini korku uyandıran bir durum olarak ele almasıdır. Korku uyandıran bir şey ya da

⁵³ A. g. k, 31.

durumla karşılaşmak olarak tarif edilebilecek *yücenin* deneyimi; korkunun kaynağının özneye zarar vermeyecek biçimde zamansal ya da uzamsal bir ayırımında yer almasına karşın, özneye iki farklı tutkuyla ilişkilidir. Bunlardan ilki, tehlike altındaki diğer öznelerle yardım etmeye sevk ettiği için *dostluk* duygusu olmakla birlikte, karşıdaki öznenin acısını paylaşma (*sympathy*) duygusu ve böyle bir duygusal ortaklığın yarattığı *şefkat* (*compassion*) duygusu üzerinden yapıt içerisinde çok ayrıntı verilmeyen bir toplum düşüncesine götürür.

Korku yaratan durumlar, öznenin kendisinden zamansal ya da uzamsal bir ayırımında yer almasından ötürü, özneye zarar verebilecek olası bir tehlike oluşturmadıklarından *hazdan* farklı ama korku ile ilintili bir başka tutku daha uyandırır. Burke'e göre, *yücenin* asıl kaynağı, bu ikinci tutku, *keyiftir*:

“Tüm bu durumlarda, acı ve dehşet eğer gerçekten tehlikeli olmayacak şekilde bir değişikliğe uğramışsa, acı şiddet boyutuna ulaşmamış ve dehşet de kişinin varlığı için bir tehdit oluşturmuyorsa, bu duygular ister hassas ister daha kaba organları tehlikeli ve sıkıntılı bir yükten arındırdıkları için haz değil ama keyif, bir tür keyifli korku, dehşetle karışık bir tür sükûnet yaratmaya muktedirler ki, bu duygu da kendini korumayla ilgili olduğu için tüm tutkuların en güçlülerinden biridir. Bu duygunun nesnesi yücedir.”⁵⁴

Burke'ün tarifine göre, her ne kadar *güzelden* (*beautiful*) farklı olarak *hazza* değil de *acıya* dayanan *yüce*; özneye hazzın verebileceği gelip geçici bir etki değil de kalıcı bir hasar bırakması olasılığına dayanan korku hasebiyle *estetik bir köken* olarak *hazdan* ayrıcalıklıdır. Bu ayrıcalık; *yücenin* korku yaratan şey ya da durum olarak özneye oluşturduğu duygulanımların, makamsırasına göre bir sıralama yapılırsa eğer, *şaşkınlık* (*wonder*), *huşu* (*awe*), *saygı* (*respect*) biçiminde çeşitlenmesi dolaylı *güzelden* bir adım öne geçirmektedir:

“Zira öncelikle şunu unutmamalıyız ki, en üst seviyede acı kavramı, hazzın en yüksek derecesinden çok daha kuvvetlidir ve aşağı doğru azalan derecelerde de yine üstünlüğünü sürdürür. İşte bu yüzden, eşit ölçüde acı çekme ya da haz alma

⁵⁴ A. g. k. , 61.

olasılığının bir şekilde eşit olduğu durumlarda, acı kavramı daima daha üstün olacaktır.”⁵⁵

Peki, *korku* uyandırarak öznenin şaşkınlık, huşu vb. duygularda bulunmasına yol açan durumların ya da şeylerin “Yüce” olarak addedilmesini sağlayan ortak nitelikler ya da ilinekler var mıdır? Eğer varsa, şeyleri ya da nesnelere Yüce olarak sınıflandırmamıza yarayacak bu ortaklıklar nelerdir? Bu soruya yanıt olarak, sözgelimi, İngiltere’deki Salisbury koyağındaki Stonehedge gibi insan yapılarının ya da dağların dorukları, uçurumlar ya da okyanuslar gibi doğa biçimlerini sınıflandırırken kullanılan ilineklerden ilki, Yüce duygusunu uyandıran temsillerin, öznenin kendisine kıyasla aşırı derecede büyük, azametli ya da engin olmalarıdır. Bu üç ilineği özne temelli bir ontoloji üzerinden anlatacak olursak – ki insanda uyanan tutkulara göre doğadaki şeylerin ya da insan yapımı nesnelere sınıflandırıldığını düşünürsek bir sakınca gözükmemektedir – bir insanın Atlas Okyanusunu yüzerek geçmesi düşüncesindeki gibi insanın sınırlarını aşan olanaksızlıklar boyutlarla ilgili bu kıstasın kaynağıdır. Tabii ki, Yüce’nin insana kıyasa sonsuz oluşu salt boyutlar üzerinden değil aynı zamanda nicelik üzerinden de düşünülmelidir. Sözgelimi, Sahra Çölü’nün Yüce deneyimi vermesinin en önemli nedeni, kum tanelerinin oturup da tek tek sayılamayacak dek çok olmasıdır. Bu denli bir sayısal çoklu aynı zamanda, bir kum tanesinin diğerinden ayırt etmeye yönelik bir eylemin, kum tanelerinin tıpatıp aynı görülmesini sağlayacak *ad infinitum* bir çeşitliliğe sahip olmasına da yol açar:

“Çeşitli türden şeylerin genel toplamı, herhangi *tam* bir nesneyi oluşturan bir örnek parçaların etkisi bakımından eşit olabilirse de, bedenlerimizin organları üzerindeki etkisi bakımından eşit değildir. Bu farklılık için, az önce saptadığımız nedenin yanı sıra, çok güçlü başka bir neden daha vardır. Zihin gerçekte bir seferinde tek bir şeyden daha fazlasına dikkatini pek veremez; eğer bu şey küçükse, etkisi de küçüktür ve çeşitli sayıda diğer küçük nesnelere zihnin dikkatini çekmez. Zihnin sınırları nesnelere sınırları tarafından belirlenir ve dikkat çekmeyen şey ile var olmayan şey etkileri bakımından hemen hemen aynıdır. Ama göz ya da zihin (zira bu

⁵⁵ A. g. k. , 68.

durumda ikisi arasında fark yoktur), muazzam boyuttaki tekbiçimli nesnelere sınırlarına kolayca ulaşmazlar; göz ya da zihin böyle nesnelere seyrederken istirahat edemezler; imge her yerde hemen hemen aynıdır. Neticede, nicelik bakımından muazzam olan her şey ister istemez tek, yalın ve tam olmak durumundadır.”⁵⁶

Burke’ün yüceyi sınıflandırırken dikkate aldığı bir başka nitelik de güçlülük (*arkhè*) bakımından, öznedeki korku uyandıracak fersah fersah ilerde olması, yani her zaman gizil bir tehdit kaynağı olmasıdır. Sözelimi; krallar ile tebaa, imparatorlar ile tabi uluslar ya da Greklerin yarı tanrı savaşçısı Akhilleus ile Troyalı yönetici Hektor arasında güç bakımından bir kıyas tabii değildir: “*Kralların ve komutanların konumlarından kaynaklanan gücün de korku ile bağlantısı aynıdır. Hükümdarlara sıklıkla korkunç majesteleri sıfatıyla hitap edilir. Dünyayı pek tanımayan ve güç sahibi insanlara yaklaşmaya alışık olmayan genç insanların, genellikle akıllarını başından alacak bir huşu duydukları gözlemlenebilir.*”⁵⁷

Öznedeki kendini koruma istemine karşılık bir tehdit oluşturan bir başka durumda, korkunun uyanmasına yol açan, öznenin bulunduğu mekânın yeterince aydınlanmamış ya da renkli olmayışıdır. Yüce ve Güzel duygularının kökenlerine dair araştırmasında fizyolojik çıkarımlara başvurmayı yeğleyerek İngiliz deneycilik eğilimini yansıtan Burke; gözün iris kısmındaki liflerin karanlık ortamlarda bulunan az miktardaki ışığı retinada toplamak için kapasitesinden fazla büzüldüğünü ve bu nedenle de duyulan acının karanlığın *Yüce* olarak addedilmesine yol açtığını öne sürer. Günümüzde geçerli olmayan bu fizyolojik açıklamayı bir kenara bırakırsak, karanlık ya da aşırı parlaklığın *Yüce* olarak atfedilmesinin Aristotelesçi *yeterli sebebi* (*efficient cause*); karanlık ortamlarda öznenin kendisine karşı yöneltilen tehdidi bütünüyle kavramaktan uzak oluşudur. Bunun yanı sıra, tekdüze renkteki ya da aşırı aydınlanmış nesnelere ya da durumlarda da özne, kendisine gelebilecek olası bir tehdidi algılamak mahrumdur.

⁵⁶ A. g. k. , 142–143.

⁵⁷ A. g. k. , 71.

Sonuçta, özne kendini koruma istemindeki düşünen bir varlık olarak, kendisinin gücü ile kıyas yapamayacağı belirsizlikteki şeyler ve durumlar karşısında duyduğu korkunun yersizliğinden aldığı *keyfin* kaynağı, Burke’ün çözümlemesinde *yüce* olarak adlandırılmaktadır. Bununla birlikte, araştırma boyunca göz ardı edilen öznenin, kendisi dışındakilerin çektiği acılara *şefkat* (*compassion*) göstermesinden çıkarsadığı toplum düşüncesi, Kant’ın beğeni yargıları hakkındaki araştırmasında açığa kavuşacaktır:

“[E]ğer beğeni yargısı yalnızca *bencil* olarak değil, ama iç doğasına göre, e.d. başkalarının beğenileri için verdikleri örnekler uğruna değil ama kendi uğruna zorunlu olarak *çoğulcu* olarak geçerlik taşımalıysa, eğer onu aynı zamanda herkesin onaylaması gereken bir yargı olarak değerlendirirsek, o zaman temelinde herhangi bir (ister nesnel isterse öznel olsun) *a priori* ilke yatıyor olmalıdır ki, ona hiçbir zaman anlıktaki değişmelerin görgül yasalarını arayarak ulaşamayız; çünkü bu yasalar ancak nasıl yargıda bulunulacağını bilmemizi sağlarlar, nasıl yargıda bulunmamız gerektiğini buyurmazlar; dahası, bu buyruk *koşulsuz* olacaktır ki, beğeni yargıları bu tür buyrukları varsayar, çünkü hoşlanmanın bir tasarımı ile *dolaysızca* bağlı olmasını isterler. Öyleyse estetik yargıların görgül açıklaması her zaman daha yüksek bir araştırma gerecinin toparlanması için başlangıcı yapabilirler; ama bu yetinin aşkınsal bir tartışması da olanaklıdır ve Beğenin Eleştirisine özsel olarak aittir. Çünkü eğer *a priori* ilkeleri olmasaydı, başkalarının yargılarını yargılaması olanaksız olur ve onları belli bir haklılık görünüşü ile onaylayamaz ya da yadsıyamazdı.”⁵⁸

⁵⁸ Bkz. (32) KANT, 97.

IMMANUEL KANT VE “YÜCE”

Immanuel Kant’ın *Yüce (Sublime, Erhabenen)* ve *Güzel (Beautiful, Schöne)* kavramlarının neliğine dair araştırmalarda bulunduğu iki farklı çalışması vardır: *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, 1764)* ve *Yargı Gücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft, 1789)*. Bu iki araştırmadan ilkinin, tarihi bakımından Kant’ın felsefedeki Kopernik devriminden öncesinde kaleme alındığı anımsanırsa, Burke’ün yaptığına çok benzeyen türden bir akıl yürütmeyi izlemesi şaşırtmaz. Tabii daha bu risalede, Yüce ile ilgili yeni kestirimlerde de bulunmaktadır:

“Yücelik duygusuna bazen belli bir korku ya da melankoli, bazı durumlarda asude bir merak ve bazen de yüce bir plana tamamen hâkim olan bir güzellik eşlik eder. İlkine *korkutucu yücelik*, ikincisine *soylu yücelik* ve üçüncüsüne *görkemli yücelik* diyeceğim.”⁵⁹

Burke’dan farklılaşma denemelerinin olduğu bir başka nokta da *yüce* duygusuna yol açan *korku* duygusuna eklenen melankoli (karaduyguluk), merak ve kavrama – unutulmamalıdır ki *güzellik*, sonraları Kant’ta ortak duyumda bir anlaşma zeminini kuracaktır – etkinliklerinin, *Kritik der Urteilskraft*’taki çözümlere gideceği şimdi geriye bakıldığında fark edilebilir. Söz konusu risalede ise Kant, tıpkı Burke’de olduğu gibi bir fizyoloji kuramı peşindedir, hatta *Yüce* duygusunun oluşturduğu fizyolojik tepkilere göre bir başka ayırım bile yapmaktadır:

“Yüce her zaman büyük olmalıdır; güzel küçük de olabilir. Yüce yalın olmalıdır; güzel bezenip süslenebilir. Büyük bir yükseklik, büyük bir derinlik kadar yücedir; ama ikincisine titreme duygumu, ilkinde merak duygumu eşlik eder. Bu yüzden sonuncu duygu korkutucu yücelik, ilki soylu yücelik olabilir.”⁶⁰

Hâlâ *Saf Aklın Eleştirisi*’nin (*Kritik der Reinen Vernunft*) yazılmasına 23 yıl gibi süre bulunduğu için Kant’ın *Yüce* hakkındaki uslamaları, tragedyanın temsil ettiği *korkunç* sahneler dolayısıyla *yüce* ile ilintili olduğu gibi keyfekeder bağıntılar kurar.

⁵⁹ Immanuel Kant, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen)*, Çev. Ahmet Fethi, 9.

⁶⁰ A. g. k. , 10.

Ayrıcalıklı durumlar haricinde erkeklerin mizaç olarak *yüce*, kadınların ise *güzel* duygusuna daha yatkın olduğu gibi günümüzde cinsiyet ayrımcılığı ile atfedilebilecek görüşleri de barındırmaktadır.

Bu ilk araştırmanın klâsik felsefeye yakınlaşan bir başka noktası ise, Hipokrat'ın "Ahlât-ı Erbaa" (Dört Mizaç) kuramı ile Yüce ve Güzel duyguları arasında kurulan bağlantıdır. Vücuttaki kan, sarı safra, kara safra ve lenf sıvılarının miktarlarının ve birbirleri ile karışıp karışmadıklarının insanın mizacını belirlediğine inanıldığı bu Antik tıp kuramından faydalanan Kant; *yücelik duyarlılığını*, melankolik (karaduygulu, sevdavî; vücudundaki kan oranı olağandan farklı miktarda olan) ve safravî (vücudunda sarı safra oranı olağandan farklı miktarda olan) kişilere atfetmiştir. Tabii, sözgelimi, safravî kişilerin soğukkanlı mizaçlarının, *korkutucu yücelik* karşısında rengini belli etmeyecekleri yönündeki gözlemler böyle bir kuramlaştırmayı açıklayabilir.

Immanuel Kant'ın "Kopernik Devrimi" olarak adlandırdığı çabasının varış noktası olan ve 'Üçüncü Kritik' olarak da bilinen *Yargıgücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilkraft, 1789)* adlı kitabında, *Yüce (Sublime, Erhabenen)* artık *Büyüklik (die Grösse)* ya da *Güç (das Macht)* niteliklerini sahip olduklarından dolayı özneyi etkilediklerini belirtir. Öznenin duygusal açıdan uyarılmasının nedenleri olarak ikiye ayıran bu nitelikler, sırasıyla *Yüceyi* de "Matematiksel Yüce" ve "Dinamik Yüce" olmak üzere iki ayrı başlık altında incelenmesine de olanak verir. Bu ayrım yalın bir biçimde örneklenecek olursa, "*Matematik Yüce, kavranamayan bir büyüklük olarak kendini gösterir. Dinamik yüce de, bütün ölçüleri aşan bir kuvvet olarak. Örneğin, bir çölün sınırsızlığı, matematik yüce'dir, her yanı kasıp kavuran bir fırtına, kabarmış bir açık deniz de yüce'yi ifade eder.*"⁶¹ Gündelik yaşam içerisinde sık rastlanamayacak bu nitelikleri ile öznedeki ilkin *şaşkınlık (wonder)* uyandıran yüce duygusunun kökeni olan bu şeylerin ortak özelliği, öznedeki bir hayranlık ve heyecandan kaynaklanan bir coşku uyandırmalarıdır. Bu hayranlık ve heyecanı yaratan, Kant'a göre, aslında *yüce* deneyimine zemin oluşturan doğa olayları ya da coğrafi şekiller değildir. *Yüce*'nin kaynağı; insanın karşılaştığı bu sıra dışı olaylarda oluşan duygulanımı zihinde bir karmaşıklık yaratmasıdır:

⁶¹ İsmail TUNALI, *Estetik*, 228.

“*Yüce onunla karşılaştırma içinde başka her şeyin küçük olduğu şeydir.* Burada kolayca görülür ki, doğada, bizim tarafımızdan ne denli büyük olarak yargılanırsa yargılsın, başka bir ilişki içinde düşünüldüğünde onsuz-küçüklüğe indirgenemeyecek hiçbir şey verili olamaz ve evrik olarak, daha da küçük ölçümler ile karşılaştırma içinde, bizim imgelem yetimiz için bir dünyanın büyüklüğüne dek genişletilemeyecek denli küçük hiçbir şey olamaz. [...] Öyleyse tinsel uyarlanıma, derin-düşünen yargı yetisi gibi uğraştıran belli bir tasarıma yüce denmelidir, nesne değil.”⁶²

Sözü edilen zihinsel karışıklık durumu ile *Yücenin* ilişkisine daha yakından bakmadan önce belirtilmelidir ki *Güzel* (*Beautiful, Schöne*); öznenin beğendiği nesnelere, sanat yapıtları vb. hakkındaki yargılarını paylaşma isteğiyle evrensellik atfetmesi, yani toplumu oluşturan diğer öznelere beğeni yargılarını aktarması olduğundan bir *ortak duyuma* (*sensus communis*) dayanır. Bu bakımdan *güzel* olana yönelik yargılarımız, duysal olana dair olması bakımından *yaşama duygusu* (*Lebensgefühl*) ile ilişkilidir. *Güzelin* tersine *Yüce*, öznenin akılsal yetilerinin karşılaştığı sıra dışı bir duyum sonucunda oluşan karmaşık durumun; insanın kendi değerini sorgulamasına ve tanımaya yol açması bakımından, *tin duygusu* (*Geistesgefühl*) ile ilişkilendirilir.

Öyleyse *Yüce*; öznenin kendi değerini sorgulaması bakımından Aklın İdelerinin hizmetinde, bir *düşünüm yargısını* (*reflective judgment*) gerektiren bir duygulanımdır. *Güzel*, beğenilen temsillerin (*Vorstellung*) çözümleyici bir yargıdan (*analytical judgment*) geçmesini gerektirirken, *Yüce* duygusunu uyandıran görüşler çözümleyici yargının görüyü Aklın İdeleri tarafından *çerçevenmesi* (*enframing*) çabasında yetersiz kalması sonucunda öznenin İmgelem etkinliğinin *düşünüm yargısı* (*reflective judgment*) biçimine bürünmesini sağlar. Aklın İdeleri ile İmgelem arasındaki etkinlikte oluşan bu kusurluluk, öznenin çerçevenemeyen bir görünümün temsil edilememesinden ötürü bir *bütünlük* (*Totalität*) olarak sınırsız bir estetik duygu olduğunu kanısını uyandırır. *Yücenin* uyandırdığı bu *bütünlük* duygusu, Kant’ın *güzele* atfettiği *amaçsız amaçlılık* (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*) kıstasından farklıdır:

⁶² Bkz. (32), KANT, 76.

“Kant’ın güzel nesnenin öznel olarak kullanışlı formunu algıladığımızı yönelik iddiası, o zaman, bir şekilde nesneyi algıya uygun bulduğumuz için memnun olduğumuz şeklindeki soyut bir iddia olarak okunmamalıdır, ama onun çeşitli, olası özelliklerini, deneysel türün içerisine dahil olmak için değil de onun olduğu birey olarak, birbiriyle birlik olmak için aldığımızı ifade etmek için nesnenin tikel biçimine (ya da *haecceitas*) değer veririz. [...] Kant tür–formalizmine yakın olan bütünsel–formalizmini – güzelin çeşitliliğin birlikteliği olduğu – destekler. Kant’ın görüşüne göre estetik form, bir ide olarak, nesneyi olduğu şey yapan özelliklerin birliğidir, buna karşın bu birlik (bir türle ilgili olarak) kavramsal olarak o denli temsil edilemez.”⁶³

Aklın (*die Vernunft*) İdelerinin görüşü çerçevelenmede yetersiz kaldığı bu İmgelem etkinliğinde, Anlama Yetisinin (*das Verstand*) nesneye uygun bir temsil (*Vorstellung*) kurma amaçlılığına karşı (*zweckwidrig*) bir durum söz konusudur. Kant tarafından *olumsuz hoşlanma* olarak adlandırdığı duygulanım, Anlama Yetisinin etkinliğini engelleyen amaçlılığa karşıliktan (*zweckwidrigkeit*) gelir. Başka türlü ifade edecek olursak, Anlama Yetisinin çözümlenme (*analytic*) etkinliği ile bir tehdit oluşturup oluşturmayacağına dair bir yargı belirtilmesinin engellenmesi sonucu öznenin *kendini koruma* (*self-preservation*) istemleri devindirilir ve duygusal açıdan zorlanma olur. İmgelemin görünümün temsilini kurarken zorlanması ile Aklın İdeleri üstüne yargılar kurmaya girişmesi, *düşünümlü yargı* (*reflective judgment*), korku kaynağı olan bu görüşlerin doğurduğu yersiz zorlanmanın yarattığı heyecanın boşanmasını sağlar. Bu heyecan ve boşanma duygusu (Burke’ün *keyif* diye tanımladığı bu duygu) *Yücenin* öznedeki yarattığı asıl duygulanımdır.

Amaçlılığa–karşı amaçlılık (*Zweckwidrig Zweckmässigkeit*) öznedeki sınırsızlık duygusunu uyandırırken, Kant’a göre, aslında insanın kendisinden daha yüksek bir amacın, yücenin büyüklüğü ve gücü dolayımında yakınsayabildiğimiz bir amacı kavramasını sağlar. *Ahlâk yasasına saygı* (*Achtung für Gesetz*) dediği ve İmgelem etkinliğinin bilgi yetisinin kuramsallığı ile ahlâk yetisinin pratikliği arasında bir

⁶³ Rachel ZUCKERT, “The Purposiveness of Form: A Reading of Kant's Aesthetic Formalism”, 615

bağlantı kurulmasına olanak veren geçiş, *yüce* duygusunun uyanmasını sağlayan bu görünün bir yakınsak deneyime dönüştürülmesi ile sağlanmaktadır:

“Kant önemli olarak ölüm tehlikesini hissettiğimizde fiziksel tehlikelere karşı *bağışık* kendi içimizde bir boyuta uyandırılabilceğimize inanır. Bu, bir kez daha, algılanamaz olan ve tüm fiziksel değişimleri ve tehlikeleri içinden yenen ahlaki yasaların koyucusu olan aklımızdır.”⁶⁴

Amaçlılığa-karşı bir duygulanım yaratan *Yücenin* ahlâk yasasında karşı uyandırdığı saygıya nasıl olanak verdiği biraz daha ayrıntılı biçimde anlatılacak olursa, ilkin *Matematiksel Yüce* ele almak, bu ayrıntı verme çabasına uygun düşmektedir. Kant'ta *büyüklik* (*Grösse*) niteliği *magnitudo* (nitelik bakımından büyüklik) ve *quantitas* (nicelik bakımından büyüklik) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Anlama Yetisi yüce duygulanımı uyandıran görü ile karşılaştığında, onu kavrama çabasına girer ve çözümleme uğraşının sınırsızlaşması sonucunda İmgelem kendi ilerleyişinin aşmadığı bir *maksimum*'a ulaşarak bu görüden matematiksel bakımdan etkilenir. Matematiksel yüce, *büyükliğin* “mutlak bir ölçü”ye vardığı noktada görünün kendisi dışında başka hiçbir temsil ya da görü ile tasım yapılmasına olanak vermediğini kavrar – eğer verseydi bile; aktarılabilir bir duyum, yani temsil olarak güzel yargısının kaynağı olacaktı. Aktarılamayan bir duyum olarak, matematiksel yücenin uyandırdığı duygulanımda İmgelem görünün Akılda bir temsilini kurmak yerine Aklın idelerini keşfetmeye zorlanınca; öznenin, bilginin konusunu oluşturan duyumlara bağımlılığı biter. *Düşünümlü yargıya* sevk olması nedeniyle özne, kendinin *özdenetim* (*autonomy*) gücünü tanımaya başlar:

“Sezgisel olarak bir niceyi imgelem yetisine almak ve böylece onu sayılar yoluyla büyüklik hesaplaması için bir ölçü yerine ya da birim olarak kullanabilmek bu yetinin iki eylemini gerektirir; Ayrımsama (*apprehensio*) ve 'kavrama' ya da toplama (*comprehensio aesthetica*). Ayrımsamaya ilişkin hiçbir güçlük yoktur, çünkü sonsuza dek sürdürülebilir; ama 'toplama' ayrımsama ne denli ilerlerse o denli güçleşir ve hemen maksimumuna, yani büyüklik hesaplamasının estetik olarak en büyük temel ölçüsüne ulaşır. Çünkü eğer ayrımsama duyuşal sezginin ilk olarak ayrımsanan bölümsel tasarımlarının imgelem yetisinde daha şimdiden

⁶⁴ Bkz. (1) WICKS, 30.

yitmeye başlayacakları denli ileri gitmiş ve bu arada imgelem yetisi daha çoğunun ayrımsamasına geçmişse, o zaman bir yanda öte yanda kazandığı kadarını yitirir. Öte yandan, 'toparlama' da bir en büyük vardır ki, imgelem yetisi ötesine geçemez.”⁶⁵

Düşünümlü yargıdan söz edilirken değinilmesi gereken bir başka nokta da, “Mutlak ölçü”ye dayanan nesnenin *büyüklik* açısından kendini kıyasa kapatmasının, öznenin diyalektik bir düşünceden estetik bir düşünceye, yani duyumun kendi kendisinde tanımlandığı bir düşünceye yol açmasıdır. Rancière’in *etkinlik* ve *edilgenlik* arasındaki makamsırası ilişkisinin askıya alındığı bir sanat yapıtı olarak tanımladığı *Juno Ludovisi* örneğiyle; Aklın İdelinin çerçeveleyici etkinliği görünün edilgenliği arasındaki ilişkiyi tarif etme niyeti gütmektedir. Bunun yerine “mutlak ölçü” ile sayılabilenler arasındaki kıyaslamadan bir mutlak sonsuza geçişte, Burke’ün yücesini aktarırken kullanılan çöldeki kumların sayımı örneği anımsanmalıdır. Çokluklar arasında kurulan bir kıyastan bütünsel bir tekille geçiş noktasında, İmgelemin çözümleyici yargı kurması ile düşünümlü yargı kurmasını birbirinden ayıran nokta, *parçalı kavrama* (*Auffassung*) ve *kuşatıcı kavrama* (*Zusammenpassung*) arasındaki ayırmadan kaynaklanır:

“Hayâlgücünün bu iki farklı edimi, *parçalı-kavrama* (*Auffassung, apprehensio*) ve *kuşatıcı-kavrama* (*zusammenfassung, comprehensio/aesthetica*). Parçalı-kavrama, tek bir tasarımın dolaysız farkındalığıdır; kuşatıcı-kavrama ise, çeşitli tasarımları bir araya getirme ya da birleştirmedir. Parçalı-kavramada bir sorun çıkmaz, çünkü o sonsuzca ilerleyebilir. Fakat parçalar hâlinde kavranmış birimlerin bir araya getirilmesini içeren kuşatıcı-kavramada bir zorluk ortaya çıkar. Hayâlgücü parçaları kavrayışında ilerlerken; kavranmış birimlerin hepsini bir araya getirme ve bunları zihnin önünde tutma, giderek daha zor hâle gelir. Böylece sürecin belli bir noktasında bir denge durumuna erişilir; hayâlgücü bir yandan *kazanırken* (parçalı-kavrama), öte yandan *kaybeder* (kuşatıcı-kavrama). Zihnin parçaları tek bir görü içine alabileceği ve dolayısıyla temel bir estetik ölçü birimi olarak kullanabileceği *maksimum*'u belirleyen de budur.”⁶⁶

⁶⁵ Bkz. (32), KANT, 77.

⁶⁶ Bkz. (33), ALTUĞ, 249 -250.

*Özdenetim; (autonomy) kuşatıcı–kavrama (zusammenpassung) ile özne kendisinin duyulabilir doğadaki her gücü aştığı kanısını edindiğinde, Aklın yetilerinin, duyusal olanı kavramanın üstündeki bir kavrama olan ve Aklın duyusal olanı çözümleyiş biçimine yönelen, kısacası *transcendental (aşkınsal)* bir kavramaya başlamasına yol açar. Bu da öznenin, düşünen bir varlık (*res cogitans*) olarak kendisini benimsemesi demektir. İmgelemin düşünömlü yargı kurarken, Aklın ideleri ile karşıtlık oluşup İmgelemi çözümlmeden alı koyan bu *uyumsuzluk (disharmony)* böylece, bir tasarım biçiminde aklın işleyişini kurması bakımından *uyumluluk (harmony)* kazanır:*

“Yücelik işte bu *yükselmeyi (Gehobenheit)* telkin eder ve bu yükselme, yalnızca zihnin konumuna değil, fakat *tinsel*, ahlâkî bir varlık olarak insanın konumuna ilişkindir. *Tinsel* bir varlık olarak o, ölçülemez büyüklüğü içindeki doğaya bile olan üstünlüğünü, yücenin yaşantısında bulgular. Böylece insan olarak insanın sonsuz bir varlık olduğunu, yücenin sarsıcı deneyimi aracılığı ile kavrarız.”⁶⁷

Dinamik yücede, İmgelem ve Aklın İdeleri arasında uyumsuzluk öznenin kendisinin doğaya üstünlüğü konusunda benzer bir süreci izleyerek aynı sonucu verir. Sürecin *Dinamik Yüceden* farklılaşan değişken, *Gücün (Macht) Egemenlik (Gewalt)* isteği ile girdiği ilişkide, öznenin kendisini aşan bir “Mutlak Güç” temsili olan kavrayışa, bu kavrayışın kaynağı olan, sözgelimi derin bir uçurumun dibinde yaşadığı korku dolayımında varmasıdır. İmgelemin *Güç ve Egemenlik* arasındaki bağıntıyı kurma arzusu, *İmgelemin* bu kez dinamik (devingenlik) bakımından etkilenmesine yol açar. *Dinamik Yücede* ortaya çıkan ahlâk yasasına saygı (*Achtung für Gesetz*) ilkesi, öznenin kendi gücünün sınırlarını aşan bu “mutlak güç” karşısında İmgelemin Akıl İdelerine giderek kendi kendine egemenliğini (*özdenetimi, autonomy*) yitirme korkusunun, tehlikenin yersizliğini ayırt ettiği bir boşanma sonucunda vardığı öznenin tikelinde bütün insanlığın küçük düşmemiş olduğu yargısıdır.

Sonuçta Kant, *Yargıgücünün Eleştirisi*’nin Önsözünde Burke’ye yönelttiği “beğeni yargısının *a priori*” ilkelerini tanımlamada yetersiz kaldığı eleştirisini kendi kurarak insanın toplumda kendini yargılarını aktarmasının açıklamasını sunar. Bu açıklamanın

⁶⁷ A. g. k. , 257.

yanı sıra, insanın beğeni yargılarının *bencil* bir nitelik taşımadığını da belirterek, toplumsal birlikteliğin güvencesini veren bir eylem olarak öznenin kendini, kendinde tanımasının ilkelerini de betimler. *Yüce* (*Sublime, Erhabenen*), İmgelemi düşünümlü yargıya (*reflective judgment*) sevk etmesinden ötürü, Kant estetiğinde *Güzele* (*Beautiful, Schöne*) nazaran kilit bir noktada yer almaktadır.

Rancière'in *dissensus* (*uyumsuzluk*) kavramı yönetilen ile yönetenler arasındaki *mesafenin* bir *sensorium* (paylaşılan bir duyulurluk) biçiminde tanımlaması ve yeniden tanımlanması düşüncesine dayanmasından, bir *ortak duyum* (*sensus communis*) olarak güvencesi belirsiz, avangart sanat yapma tarzlarının *özgürleştirme* (*emancipation*) savlarında örneklendiği gibi değişken bir değerlendirmeye dayanmaktadır. Buna karşılık Kant'ın *Yüce* dolayımında öznenin kendi özdenetimini kurduğu savı; Burke'ün öngördüğü ama *a priori* ilkelerini belirleme sıkıntısı yaşadığı öznenin toplumu oluşturan diğer öznelere duyulan bir *şefkat* (*compassion*) duygusunun açıklamasını da verir. Özne, toplumdaki diğer öznelere duyduğu *şefkati* (*compassion*) kendi kendisini *kuşatıcı-kavrama* (*zusammenfassung*) etkinliğinde tanıdığı taklidi (*mimetik*) bir eğilimle ulaşması olarak açıkladığı için Kant'ın kurduğu zemin Rancière'inkine göre daha sağlam gözükmektedir.

Son olarak değinilmesi gereken bir başka nokta ise, Rancière'in siyaset ve estetik ilişkisini betimlerken “dehâ”nın ortak duyumda yöneten ve yönetilenler tarafından eşit oranda etkilendiği gösterilen yapma kudretinin etkilerinin dışında kalıp kalmadığı sorusudur. Bu Gordion düğümünü kesecek kılıç, Güzel'in çözümlemesinden farklı olarak *Yüce*'nin *kuşatıcı-kavrama* (*zusammenfassung*) ile Aklın kendi İdeleri üzerine kural koymasını sağlayan *düşünümlü yargıda* (*reflective judgment*) yatar. Zaten Kant da dehâ üzerine ayırdığı bölümde (*Kritik der Urteilskraft*, 2. Kitap, 46. Paragraf), dehânın sanata nasıl kural verdiği, yani yapma tarzını (*poiesis*) nasıl belirlediği üzerine şu belirtmelerde bulunur:

“[B]irleşmeleri (belli bir ilişki içinde) *dehâyı* oluşturan ansal yetiler imgelem yetisi ve anlaktır. İmgelem yetisi bilgi için kullanımında anlağın zorlaması altına düşer ve onun kavramlarına uygun olma gibi bir kısıtlamaya uğrar. Ama estetik amaç söz konusu olduğunda, imgelem yetisi, istenmeksizin ve bir kavram ile anlaşmanın ötesinde, anlak için geliştirilmemiş bir gereçler bolluğu sağlamada

özgürdür. Anlak bunlara kavramında dikkat etmemiştir, ama onları kullanabilir, nesnel olarak bilme için olmaktan çok öznel olarak bilgi yetilerini dirileştirmek için ve öyleyse dolaylı olarak bilgiler için uygulayabilir. Böylece dehâ aslında hiçbir bilimin öğretemeyeceği ve hiçbir çalışmanın öğrenemeyeceği talihli ilişkiden oluşur ki, verili bir kavram için idealar bulunmasını sağlar; öte yandan böylece bu idealar için *anlatım* da bulunur ki, bununla o idealar tarafından ortaya çıkarılan özsel ansal durum, bir kavrama eşlik eden bir şey olarak, başkalarına iletilebilir.”⁶⁸



⁶⁸ Bkz. (32), KANT, 127.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD VE “YÜCE”

Daha çok post-modernizmle ilişkilendirilen Jean-François Lyotard'ın *L'Inhuman: Causeries sur le temps* (1988) adlı kitabının 7. bölümünde, *Yüce* (*Sublime, Erhabenen*) ile avangart sanat yapıtları arasında bağıntılar kurmaktadır. Baruch Newman, Paul Cézanne ve Marcel Duchamp gibi modernist ressamların günlükleri, makaleleri, tabloları vs. kaynaklardan faydalanarak kurduğu bu bağıntıların temelinde Lyotard; *Yüce*yi “şimdinin deneyimlenmesi” olarak indirger. Lyotard'ın *yüce*yi indirgediği “şimdi”, “tam da şu an” diyebileceğimiz bir şey değildir. “Şimdi” bir şeyin olmasından (*happening, das Ereignis*) ziyade, Kant'ın terminolojisini kullanarak ifade edilirse, olanların *kuşatıcı* biçimde *kavranamaması* demektir ki bu da bir yerde hiçliğin kavranması demektir.

“ [E]stetik'in son yirmi iki yılda eleştirel düşünce geleneğinin yas düşüncesi kılığına girdiği ayrıcalıklı yer olduğunu en iyi belgeleyen, Jean-François Lyotard'ın metinleridir. Kantçı *yüce* çözümlemesinin yeni yorumu, Kant'ın sanatın dışına yerleştirdiği bu kavramı sanata ithal ederek, sanatı her türlü düşünceyi çaresiz bırakan sunulamazla karşılaşmanın tanığı – ve bundan dolayı, büyük bir estetik-politik girişim olarak düşüncenin dünya-oluşunun kibrinin ıstıraplı tanığı-kılıyordu.”⁶⁹

Rancière'in eleştirel yaklaştığı, Lyotard'ın yeniden tanımladığı bu “dünyanın bir *olay* (*happening, das Ereignis*) olarak yitirilmesinden kaynaklanan yas duygusu” olarak *Yüce* (*Sublime, Erhabenen*) üzerinde ileri gitmeden önce birkaç anımsatmada bulunmak yararlı olabilir. Kant estetiğinde, İmgelemin Anlama Yetisini kullanarak *parçalı kavrama* (*aufpassung*) etkinliği ile birer temsil (*Vorstellung*) olarak çözümlemeye çalıştığı görülerin, “mutlak büyüklüğe” ya da “mutlak ölçüye” dayanması yüzünden bu çabada başarısız kalınarak *Yüce* diye adlandırıldığı belirtilmişti. Her ne kadar Kant, İmgelemin *kuşatıcı kavrama* (*zusammenpassung*) ile görüleri değil de Aklın İdelerini tanıdığı belirterek, “güzel sanatlara dair kurallar belirlemenin (*poiesis*) olanaksızlığını vurgulamışsa” (Kant, §45-46) da, Lyotard avangart sanatçıların çabalarından çıkarsadıkları ile, sanatsal dehânın doğanın kurallığını kendi içinde bulmasının üstüne, ürettiği sanat yapıtları aracılığı ile bu

⁶⁹ Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı - Duyulurun Paylaşımı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 144.

kuralları aktarabildiğini de öne sürer. Temsil edilemeyen bir duyumun kaynağı olan *Yücenin*; avangart sanat yapma tarzlarını belirleyen dehâlar tarafından, pitoresk ya da poetik olsun fark etmeden, kendi yapıtlarında temsil edilmeye çalışılması, Lyotard'ın yorumuyla özünde şimdiki bir *olay* ile “temsil edilen olay” diye ifade edilebilecek gerçeklik (*das Realität*) arasında bir *ara dünya* (*eine Zwischenwelt*) ya da *yakındünya* (*eine Nebenwelt*) kurma çabasıdır. İmgelemin yetileri üzerinden başka türlü ifade edilirse, *parçalı-kavrama* ile *kuşatıcı-kavrama* arasında bir ortaklık kurma çabasıdır.

Bu *aradünya* kavramı, Rancière'in *uyumsuzluk* (*dissensus*) dolayımında kudretten (*arkhè*) etkilenenler (*arkhèstai*) ile etkileyenler arasındaki *olumsuz bir mesafenin* bir etkinlik olanağı olarak olumlanması biçiminde düşünülmesini çağrıştırabilir. Yani, avangart sanatın amaçlılığı *estetik sanat rejiminin* parametreleri ile örtüşüyor gözükebilir. Bu *prima facie* benzerliğe karşılık, Lyotard'ın yorumladığı bu *ara dünya* (*das Zwischenwelt*) kurma çabası, kural koyuculuğunda, sözgelimi, bir San Sebastian gravüründe “diğerkâmlık” gibi bir erdemi ve “okla vurularak öldürülmek” gibi dehşetengiz bir olayı aynı temsil düzeninde birleştirir. Böylece salt bir sanat yapıtı olmakla yetinmeyip aynı zamanda “Hristiyanlık uğruna şehit olmak” üzerinden “inanç uğruna verilebilecek en büyük diğerkâmlık” örneklerinden birini sergilemesi bakımından bir “mutlak ölçü” kurar ve Rancière'in *temsili sanat rejimi* tanımına uygundur:

“Lyotard, estetiğin zayıf-akıllılığını yoksun bırakmanın gücüyle karşılaştırır. Özne, *aistheton* damgası ile silahsızlandırılmıştır, çıplak ruhu etkileyen duyusallık, seyirciyi yanan çalının önündeki Musa'nın konumuna koyarak, son aşamada kimsenin bakmadığı Tanrı'nın yüzü olan, Öteki'nin gücüyle yüzleştirir. Freudçu yüceleştirmeye karşın Lyotardçı yücenin damgası; hiç bir *logosa* indirgenemez bir *pathos*'un, son çözümlemede Tanrı'nın kendisinin gücünün Musa'yı çağırmasıyla tanımlanan bir *pathos*'un utkusunu meydana getirmesiyle ortaya çıkar.”⁷⁰

Yukarıda Lyotard'ın avangart sanat yapma tarzları (*poiesis*) açıklanırken, *amaçlılık* (*Zweckmässigkeit*) niteliğine de başvurulduğu dikkat çekmiş olabilir. *Amaçlılık* niteliğine başvurulmasının nedeni, Lyotard'ın yorumunda Edmund

⁷⁰ Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious*, Çev. Debra Keats & James Swenson, 86–87.

Burke'ün araştırmasına sadık kalmasından kaynaklanmaktadır. Burke, *Yüce* duyumunun kökeni olarak öznenin yaşadığı bir *dehşetten* açığa çıkan ajitasyonun boşanmasında alınan bir *keyfi* (*delight*) gösterirken; Kant'taki köken, *Yüce* 'nin *a priori* ilkeleri hakkında yaptığı araştırmanın sonucunda varılan *düşünümlü yargı* (*reflective judgment*) dolayımında öznenin kendi *özdenetimini* (*autonomy*) kavramasıdır. Lyotard, Burke–Kant ikilisinden Burke'ü seçerek kendi *Yüce* araştırmasını daha *deneysel* (*empirical*) bir zeminde kurmaya girişir.

Lyotard'ın *Yüceyi* yerleştirdiği *deneysel*, yani *görüngüler* (*phenomena*) zemini Burke'ün öznedeki *korku* (*fear*) duygusunun oluşmasına yol açan *dehşetengiz* (*terror*) *oluştan yoksunlaşmanın* (*deprivation*) bir *keyif* (*delight*) yaratmasıdır. Öznenin *kendini koruma* (*self-preservation*) eğilimine sahip olduğu anımsanırsa; *dehşetengiz* bir 'şimdi'de özne, kendini korumada bir *yoksunluk* (*privation*) duyumsar. Öyleyse, Lyotard'ın yorumundaki avangart sanat ürünlerinin *yüce* ile girdiği ilişkide, bu *yoksunluktan* Aristotelesçi bir *arınma* (*katharsis*) duyulması yerine, öznenin yaşadığı ajitasyonun bir *aradünyada yoğunlaştırılması* (*intensification*) amaçlanmaktadır.

Seyircilerin belli dolayımardan birbirleri ile iletişim kuran bir topluluk (*community*) olarak düşünülen Lyotard'a göre; avangart sanatçı, âdeta *kendinde-şey* (*Ding an sich, Thing in itself*) gibi *dehşet* duyumunu kendinde yoğunlaştığı *yücenin* temsilinde girdiği bu arayışta sanat yapıtı, her ne kadar doğası gereği *yüceyi* kısıtlı bir topluluğun erişimine açabilse de, seyirciyi ontolojik olarak *yersizleştirerek* (*dislocation*) seyircinin düşünsel ve duygusal *kapasitesini* arttırmaya çalışır. Maalesef *görüngüler dünyasında* bir ajitasyonu amaçlayan *yüce* “şimdinin deneyimi” olarak anlaşılamazlığını koruduğundan, müzelerdeki yerlerini alırlar – eğer burada bir eleştiri getirilecekse, bunun nedeni *kuşatıcı bir kavrama* değil de *parçalı kavrama* ile kurulan bu duyulur temsili bir nesne (*das Objekt*) olarak *güzelin* (*Beautiful, Schöne*) paylaşılabilirliğinden bile yoksundur. Rancière'in *estetik sanat rejiminde* müzelerin ortaya çıkışının; insanın duyusal yanına biçilen ölüm rolü ile bağlantısı bu bağlamda tekrar anımsanabilir.

Avangart sanat yapıtları terk edildikleri müzelerde çoktan yitip gitmiş bir *sensorium*'un temsilleri niteliğini edindikten sonra, *ortak duyum* (*sensus communis*)

dolayımında bir *özdeşleyim (einfühlung)* yetisinden de yoksun kalırlar ve kültüre eklemlenmeleri bakımından, Lyotard’a göre, siyasî mercilerin yönlendirmelerine açık hâle gelirler. Burada Lyotard’ın vardığı nokta ile Rancière’in *uyuşmazlık (dissensus)* kavramı arasında koşutluk kuran bir eleştiri (Bkz. “Nietzsche ve Dekadans” bölümü), avangart sanat yapıtlarının kendi görüngüsel varlıkları içinde kurguladıkları *özdenetim (autonomy)* niteliğinin kapitalizm tarafından kendi çıkarları yönünde suiistimal edilmesine de yol açtığını öne sürer:

“Ama kapital (sermaye) ve avangart arasında bir çeşit gizli anlaşma vardır. Kapitalizmin oyuna dâhil ettiği ve Marx’ın asla incelemeyi ve tanımlamayı bırakmadığı, kuşkuculuğun ve hatta yıkımın gücü bir şekilde sanatçılar arasında var olan kurallara güvenmemeyi ve ifade biçimleriyle, tarzlarla, yenileşen malzemelerle deney yapma isteksizliğini teşvik etmiştir. Kapitalist ekonomide yüce olan bir şey vardır. Bu akademik değildir, fizyokratik değildir, hiç bir doğayı kabul etmez. Bu, bir bakıma, bir Düşünce tarafından düzenlenen bir ekonomidir –sonsuz varsıllık ya da güç. Bu Düşünceyi desteklemek için hiç bir örnek biçim gerçekliğini sergilemeyi başaramaz. Teknolojiler yoluyla, özellikle dilin teknolojileri, bilimi kendine boyun eğdirmek, sadece, karşıtlık içerisinde, gerçekliği gitgide kavranamaz, kuşkuya mahkûm, istikrarsız yapmada başarılı olur.

İnsan öznesinin deneyimi – bireysel ve toplu olarak – ve bu deneyimi çevreleyen aura, kârlılık hesabı, gereksinimlerin giderilmesi ve başarı yoluyla kendini–gerçekleştirmenin içinde eritiliyor.”⁷¹

⁷¹ A. g. k. , 105.

SONUÇ

Eğer kısa kısa anımsatılacak olursa; *uyuşmazlık (dissensus)* kavramı etrafında şekillenen siyaset–sanat ilişkisinde Fransız filozofun *duyulurun paylaşımı (partition de sensible)* kavramı ile demokrasilerin bir duyum ortaklığı kurması bakımından ayırık nitelikte bir siyaset biçimi olduğu belirtilmişti. Rancière’in estetik yargıyı *Güzele (Beautiful, Schöne)* indirgeyerek tanımladığı *estetik sanat rejiminde*; sanat yapıtlarının kendi içlerindeki *özdenetimleri (autonomy)* dolayında her biri birer *çevirmen* olan seyircilerin bu *ortak duyum (sensus communis)* içerisinde etkin bir rol almaya teşvik edildiği de ayrıca vurgulandı. *Sensorium*’un seyircilerin, sanat yapıtı ile aralarında hegemonya dolayımında kurulan olumsuz *mesafeyi* bir olanaklılık uzamına dönüştürerek *entelektüel ve siyasî bir özgürleşmeye (emancipation)* erişebilecekleri önermesi, Rancière’in *uyuşmazlık (dissensus)* kavramının belki de en etkili vaadidir.

Buna karşılık Rancière’in *sensorium* ve *uyuşmazlık* kavramlarının, estetik değeri yalnızca güzelin analitiği olan *sensus communis*’e indirgeyerek kuramsal açıdan büyük bir eksiği olduğundan yola çıkıldı. Güzelin analitiği ile ilgili indirgemeci bir uslamlamayı sergilemek amacıyla, Rancière’in sıklıkla başvurduğu örneklerden biri olan, Schiller’in Juno Ludovisi heykeli yorumuna karşılık Schiller’deki akılsal içtepinin duyusal içtepi ile *özgür oyun (frei spiel)* içerisinde kurduğu *uyumun* bir *estetik devlet* idealine çıktığı belirtildi. *Estetik devlet* idealinin bir *uzlaşma (consensus)* dayanmasına karşın, *uyuşmazlık* ile nitelenen bir demokrasinin sorunu olarak ise; duyusal alanın paylaşılmasındaki devingenliğinden gelecek bir karmaşanın, hem sanatı hem de *özdeşleyim (einfühlung)* ile ortaya çıkan toplumdaki farklı grupların bir arada bulunmalarına olanak veren kültürün siyasal mercilerce altının oyulmasına olanak tanınması gösterildi. Rancière’in *kimsizlikleştirme (disidentification)*, *yersizleştirme (dislocation)* gibi tercih ettiğini belirttiği kavramlar, estetik sanat rejimi altında ortaya çıkan avangart sanat ürünlerinin, Lyotard’ın çözümlediği *Yüce* tanımının sorunsallaştırdığı biçimde, *kuşatıcı bir kavrama (zusammenfassung)* ile edinebilecekleri aidiyetin eksikliğinden ötürü kapitalizmin *yönlendirmesine* maruz kaldıkları, *yenileşme (innovation)* sloganının aracı oldukları ya da müzeye kaldıkları zaman değer kazanabildikleri; *uyuşmazlığın* temel dinamik olduğu bir siyasetin kusurları olarak dikkat çekici birer tespit olduklarının altı çizilmek istenmiştir.

Rancière'e yönelik ikinci eleştiri ise, dehâ örneği üzerinden gidilerek; özellikle Kant estetiğinde, dehâ denilen ayrıcalıklı durumun; doğanın kendi kurallığını İmgelemin Aklın İdelerini *kuşatıcı bir kavrama (zusammenpassung)* ile tanıma çabasının bir türevi olduğu belirtildi. Bu çaba öznenin kendi özdenetimini ve varlığının belirlenimlerini tanıyarak bir “*ahlâk yasalılığına saygı*” (*achtung für Gesetz*) geliştirmesi ile Rancière'in politika olarak ifade ettiği duyusal alana etki eden güç dengelerinin değişim ile doğrudan bir ilgisi kurulamaz; çünkü dehâ doğanın kurallığını İmgeleminin gücü sayesinde kolaylıkla kavrayabilmektedir. Buna karşın, dâhilik *yüce* karşısında edinilen duyumla doğrudan ilişkili olduğundan, dehânın doğa ile kurduğu ilişki bir özgünlüktür. Ortak duyumda kendisi dışındaki öznelere bu kurallığın anlatımına yapısı itibariyle izin veremez. Böylece her ne kadar Rancière görmezden gelmek istese, ya da “boş bir inanç” olarak nitelese de öznenin İmgelemin etkinliğini duyumun malzemesine bağımlılıktan kurtarmasına sağlayan bu *düşünümlü yargı (reflective judgment)* etkinliği doğanın aktarılabilir bir biçimde, yani *parçalı kavranması (aufpassung)* ile değil, *kuşatıcı kavrama (zusammenfassung)* ile olanaklıdır.

Sonuç olarak Kant'ın *Yüce estetiğini* temel alarak yapılan bir değerlendirmede her öznenin kendi aklî etkinliği ile çıkarsadığı kalıcı bir *özdenetim (autonomy)* düşüncesinin; Rancière'in demokrasinin eşit olmayan siyasî hayvanlar (*zoon echon logon*) arasındaki bir siyaset tarzı olarak belirtilen *uyuşmazlığa* nazaran, bir toplumda siyasî olsun olmasın alınan kararların toplumun her bir üyesinin hesaba katıldığı güvencesini verebilmesiyle daha ikna edici olduğunu söylemek gerekmektedir.

EKLER

ⁱ **Arkhe** (ἀρχή): Sokrates öncesi Yunan filozofların evrenin başlangıç ilkesi üzerine “arkhe” sözcüğünün Antik Grekçe’deki temel anlamı “merkez, başlangıç, ilk neden” olmakla birlikte; aynı zamanda “temel atmak” ve “eyleme geçmek” anlamlarını da barındırmaktadır.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a%29rxh%2F&la=greek&can=a%29rxh%2F0#lexicon>

Rancière’in kullandığı terminoloji, Hannah Arendt’in sözcüğün yan anlamlarından “eyleme geçmek” üzerinden kurduğu ontolojik yorumu benimsemektedir. Böylece “temel ilke” varlığın eylemin belirlenimi olduğu bir ontoloji yerine, eylemin varlığın belirlenimi olduğu bir ontoloji öne sürmektedir. Eylemin varlık üstündeki etkisinin öncelendiği bu ontolojide “*arkhèstai*” sözcüğünün “etkilenme”, “*arkhèin*” sözcüğünün ise “etkileyen” ile karşılanması tercih edilmiştir. Yeri geldiğinde, “*Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders*”(2014) ile “*Uyuşmazlık*” (*Dissensus: on Politics and Aesthetics*, 2010) kitapları arasındaki koşutluğun takip edilmesi amacıyla, ilk kitaptaki “kudret” sözcüğü “eylemin belirleyici niteliğini” belirtmek amacıyla “arkhe” ile değişimli olarak kullanılmıştır.

Son olarak “kudret” sözcüğünün kullanımı ile bir başka sakıncadan da söz edilmesi gerekmektedir. Bu sakınca, “arkhe” ile Benedictus de Spinoza’nın temel kavramlarından biri olan “*connatus*”un okuyucu tarafından birbirine karıştırılması riskidir. Her ne kadar *connatus*, “varlığını sürdürme çabası, varoluş çabası ya da yaşama savaşı” anlamları ile eylemin varlığın belirlenimi olduğu bir metafiziği ifade etse, Spinoza’da varlığı sürdürme çabasının “*etken nedeni Tanrı’dır. Çünkü Tanrı her şeyin varolmasının ve varolma süresinin (yaşam süresinin) etkin nedenidir.*” (Spinoza, 373) Diğer bir deyişle, “*Ethica*”nın tümtanrıci (*pantheist*) çözümlemesini göz ardı eden aymazlıktaki bir yorum bağlamında bile; Spinoza’da ‘*ilk neden*’ *connatus* değil, Tanrı’nın kendisidir. Rancière’in yapıtlarında Tanrı’ya bu türden kesin bir atıftan söz edilemez.

ⁱⁱ Rancière’in iradenin etkisi ile bireylerin herhangi bir yetiye sahip olmadan bilgiyi ve yönetme isteğine sahip olmasını sağlayan şeyi; bir tür kura çekimi (*drawing of lots*) ya

da Tanrıların seçimine kalan bir durum olarak görmesi çok ilginçtir. Platon, yapma tarzını (*poiesis*) bir tür teknik sorun olarak ele almamakla birlikte, siyaset–sanat ilişkisini gözettiğinde, şair ile zanaatkâr arasında yapılacak bir seçimde *Politheia*'da kimin barındırıldığı çok açıktır: “[S]on tahlilde, sanatçı da bir zanaatçıdır, ancak sanatçı yaptığı çalışmayı halka sunandır, bu bakımdan da misyonu açısından dikkatli olmalıdır. Hakikat ile ilişkisi göz önünde tutulduğunda, zanaatçı sanatçıdan çok daha avantajlı bir konumdadır; burada Platon ‘hakikî mimesis’ (*eikastike*) ile sahte ‘mimesis’ (*phantastike*) arasında bir ayrıma gitmektedir. Uygun ve uygun olmayan ‘mimesis’in hangisinin Devlet’te tutulacağına, moral amaçlara bağlı olarak polis karar vermelidir.” (Şiray, 2016) Dahası, yalnızca Platon’a değil de Aristoteles’in ‘dile sahip olan hayvan’ (*zoon echon logon*) olarak tanımladığı insanların, politik hayvanlar olarak eşit olmadıklarına yönelik Rancière, “*Jacques Rancière’in Yöntemi Üzerine Birkaç Not*” (*A Few Remarks on the method of Jacques Rancière, 2016*) adlı metinde şunları belirtir: “Köleler de dili anlar; ancak onları politik hayvanlar olarak görmek imkânsızdır; bu nedenle insan ‘duyumsama’sı bölünmek zorundadır: Aristoteles, dili anlamının dile sahip olmak anlamına gelmediğini söyler. Ne ki, tablonun tamamı bu değildir: Aristoteles, insanın politik kapasitesinin sergilenmesi olarak konuşma ile haz ve acıya dair hayvanî duyguları ifade eden sesi karşıt konumlara yerleştirir. Mesele şudur: Bir acıyı haykırmakla bir savı seslendirmek nasıl birbirinden ayrılacaktır?” (Rancière, 58)

Öyleyse, Rancière’in uzlaşmaya karşı önerdiği; temsil olanağından mahrum bırakılmış bireylerin, sanatın ve siyasetin ortaklaşa kılındığı *uyuşmazlık* ile polise karşı çıkma olanağıdır. Yani, siyasetin eleştirisi yalnızca siyaset ile kısıtlı kalmaz; estetik üzerinden yapılan eleştiriler de siyaset eleştirisine olanak tanıyacaklardır. Bu bakımdan Rancière’in “*Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*” (*Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art, 2013*) kitabındaki örnekleri, modern sanatın tarihinin ertesinde, kazananların açıklandığı bir talihliler listesine benzeyecektedir – teknikteki *yenileşmeler* (*innovation*) de kazandıran numaraları çağırıştırır. Doğal olarak akla Millî Piyango Kurumu’nun çokça bilindik reklâm sloganı gelebilir: “Çıkmaz bana demeyin, şansınızı deneyin!”

iii Seyircinin, bir tiyatro oyununu izlerken içinde bulunduğu ruhsal durumu kısaca açıklarken, *estetik tutum* üstündeki kuramlardan yalnızca birine değindim. Bu konudaki farklı açıklamalar ve daha fazla ayrıntı için, İsmail Tunalı'nın "*Estetik*" (Remzi Kitabevi, 2012) kitabındaki *Estetik Süje ve Estetik Tavır* bölümündeki *Estetik Tavır ve Özdeşleyim (Einfühlung, Emphaty)* bölümüne bakılabilir.

iv **Zweckmässigkeit ohne zweck** (*amaçsız bir amaçlılık*): Immanuel Kant'a göre Anlama Yetisinin (*das Verstanden*) kavramları ile duyusallığın (*sensibility*) temsilleri İmgelemin (*Imagination*) birleştirici (*synthesis*) etkinliğinin karmaşık sonuçları, yani *deneyimin (experience)* sonuçları olarak bilgilerimizin temelini oluşturur. Nesneler (*Objekt*) bize ancak zaman ve mekân içerisinde koşullanan deneyimler aracılığı ile verilirler. Bu anlayışa göre, "*Duyulurluk, nesnelere ile kurduğumuz dolayimsız (doğrudan) ilişkinin bir kipliğidir. Düşünme edimi nesnelere doğrudan ilişki kurmaz; ancak duyulurluğun ve temsillerin aracılığı ile onlarla ilişkiye geçebilir.*" (Nuzzo, 582).

Kant'ın beğenin (*taste*) olası kuralları üzerine görüşleri, duyulurluğun kiplik görevi gördüğü bu örgüyü izler ve beğenin kurallarının yalnızca kılışsal (*empirical*) olduğunu savunur. *Estetik (aesthetica)* ise ancak bilginin *aistheta* (duyusal) ve *noeta* (akılısal) diye ikiye ayrıldığı antik kavrayışa dönerek ve bu ayırmadan duyulurluğun *a priori* kavramlarının *aşkınsal (transcendental)* bir kuramını oluşturarak bilimsel bir etkinliğe dönüşebilir (Nuzzo, 583). Nesnelere salt beğeniye dayalı yargılamak, bilişsel (*cognitive*) nitelik taşımayacaktır. Beğeniye dayalı bir *estetik tutumda*, bireyin nesne (*Objekt*) ile olan ilişkisi haz (hoşlanma ya da hoşlanmama), hazzsızlık ve korku kıstaslarına göre belirlendiğinden yalnızca pratik alanla sınırlıdır.

"*Kritik der praktischen Vernunft*" (*Pratik Aklın Eleştirisi, 1788*) adlı yapıtındaysa Kant, aklın, (*die Vernunft*), hoşlanma ya hoşlanmama duygularından kayıtsız biçimde, doğrudan ve saf olarak eyleme geçme isteğini belirlediğini savunmaktadır. Seçimin eylemden önce geldiği savunusu, bireye *istenç (Will)* karar verme yetkisi, yani özgürlük (*freiheit*) sağlarken; karar verme yetkisinin evrensel geçerliği olan bir ahlâk yasasına duyulan saygı (*Achtung für Gesetz*) duygusu ile eyleme geçmesi, bizde ayrıca

bir *özdenetim (autonomy)* mekanizmasının varlığını da ortaya koymaktadır. Belirtmek gerekir ki, bilginin (aşkınsal idealizm) ve ahlâkın (özgür istencin özdenetimi) insan odaklı bir sağlamayla yeniden tanımlanarak ortaya konulması, Kant'ın iddiası ile felsefe alanında yapılan bir "Kopernik Devrimi" anlamına da gelmektedir.

Böylece beğenin ahlâkî eylemin dayanağı olamayışı, *estetiğe aşkınsal* bir bilim olarak İmgelemin haz ve korku uyandıran temsiller ile ilişkiler kurarak yargılar üretme gücünü vermektedir. Bir nesne hakkında beğeni yargısı üretirken; "*bir nesneye güzel dememizin tek nedeni, nesnenin temsilinin özünde doğrudan belli bir haz uyandırmasıyla ilgilidir. Öyleyse amaçlılığın temsili; kavramlar, çıkarların pratik hedefleri ya da nesnenin maddî belirlenimlerinden bağımsız bir hoşlanma üstüne kuruludur ve nesnenin formu hakkındaki yalın bir düşünümünden kaynaklandığı için aynı zamanda öznedir. Amaçlılık, nesnenin temsillerinin öznenin fakültelerine uygunluğu sonucunda belli türden bir hazzın doğrudan uyanmasıdır. Bu da haz duygusunun; nesnenin amaçlılığının temsilinin, onun formuna doğrudan uyumu anlamına gelir ki amaçlılığın nesnenin maddî özelliği olmayışından ötürüdür.*" (Nuzzo, 588)

Estetik yargı gücünün sanki öznenin kendisi için oluşturulmuş bu amaçlılık duygusu, nesnenin kendisine içkin değildir. *Formel amaçlılık (Form der Zweckmassigkeit)*, nesnenin *çözümlemesinde (analysis)*; estetik değer üzerinden yargılanacak bir nesnenin Akıl yetileri ve İmgelemin uyumuyla, âdeta *özgür bir oyun* içinde çalıştırmasından dolayı bir amaca sahipmiş gibi görünmektedir. "*Burada söz konusu olan, nesnenin kavrama dayalı amaçlılığı değil; fakat doğrudan doğruya hoşlanma duygusu ile bağıntılı olan, nesnenin amaçlılık biçimidir. Öyle ki, belli birtakım nesnelere, biçimleri aracılığıyla, sanki bilgi yetilerimize kendiliğinden bir uyumu dışa vurmaktadırlar. Karşımızda duran empirik dünyadaki amaç – araç bağıntısının dışında, onunla sadece bir şekil benzerliği taşıyan, kendi özel yasalılığına sahip tikel bir varlık tarzıdır.*" (Altuğ, 102)

° **Stile rappresentativo:** İtalyan resitatiflerinin erken dönem örneklerinden biri olup 17. Yüzyılda Floransa'da yazılan dramatik vokal çalışmalarında ortaya çıkmakla birlikte kısa ömürlü olmuşlardır. Terimin birebir Türkçe çevirisi "temsil tarzı"

anlamına gelmektedir.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/stile%20rappresentativo>

^{vi}Ranci re’in sosyalist tandanslı felsefesinin siyasal bir iktisat tasarımı içermediğinden başlayarak sanatın metalaştırılması ve kültürsüzlük olarak da çevrilen *philistinism* eleştirilerine başlangıç için, kaynakçada da belirtilen, Viyana Üniversitesi Felsefe Bölümü üyesi Stephen Zepke’nin “*Contemporary Art – Beautiful or Sublime? : Kant in Ranci re, Lyotard and Deleuze*” makalesine göz atılabilir.



KAYNAKÇA

- Altuğ, Taylan (2007), **Kant Estetiği**, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Aristoteles (2007), **Poetika: Şiir Sanatı Üstüne**, Çev. Samih Rıfat, Haz. Ayça Sezen, Can Yayınları, İstanbul.
- Burke, Edmund (2008), **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful)**, Çev. M. Barış Gümüşbaş, Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- Eagleton, Terry (1990), **The Ideology of the Aesthetic**, Blackwell Publishing, Oxford.
- Kant, Immanuel (2010), **Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen)**, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul.
- Kant, Immanuel (2011), **Kritik der Urteilskraft**, Reclam Universal, Bibliothek, Stuttgart.
- Kant, Immanuel (2006), **Yargıgücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft)**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.
- Longinus (1867), **On the Sublime (Περὶ ὑψους)**, Çev. Thomas R. R. Stebbing, Whittaker & Co., Cambridge, Londra.
- Liotard, Jean-François (1991), **The Inhuman: Reflections on Time (L'Inhumain: Causeries sur le temps)**, Çev. Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby, Stanford University Press, Stanford.
- Martin, Nicholas (1996), **Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics**, Clarendon Press, Oxford.
- Newman, Ernest (1949), **The Wagner Operas**, Princeton University Press, Princeton.
- Nietzsche, Frederick (2010), **Tragedyanın Doğuşu (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste von der Musik)**, Çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nuzzo, Angelica (2006), "Kant and Herder on Baumgarten's Aesthetica", **Journal of History of Philosophy**, Cilt 44 No. 4.
- Papastergiadis, Nikos & Esche, Charles (2007), "Assemblies in Art and Politics: An Interview with Jacques Rancière", **Theory, Culture & Society**, No. 31.
- Parkan, Mutlu (2004), **Brecht Estetiği ve Sinema**, Don Kişot Yayınları, İstanbul.
- Rancière, Jacques (2008), **Görüntülerin Yazgısı – Duyulurun Paylaşımı**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus Kitap, İstanbul.
- Rancière, Jacques (2009), **The Aesthetic Unconscious (L'inconscient esthétique)**, Çev. Debra Keats & James Swenson, Polity Press, Cambridge.

- Rancière, Jacques (2010 a), **Dissensus: on Politics and Aesthetics**, Çev. & Ed. Steven Corcoran, Continuum International Publishing Group, New York.
- Rancière, Jacques (2010 b), **Özgürleşen Seyirci (Le spectateur émancipé)**, Çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul.
- Rancière, Jacques (2011), **Mallarmé: The Politics of the Siren (Mallarmé: La politique de la sirène)**, Çev. Steven Corcoran, Continuum International Publishing Group, New York.
- Rancière, Jacques (2012), **Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika (Malaise dans l'esthétique)**, Ed. Asude Ekinci, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Rancière, Jacques (2013), **Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art (Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art)**, Çev. Zakir Paul, New Left Books, Londra.
- Rancière, Jacques (2014), **Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders (Le Maître Ignorant: Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle)**, Çev. Savaş Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.
- Rancière, Jacques (2016), "Jacques Rancière'in Yöntemi Üzerine Birkaç Not", Çev. Utku Özmakas, Ed. Güçlü Ateşoğlu, **Çağdaş Felsefenin Macerası - 1: Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji**, Belge Yayınları, İstanbul.
- Schiller, Johann Christoph Friedrich von (1999), **Estetik Üzerine Mektuplar (Über die Ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen)**, Çev. Melahat Özgü, Ed. Serkan Özburun, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Spinoza, Benedictus de (2012), **Ethica: Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölümde Ayrılmış Ahlâk (Ethica, ordine geometrico demonstrata)**, Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul.
- Şiray, Mehmet (2016), "Jacques Rancière'de Sanat-Siyaset ilişkisi üzerine", **Teorik Bakış - Güncel Sanat**, Sayı 8, Minör Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İsmail (2012), **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Wicks, Robert L. (2013), **European Aesthetics: A Critical Introduction from Kant to Derrida**, Oneworld Publications, Londra.
- Zepke, Stephen (2011), "Contemporary Art? – Beautiful or Sublime? : Kant in Rancière, Lyotard and Deleuze", **Avello Publishing Journal** 1: 1.
- Zuckert, Rachel (2006), "The Purposiveness of Form: A Reading of Kant's Aesthetic Formalism", **Journal of History of Philosophy**, 44: 4.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Mert Erçetin

20 Mart 1990'da Tekirdağ ilinin Çorlu ilçesinde doğdu. İlköğretimini doğduğu ilçedeki Hanife-Şefik Celep İlkokulu ve Cumhuriyet Orta Okulu'nda tamamladı. Liseyi Çorlu Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesi'nde okudu. 2008'de Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde başladığı lisans eğitimini 2013 yılında tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe Programında tezli yüksek lisans eğitimine 2013 yılında başladı. 2014-2015 örgün eğitim dönemini Erasmus+ Öğrenci Değişim Programı dâhilinde Almanya'nın Mainz kentindeki Johannes Gutenberg Üniversitesi'nde geçirdi. Hâlen Çorlu ilçesinde ikamet etmektedir.