

ANTİKLER VE POSTMODERNLER

Formların Tarihselliği Üzerine

Fredric Jameson Duke University'de Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü ve Duke Center for Critical Theory adlı kuruma bağlı Edebiyat Yüksek Lisans programının başkanıdır. Jameson'ın, Marksizm, yazın-kuramı, post-yapısalcılık ve postmodernizm üzerine çok sayıda çalışması bulunmaktadır. Eserleri arasında *Marxism and Form* (Marksizm ve Biçim, YKY 1997); *The Prison-House of Language* (Dil Hapishanesi, YKY 2002); *The Political Unconscious* (Siyasal Bilinçdışı, Ayrıntı 2011); *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*; *Fables of Aggression*; *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*; *Jameson on Jameson* (Jameson Jameson'ı Anlatıyor, YKY 2016) ve *The Antinomies of Realism* (Gerçekçiliğin Çelişkileri, Metis 2018) sayılabilir.

Öznur Karakaş 2006 yılında Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim (eski adıyla Mütercim Tercümanlık) Bölümünden mezun olan Öznur Karakaş, Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümü ve Europhilosophie Master Erasmus Mundus, Çağdaş Fransız ve Alman felsefesi programı kapsamında Toulouse II- Jean Jaures Üniversitesi'nde, Prag Karlova Üniversitesi'nde Felsefe yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Araştırma görevlisi olarak çalıştığı Barselona Universitat Oberta de Catalunya'da (UOC) Bilgi ve Enformasyon Bölümü (Department of Information and Knowledge) kapsamında IN3 (Internet Interdisciplinary Studies/Disiplinlerarası İnternet Araştırmaları) programı, CARENET araştırma grubunda (Barselona Bilim ve Teknoloji Araştırmaları Araştırma Grubu) 2013 Gezi Hareketi'ni fail-ilişki (*agencement*) olarak ele aldığı doktora tezini teslim etmeye hazırlanmakta ve on yılı aşkın bir süredir çeşitli alanlarda İngilizce ve Fransızca yazılı ve sözlü çeviri yapmaktadır.

İlksen Mavituna 1986 İstanbul doğumlu. Galatasaray ve İstanbul Üniversitelerinde felsefe okudu. Çağdaş Fransız fenomenolojisi ve siyaset felsefesi yanı sıra ekoloji çalıştı, çeviriler yayımladı. 2005 yılından itibaren Açık Radyo'da çeşitli görevlerde yer alıp edebiyat, felsefe ve güncel sanat alanlarında radyo yayınları hazırladı. Halen Açık Radyo yayın koordinasyonunda bulunmaktadır.

Özgüç Orhan 1973 yılında Elazığ'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İzmir'de, liseyi İstanbul'da Kuleli Askeri Lisesi'nde tamamladı. Lisans derecesini Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler'den (1998), yüksek lisans derecesini çevre siyaseti alanında Keele Üniversitesi'nden (1999) ve doktora derecesini siyaset felsefesi alanında Maryland Üniversitesi'nden (2007) aldı. 2008-2016 arasında Fatih Üniversitesi Uluslararası İlişkiler ile Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi bölümlerinde öğretim üyesi olarak ders verdi. Diğer çevirileri arasında John Stuart Mill'in *Demokratik Yönetim Üzerine Düşünceler*'i (Pinhan, 2017) ve *Din Üzerine Üç Deneme*'si (Pinhan, 2017) ile Aristoteles'in *Politikası* (Pinhan, 2018) bulunmaktadır.

*Fredric Jameson'ın
YKY'deki kitapları*

- Postmodernizm (1994)
Marksizm ve Biçim (1997)
Brecht ve Yöntem (1998)
Dil Hapishanesi (2002)
Jameson Jameson'ı Anlatıyor (2016)
Antikler ve Postmodernler (2018)

FREDRIC JAMESON

Antikler ve Postmodernler
Formların Tarihselliği Üzerine

Çevirenler

Özgüç Orhan (1. Kısım)

İlksen Mavituna (2. Kısım)

Öznur Karakaş (3. Kısım)



YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 5053
Cogito - 232

Antikler ve Postmodernler - Formların Tarihselliği Üzerine / Fredric Jameson
Özgün adı: **The Ancients and the Postmoderns - On the Historicity of Forms**
Çeviren: Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur Karakaş

Kitap editörü: Şeyda Öztürk
Düzeltili: Filiz Özkan

Kitap tasarımı: Mehmet Ulusel
Grafik uygulama: Akgül Yıldız

Baskı: Orient Basım Yayın San. Tic. A.Ş.
İkitelli OSB Mah. Giyim Sanatkarlar 5A-6A Blok No: 315
Başakşehir / İstanbul
Sertifika No: 35724

Çeviriye temel alınan baskı: Verso, İngiltere, 2015
1. baskı: İstanbul, Şubat 2018
ISBN 978-975-08-4163-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2015
Sertifika No: 12334
© Fredric Jameson 2015

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

1. KISIM

Bizim Klasisizmimiz

BÖLÜM 1

Anlatı Bedenleri: Rubens ve Tarih • 9

BÖLÜM 2

Oyun Yazarı ve Alegorist Olarak Wagner • 32

BÖLÜM 3

Aşknlık ve Mahler'de Film Müziği • 72

2. KISIM

Filmde Geç Modernizm

BÖLÜM 4

Angelopoulos ve Kolektif Anlatı • 143

BÖLÜM 5

Sokurov'da Tarih ve Ağıt • 162

BÖLÜM 6

Dekameron Gözüyle Dekalog • 173

3. KISIM

Postmodernde Deneyim Olarak Uyarlama

BÖLÜM 7

Avro-çöp mü *Regieoper* mi? • 193

BÖLÜM 8

Altman ve Ulusal-Popüler Olan veya

Çile ve Bütünlük • 218

BÖLÜM 9

Küresel Bir *Neuromancer* • 235

BÖLÜM 10	
<i>The Wire</i> Dizisinde Gerçekçilik ve Ütopya • 254	
BÖLÜM 11	
Dresden'in Saatleri • 271	
BÖLÜM 12	
Karşı-olguşal Sosyalizmler • 285	
BÖLÜM 13	
Küçük, Kirli Sır • 296	
Dizin • 311	

1. KISIM

Bizim Klasisizmimiz

BÖLÜM 1

Anlatı Bedenleri: Rubens ve Tarih

Alexander Kluge, bir yerde şu tespiti yapar: Modernizm bizim klasisizmimiz, klasik antikitemizdir. Bu tespit, modernizmin bitmiş olduğunu farz eder; durum buyusa, ne zaman başlamıştır? Tarihsel hikâyecilik hakkında değilse de, modernitenin kendisine dair daha derin sorulara yol açan bir soru ya da belki sahte bir sorudur bu. Kendi adıma, (olması gerektiği gibi) cüretkâr bir önermeyle başlamak istiyorum: Modernite, (1563'te biten) Trento Konsili ile başlar – bu durumda, Barok dönem de ilk seküler çağ olur. Üzülerek belirtmek isterim ki, ilk duyulduğunda zannedildiği kadar aykırı bir iddia değildir bu: Barok dönemi kaçınılmaz olarak Hıristiyanlık dünyasının tamamında olağanüstü kiliselerin inşası ve dinî sanatın benzeri görülmemiş bir şekilde olgunlaşmasıyla ilişkilendiriyorsak, bu önermenin de hazır bir açıklaması var demektir.

Din, modernite ve sekülerleşmeyle beraber, toplumsalın, yani farklılaşmanın alanına girer. Sayısız dünya görüşü ve birçok uzmandan biri olur: Piyasada promosyonu yapıp satılabilecek bir faaliyet. Protestanlık karşısında, Kilise reklam yapmaya ve ürünü için ilk büyük tanıtım kampanyasını başlatmaya karar verir. Luther'in ardından, din rakip markalar halinde piyasaya sürülür ve Roma, alışıldık “ödül ve ceza” ikili stratejisini kullanarak yarışmaya dahil olur: Kültür ve baskı, yani bir yanda ressam ve mimarlar, diğer yanda kumandanlar ve Engizisyon. Maravall'ın tezi –Barok dönemin bir kamusal alanın ve kitle kültürünün ilk büyük yayılması olduğu tezi– böylelikle destek bulmuş olur.¹

Ancak bu dönemselleştirici tezi, daha farklı türden bir tezle genişletmek isteyebiliriz pekâlâ. Hegel, Mutlak'ı (*Absolute*) ifade etme vazifesinin dinden sonra sanatın üstlendiği bir uğrak (*moment*)

1 José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

olduğunu düşünmekteydi: Hemen ardından felsefenin hızla sanatın yerine geçtiği bir uğraktı bu.² Bu tarih teorisini şunu ileri sürerek tamamlamayı düşünebiliriz: Hegel'in bakış açısına göre dahi, muhtelif sanatların bu vazifeyi üstlenmesi farklı sürelerde ve farklı tarihsel dönemlerde gerçekleşmiştir (müziğe az sonra döneceğim). Bu arada, Mutlak kavramına karşı cepheden bir saldırıya şimdilik girişmemiz gerekli olmamakla birlikte, bu savın, dinin belirli bir evreden sonra vazifesini yerine getiremeyeceği yolundaki tuhaf içeriminden yola çıkarak bazı çıkarımlarda bulunabileceğimize şüphe yok. O uğrak, tabii ki, "dinin sonu" uğrağıdır: Bu son derece Hegelci fikri, yine bu formülleştirmelerde zımnen mevcut olan (ama Kojève'in kötü şöhrete sahip "tarihin sonu" teziyle bir ilgisi olmayan) meşhur "sanatın sonu" fikrini model alarak şekillendirebiliriz.³

O halde, sekülerleşme ve muhtemelen Luther'in devrimiyle birlikte, "dinin sonu"nun geldiği varsayımında bulunmak makul olacaktır: Her ikisi de, din tarafından örgütlenen bir kültürü, hâlâ "din" adıyla anılan şeyin esasen özel bir mesele haline gelmiş olduğu bir alana ve birçok öznel biçimlerinden birine dönüştürmüştür. Bu durumda, Mutlak için bir vasita olarak sanatın, Rönesans/Reform döneminde zirvesine ulaşmış ve en olağanüstü gelişimini, normalde Barok olarak nitelendirilen o yüzyılda yapmış olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Bu yüzyıl, Shakespeare dramıyla başlar ve (yüzyıl kavramını biraz uzatırsak) Vierzehnheiligen [On Dört Aziz] Bazilikası'nın inşasıyla (veya belki de Bach'ın tonal sistemi geliştirmesiyle) sona erer.⁴ Barok, teatrallığın en yüce evresidir: Elizabeth dönemi tiyatrosu, İspanyol tiyatrosu (Calderon) ve Fransız klasisizmine sadece bir prelüt işlevi görmüştür. (Walter Benjamin'in *Trauerspiel* kitabında belirtilen bir nebze daha az meşhur Alman piyeslerini de hariç tutamayız). Ancak dram aynı zamanda operanın ortaya çıkışını da içerir (ve belki de bu erken biçimlerde Wagnerci müzik tiyatrosunun (*musical drama*) önceden gelen bir gölgesini sezme çok da abartılı olmayacaktır).

2 G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, çev. T. M. Knox, 2 cilt (Oxford: Clarendon, 1998).

3 Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel* (Ithaca: Cornell University Press, 1980).

4 Wylie Sypher, muhtemelen, bu dönemselleştirmeleri edebiyatta ilk ileri süren kişidir. Bkz. *Four Stages of Renaissance Style* (New York: Doubleday, 1955).

Kanıksadığımız birçok şeyin ve deneyimin zayıf veya yetersiz olduğu bir çağdır bu; reklamcılık şöyle dursun, teknik yeniden üretim öncesi bir dönemdir ve imgeler açısından yetersizdir; radyo yok, gazete yok, bir burjuva sınıfı bile yoktur; insan sesi olarak adlandırılan ilkel alet dışında çalgılı sesler yetersizdir; kendi imge ve gösteri toplumumuzda, sanatı tanımlamayı oldukça zorlaştıran arka plandaki sürekli estetik duyum zenginliğinden eser yoktur; bu çağın arka planı, bunun yerine, temsil, festival, koral ve hatta (o dönemde hâlâ kilise ve saraylarla sınırlı olan) gösterişli mekânların özel ve kesintili anlarından ibarettir. Filmden ve televizyondan önceki bir zamanı hayal etmeye çalışmalıyız; romanın olmadığı ve dolayısıyla anlatının zayıf olduğu bir dünya. Teatrallık, bu nedenle, yeni sekülerleşmiş bu dünyada estetiğin tam zamanında bir patlama yapmasıdır; bu dünyanın başlıca heyecanı, yabancı paralı askerlerin acımasızca yağmaladıkları korunmasız köylere beklenmedik bir şekilde gelmesidir — unutulmamalıdır ki gerek Nietzsche gerekse ondan çok sonra gelen Artaud için zalimlik, estetik zevkin önemli bir özelliğidir.

Bunun dışında, göz kamaştırıcı lakabıyla *-barroco* (barok)– bugün, ulvi güneş ışınları ve gerek fiziki süsleme gerekse dil açısından aşırı bir zenginlik görmemize neden olan bu dünyanın küçük kasaba ve tarlalarında sanat, estetik haz beklenmedik bir karşılaşmanın şokuyla sınırlıdır: Örneğin, Santa Maria del Popolo'nun loş bir yan şapelinde Caravaggio'nun *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi*'nin görüntüsünün aniden parlaması. Bugün, bu şoku hayal etmek zorundayız; bu, bir tesadüf olmalı: Londra'da bir ikinci vaktinin sıkıcılığının *National Gallery*'deki (Ulusal Galeri) Rubens'in muazzam *Şimşon ve Delila*'sıyla aniden delinmesi. Ve aslında bütün bir yüzyıl, o uzun on yedinci yüzyıl, Caravaggio ve Rubens arasındaki kuvvet alanında, gördüklerine inanamayan gözlerimizin önünde göz kamaştırıcı bir yağlıboya çalışmada asılı duran bu anlatı bedenlerinin mücadelesinin enginliğinde ifade bulur.

Bu tür eserlerin olanaklığının tarihsel koşullarını incelemek istiyorum ama önce, Nietzsche'nin meşhur ya da aslında kötü şöhretli bir estetik genellemesini kayda geçireceğim. Nietzsche, ilk bakışta bu bağlamda en belirgin referans olarak görünmeyebilir, aksine çok farklı ilgi hatlarının birbirine karışmasının sonucuymuş gibi

görünecektir. Nitekim, bu Nietzsche alıntısı, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında duygulanımın (*affect*) ortaya çıkışı olarak kuramsallaştırmaya çalıştığım şeyi belgelemektedir ki, kendisini bu ortaya çıkışın hem kuramcısı hem de belirtisi olarak görüyorum. Onun estetiği fizyolojik bir mesele olarak nitelemesi bu noktada yeterlidir ve on dokuzuncu yüzyıla özgü (veya “dekadan”) on yedinci yüzyıl görüşünün konumuzla ilgisini az sonra savunacağım. Her neyse, hatırlatmak istediğim pasaj şudur:

Sanatın ya da herhangi bir estetik faaliyet veya algının var olabilmesi için, belli bir fizyolojik önkoşul şarttır: Sarhoşluk hali. Sarhoşluk, önce tüm makinenin uyarılabilme kapasitesini artırmış olmalı: Bu olmadan sanat olmaz. Kökenleri farklı olsa da, her türlü sarhoşluğun bunu yapacak gücü vardır; her şeyden önce, sarhoşluğun en eskisi ve en ilkel biçimi olan cinsel uyarılmanın sarhoşluğu. Aynı şekilde, bütün büyük arzuların ve bütün güçlü duyguların ardından gelen sarhoşluk; şölen, müsabaka, kahramanlık, zafer ve aşırı tahrikin sarhoşluğu; zalimliğin sarhoşluğu; yıkıcılığın sarhoşluğu; bahar sarhoşluğu gibi bazı meteorolojik etkiler altında ortaya çıkan sarhoşluk; veya uyuşturucunun etkisi altında ortaya çıkan sarhoşluk; nihayet, iradenin sarhoşluğu, doygun ve şişkin bir iradenin sarhoşluğu. Sarhoşluğun özü, dolgunluk hissi ve artan enerjidir. Bu hisle hareket eden biri, kendini diğer şeylere dayatır, onları kendisini kabul etmeye zorlar, onları ihlal eder: Bu işleme idealleştirme denir.⁵

Nietzsche'nin “tinselleştirme”den [*Vergeistigung*] kastı, “mesafenin *pathosu*”, yani Gide'in hatırlattığı gibi, “dış hatların ürkütücü bir biçimde aşınması”dır; yoksa, herhangi bir ruhanileşme veya entelektüel soyutlama anlamına gelmez. Öte yandan, *Rausch* sözcüğünün çevrilmesi mümkün değildir; Kaufman bu terimi *frenzy* (çılgnlık), David Crell ise *rapture* (vecit) ile karşılar: İlki, aşırı değilse bile çok kinetik, diğeri ise aşırı resmi ve dini görünüyor. Heidegger, elbette terimi çevirmeye ihtiyaç duymaz ancak bu durumu güç istencinin temel biçimi olarak yorumlar ve Nietzsche'nin bahsettiği “dolgunluk hissi ve artan enerji”yi vurgular. Buna karşın, Nietzsche'nin tüm tasvirinin iletmek istediği düpedüz fizyolojik sarhoşlukla gerçek anlamda hesaplaşmaz.

5 Friedrich Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı* #8, s. 71-72.

Dolayısıyla, Alman *Rausch* sözcüğünün belirsizliklerini ve çoklu çağrışımlarını, en iyi Hollingdale'in açık sözlü *intoxication* (sarhoşluk / mestlik) tercihinin muhafaza ettiğini düşünüyorum. Bu arada, bu terimi tekrar Nietzsche'nin eserleriyle sınırlandırıp basitçe Dionysosçu unsurlarla özdeşleştirerek daha kabul edilebilir bir hal vermeye kalkışacak olursak, Nietzsche'nin bir sonraki paragrafta, her şeyden önce gözlerde, görsel unsurlarda etkili olan Apolloncu denebilecek bir "sarhoşluk"tan da söz ettiğini eklememiz gerekir (Dionysosçu yüksek biçimler ise kulağı etkisi altına alır ve en yüce biçimini müzikte bulur).

Yine de, Apolloncu *Rausch* daha gizemli: "Gözlerin sarhoşluğu" nun nasıl bir biçim alabileceği açık değil; bu minvalde elimizdeki tek kavram dikizciliktir ki (*voyeurism*) burada ilgili olabilir de olmayabilir de; fakat resim deneyimine kendini adanmış olanlar, kesinlikle özel olan bu deneyime dair bir adın eksikliğini hissedeceklerdir. Nietzsche'nin kendisi söz konusuysa, şunu belirtmek yerinde olacaktır: Gözlerinin kötü olması, kronik görme bozukluğundan mustarip oluşu ve neredeyse sürekli baş ağrısı çekmesi bir yana, genel olarak resim ve görsel sanatlara neredeyse hiç atf yapmamıştır; diğer sanatlardaki zevki hakkında hiç durmaksızın konuşmaya istekli biri için tuhaf bir sessizliktir bu. Kısacası, Nietzsche *Augenmensch* (görsel insan) değil, fazlasıyla bir *Ohrenmensch* (işitsel insan) idi ve bu nedenle, Yunan heykeltıraşlığına basmakalıp göndermeleri dışında, konu üzerinde derin veya kuramsal düşünme eğilimi göstermemiştir. Bununla birlikte, estetik kavramları ve özellikle Apolloncu kavramı ile klasik tarza dair standart (Alman) görüşleri arasına mesafe koymak arzusunda ciddi idi. Dolayısıyla, doldurulmaya muhtaç kuramsal bir boşluk var ama bunu burada düzeltmem mümkün değil.

Ben şu anda, duygulanım (*affect*) ve duygu (*emotion*) arasında tarihsel bir ayrım yapmayı önemsiyorum ve dolayısıyla Nietzscheci *Rausch*'u veya sarhoşluğu, herhangi bir duygunun ifadesi ya da sempatik alımlaması yerine bir duygulanım patlaması üzerinden anlamak niyetindeyim. (Nietzsche de melankoli ile coşku arasında gidip gelen bir dizi adı konmamış bedensel durum skalası olarak formüleştirebilecek bir duygulanım teorisine olanak tanır; böyle bir teori, muhtelif tarihsel ve geleneksel "tutku teorileri"nde sıralanan

şeyleşmiş (*reified*) bilinç nesnelere çok farklıdır.)⁶ Duygulanımlar bedensel duygulardır, duygular ise bilinçli durumlar; bu muhtelif barok eserleri sorgulayışımın bir hattında, duygulanımın resim sanatına modernizm anında, Manet ve izlenimcilik anında, bedensel duygunun yağlıboya ile kaydedildiği anda girdiğini varsayıyorum. Bu durumda, Caravaggio veya Rubens’de, içerik olarak, sadece bir duygunun temsilinden ve belki de Aristotelesçi psikolojisi çizgisinde duygusal tepki vermeye retorik bir çağrıdan başka ne buluruz? Bir başka deyişle, Caravaggio’nun ışık-gölgesini ya da Rubens’in fırça darbelerini, modern sanattaki ortamın (*medium*) öne çıkarılmasının öngörüsü olarak anlayan basit çözümü kabul etmek istemiyorum.

Ancak bu esere yönelik herhangi bir yaklaşımda ortamın ve tekniğin tarihinin de rol oynayacağı bir o kadar açıktır. Öyleyse, bu tarih, toplumsal tarihiyle, yani insan ilişkilerinin ve ürettikleri tarihsel özelliklerin tarihiyle kesişimi üzerinden kavranmalıdır; bunun yanı sıra, özgül sanatın kendisinin anlatisallık ve anlatı araçlarının varlığıyla olan ilişkisini hesaba katması gerekecektir; böylelikle, her iki düzey de (ortamın ileri teknolojisi ile toplumsal alanda geliştirilen muhtelif insan ilişkileri ve etkileşimleri) tam olarak kullanılabilir. Ayrıca emsalleri biriktirmek için ayrı bir yer açmak isteyebiliriz: Anlatı sanatlarında, hikâyeler ve efsaneler; görsel alanda, öncü işler; işitsel sanatlarda, kuşaklar boyu müzik egzersizleri. Bu, zanaatkarın statüsünün toplumsal gelişimiyle ve ürünlerine yönelik ekonomik talebin, yani zanaatkarın kitlesinin evrimiyle özdeşleştirilebilecek veya ayırt edilebilecek bir düzeydir.

Münferit eser, tüm bu düzeylerin veya koşulların birleştiği yerde durur ve müzik, bir kez daha, bunlardan bazıları eksik olduğunda ne olacağına örnek gösterilebilir; tonaliteden önce, müzikal bir Mutlak’ın –örneğin, Beethoven’ın olağanüstü çok boyutluluğunun– ortaya çıkması henüz mümkün değildir. Aynı koşulların bir kısmının geri çekilmesi de ilginç bir tarihsel soruya yol açar: 17. yüzyıldan sonra epik dramın tam anlamıyla kökünün kuruması bir yana, trajik dramın giderek ortadan kaybolması gibi.

6 *Antinomies of Realism* (Realizmin Çatışmaları) adlı eserimde, duygulanım tartışmasının “duygu” olarak adlandırılan şeyle ikili veya yapısal karşıtlık içinde bulunması amaçlanmıştır. Bunun alegorik sistemlerini, ileride yayımlanacak, alegori çalışmamda incelemeyi planlıyorum.

Her halükârda, buradaki konumuz daha ziyade, daha önce bahsettiğim gibi, ilk büyük seküler çağ olan Barok'ta sadece eşsiz bir olanaklar bileşimiyle açıklanabilecek sanatsal başarıların olgunlaşmasıdır. Bu konuya, şimdi, hikâyeler ve emsallerin birikimi üzerinden yaklaşmak istiyorum. O halde, İsa Mesih'in bedeni kavramı diye anılan o tuhaf tarihsel ve kültürel mirasa bakalım. Batı'daki görsel sanatların gelişimi, doğumundan can çekişmesine ve ölümüne kadar (hatta Leo Steinberg'in kötü şöhrete sahip bir denemesinde gösterdiği gibi, cinselliği de dahil olmak üzere) bu bedenin kaynakları olmaksızın düşünülemez.⁷

Dolayısıyla, İsa Mesih'in bedeni, bedenin tüm duruş ve olanaklarıyla temsilinde sayısız deney için laboratuvar görevi görmüştür; ve bunlar, daha sonra, aynı derecede sayısız dramatik (yani anlatıya dayanan) sahnenin (Yüksek Rönesans döneminin çeşitli durağan ya da dondurulmuş anlar içeren resimlerinden çok daha dinamik ve sinematografik bir biçimde) teatral sahnelenmesine imkân sağlayacaktır. Bu anlamda bedenin (buna üç boyutlu beden yerine, anlatı bedeni diyeceğim) tam olarak sadece Barok dönemde Caravaggio'nun yağlıbovalarıyla ortaya çıkmış olduğunu iddia etmenin çok cüretkâr kaçmayacağını umuyorum.

Ama biz Batı ressamı için zengin ve olağandışı bir kaynak olan İsa Mesih'in çarmıha gerilişi hakkında daha ayrıntılı konuşalım. Çeşitli teolojik akrobasi hareketlerini bir yana bırakırsak (ki bunlar başlı başına Batı felsefesi için olağandışı kaynaklardır), bu konuyu özgün kılan şey, başarı ve başarısızlığı, aşkınlığı ve yok olmayı, yaşamı ve ölümü diyalektik olarak özdeşleştirmesidir.

Bu karşıtlıkların bundan önce birbirinden ayrı ve farklı olduğunu varsayabiliriz: Bir yanda, muzaffer, sağlıklı, yaşayan; öte yanda, ölmekte olan, yaralı, sakat ve acı çeken. Şimdi bu karşıtlıklar belki de ilk kez birleşmiştir: Ölümlülük, dirilişi ifade edebilir; fiziksel acı ve çile, dönüşüm geçirmiş yaşamı temsil edebilir; yenilgi ve idam, galibiyet ve zafere karşılık gelebilir. O halde temsil düzeyinde, çarmıha gerilme organik insan bedeninin temsilinin üstlenebileceği anlamlarda ve yapabileceklerinde bir devrimi mümkün kılar ve bu, sanatsal bir devrim olmanın yanı sıra kavramsal bir devrimdir;

7 Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ* (New York: Pantheon, 1983).

ideolojide ve algıda bir dönüşümdür. Bu noktada, aynı dönemdeki tiyatronun tragedya türünün aynı derecede özgül olanaklarıyla bazı yorumlayıcı karşılaştırmalar yapılabileceğini sanıyorum, ancak bu konuya burada girmeyeceğim.

Çarmıha gerilmenin en bayağı bedenlerin ve bedensel hallerin olumlayıcı içeriği için sunduğu özgün ideolojik açılım bu şekildedir o halde. Fakat aynı zamanda bazı benzersiz fiziksel açılımlar ve yeni olanaklar da sunar. Ölü bir bedeni çarmıhtan indirmenin ne kadar sorunlu bir mesele olduğunu düşünün. Bu elbette komik bir mesele olabilir; örneğin, Sokurov'un *İkinci Çember*'inde, tabutun dar bir merdivenden indirilmesi esnasında her türden tehlikeli jimnastik hareketi gerekli olmuştur; son derece ateist karikatüristlerin aynı şeyi kurtarıcının cesedi için de yaptığını hayal edebiliriz. Fakat bu hipotez, büyük anlatı ressamlarının, karmaşık olduğu kadar nadir olan bu fiziksel konunun tüm olasılıklarını geliştirirken yüzleşmek zorunda oldukları ve yüzleşmek istedikleri şeyleri daha keskin bir şekilde anlamamıza yardımcı olur sadece.

Bedenin esnekliği, daha önce Pietà'da dramatik ifadesini bulmuş olabilir ancak az sonra göreceğimiz üzere, bu eser daha çok anneliği temsil etmenin vesilesi gibi görünmektedir. Bununla birlikte, yeni anlatı bedeninin (şimdiye kadar belki de büyük ölçüde heykelde elde edilmiş olan) önemli özelliği, saf ağırlık ve küttedir. Anlaşılacağı üzere, Pietà sadece cansız bir yük hissi uyandırırken İsa'nın yerde yatan ahşap tahtalara çivilenmesi bu açıdan sadece hileden ibarettir; halbuki, aynı şeyi, birçok farklı sebepten ötürü, Caravaggio'nun *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi* için söyleyemeyiz. *Çarmıha Yükselişi*'e gelince, kesinlikle yüce bir resimdir bu (meşhur Iwo Jima fotoğrafında yeniden hayat buluşu bunun göstergesidir, ancak iletildiği dünyevi ağırlığı sergileyen kahramanca gerilim ilahi formdan çok, İsa'nın cellatlarının bedenlerine yansır; elbette fizyolojik açıdan, yukarıdaki hareketin baş döndürücülüğü gibi, çok daha özgün bir şey iletiyor olabilir. Bunu, Flaubert'in *Salammô*'sundaki infazlarda da görürüz ki bu açıkça buradaki insanlardan çok, on dokuzuncu yüzyıl dekadantlığına daha uygun bir duygulanımdır.⁸

8 Gustave Flaubert, *Salammô*, Bölüm 14, "Balta Geçiti":

İlk başta bayılmış olan bazıları rüzgârın serinliğinde canlanmışlardı; ancak başları göğüslerine gömülmüş halde kaldı ve başlarının üstünde sabitlenmiş kollarındaki