

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI  
FELSEFE BİLİM DALI**

**RANCIÈRE'İN ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Selda BIÇAK**

**KOCAELİ 2019**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI  
FELSEFE BİLİM DALI**

**RANCIÈRE'İN ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Selda BIÇAK**

**Doç. Dr. Yavuz ADUGİT**

**KOCAELİ 2019**

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI  
FELSEFE BİLİM DALI

RANCIÈRE'İN ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Selda BIÇAK

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 25.09.2019/24

Jüri Başkanı :

Doç. Dr. Yavuz Kadir Uslu

Jüri Üyesi :

Prof. Dr. Ayin Ürek

Jüri Üyesi :

Doç. Dr. Meriç Bilgin

KOCAELİ 2019

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, T. C. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu tezin gerçekleştirilmesindeki katkılarından dolayı, çalışmam boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Yavuz Adugit'e, çalışma süresince tüm zorlukları benimle göğüsleyen ve yılmadan beni dinleme nezaketini gösteren sevgili dostlarım; Sayim Yıldız, Ensari Tekel, Hakan Hatay ve Özlem Dursun'a, hayatımın her evresinde bana destek olan canım aileme; babam Hayati Bıçak'a, annem Emine Bıçak'a, kardeşlerim Sevay Bıçak ile Zeynep Deniz Bıçak'a ve pasif dinleyici konumda da olsa her daim varlığıyla motive kaynağım olan canımın içi yol arkadaşım Max'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	.i
İÇİNDEKİLER.....	.ii
ÖZET.....	.iii
ABSTRACT.....	.iv
SİMGELER KISALTMALAR.....	v
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

1. UYUŞMAZLIKLAR ALANI OLARAK SİYASET .....	11
1.1. EŞİTLİK VE ÖZGÜRLÜK FİKRİ .....	11
1.2. <i>POLİS</i> VE POLİTİKA AYRIMI .....	21
1.3. <i>CONSENSUSA</i> KARŞI <i>DİSSENSUS</i> .....	25

### İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT REJİMLERİ.....	30
2.1. ETİK REJİM .....	32
2.2. TEMSİLİ REJİM .....	37
2.3. ESTETİK REJİM .....	42

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DUYUMSANABİLİR OLANIN PAYLAŞIMI OLARAK ESTETİK..50	
3.1. ESTETİK VE PAYLAŞIMIN İMKANI.....	50
3.2. SANATSAL MODERNLİĞİN KARŞI TARİHİNDEN BİRTAKIM SAHNELER .....	62

SONUÇ .....	83
KAYNAKÇA.....	95
ÖZGEÇMİŞ.....	101

## RANCIÈRE’İN ESTETİK ANLAYIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

### ÖZET

Bu çalışmada Rancière’in estetik anlayışının oluşmasında ve gelişmesinde etkili olan düşünceler üzerinde durulmaktadır. Rancière estetik ve politika konusunda çağdaşlarından farklı bir yol izlemektedir. O, Baumgarten’ın “duyulurun bilimi” olarak tarif ettiği estetiğin bağlamını değiştirmiş ve estetiği sanat düşüncesi rejimleriyle ve bu rejimlerdeki dönüşümlerle ilişkilendirmiştir. Rancière’in düşüncesinin gelişiminde hocası Althusser ile yaşamış olduğu fikir ayrılıklarının önemli bir rolü olduğunu söylemek mümkündür. Ki o bu süreçte işçi sınıfını daha iyi anlayabilmek adına çok çaba harcamıştır. Özellikle “duyumsanabilir olanın paylaşımı” üzerine yoğunlaşmış, yöntemini de bir çeşit gerilim alanındaki müdahaleler şeklinde belirlemiş ve belirli bir sistem halinde sunmaktan kaçınmıştır.

Bu çalışmada ilkin Rancière’in siyaset anlayışı üzerinde durularak onun “uyuşmazlık” ve “duyumsanabilir olanın paylaşımı” adı altında yapmış olduğu analizlerden hareketle sanat ve siyaset arasında kurduğu ilişkiler incelenecektir. Ardından sanat rejimleri ve bu rejimlerin içinde estetiğin yeri araştırılacaktır. Ayrıca onun eşitlik, özgürlük ve demokrasi gibi kimi kavramlar üzerinde yeniden düşünme önerileri de bize bu yolda eşlik edecektir.

**Anahtar Kelimeler: Estetik, uyuşmazlık, duyumsanabilir olanın paylaşımı, polis, politika.**

## A STUDY ON RANCIÈRE'S SENSE OF AESTHETIC

### ABSTRACT

This study is focused on the thoughts that influential in formation and development of Rancière's sense of aesthetic. Rancière takes a different tack from his contemporaries about aesthetic and politics. He has changed the context of aesthetic which is depicted by Baumgarten as "science of sensitive knowledge" and he has associated it with artistic thought regimes and conversations of these regimes. It is possible to say that the clash of ideas with Althusser who is Rancière's professor has an important role in the development of Rancière's thoughts. Furthermore, in this process he tried hard to understand the proletariat better. He has particularly focused on "distribution of sensible" and he has determined his method as an intervention of stress fields and has avoided explaining this as a definite system.

In this study Rancière's sense of politics will be focused and the relations between the art and politics will be examined based on his analyses on "dissensus" and "distribution of sensible". Then art regimes and the position of aesthetics in these regimes will be studied. Moreover, Rancière's suggestions of rethinking on the concepts such as equality, freedom and democracy will guide us in this study.

**Key Words: Aesthetic, dissensus, distribution of sensible, polis, politics.**

## SİMGELER VE KISALTMALAR

<b>Akt.</b>	<b>: Aktaran</b>
<b>A.g.e.</b>	<b>: Adı geçen eser</b>
<b>Çev.</b>	<b>: Çeviren</b>
<b>Der.</b>	<b>: Derleyen</b>
<b>Doç.</b>	<b>: Doçent</b>
<b>Dr.</b>	<b>: Doktor</b>
<b>Ed.</b>	<b>: Editör</b>
<b>S.</b>	<b>: Sayfa</b>
<b>Vb.</b>	<b>: Ve benzeri</b>
<b>Vd.</b>	<b>: Ve devamı</b>
<b>Vs.</b>	<b>: Vesaire</b>
<b>Yay. haz.</b>	<b>: Yayına hazırlayan</b>
<b>Yy.</b>	<b>: Yüzyıl</b>



## GİRİŞ

*“Acıların en büyüğünü, sıradan acıyı, kapana kısılmış aslanın, korkunç atölye mesailerine yem olmuş plebin acısını, ruhu ve bedeni uzun mesainin can sıkıntısı ve deliliğiyle kemiren şu hapishane pınarını siz hiç tanımadınız. Ah koca Dante! Gerçek Cehennem’de, şiirsiz Cehennem’de, hiç yolculuğa çıkmadın sen, elveda!”<sup>1</sup>*

Estetik teriminin kökleri Yunanca *aisthesis* ve *aisthanesthai* sözcüklerine dayanır ve ilk kez Baumgarten tarafından *Aesthetica* adlı çalışmasında “duyulur bilgi”ye karşılık gelecek şekilde kullanılır. Ancak terimin felsefedeki kullanımı Baumgarten’den çok önce, güzele katkı sağlayan, beğeni sahiplerine haz veren, faydalı ve hoş olduğu düşünülen şeylere karşı gelecek şekilde Platon’a, hatta Pythagorasçılara kadar geri götürülmektedir. Öyle ki “Eylem ve Bilim’in kurallarına, İyi ve Gerçek’in yasalarına, hareket ve yorumlama zorunluluklarına karşı estetiğin – aynı sıra ile- üç hedefi vardır: Sanat’ın kuralları, Güzel’in yasaları ve Beğeni’nin zorunlulukları”<sup>2</sup> diyen Denis Huisman’a göre de estetiğin temelleri Sokrates, Platon ve Aristoteles’e dek uzanmaktadır. Ancak Antik Yunanda sanat bağlamında kullanılan terim bir şey imal etmek, ortaya koymak anlamlarına gelen “*tekhnê*”dir. Buradan hareketle ozan hem sözcük üreten, hem de oyun ortaya çıkarandır.

Baumgarten sanatın bilgi ile olan ilişkisinin Antik Yunanda görülmediğini düşündüğü için estetik terimini kullanır. 17. yüzyılda filozofların bir kısmı insan ruhunun nesnelere ilişkin bilgi veren aşağı ve yukarı şeklinde iki yetisinin olduğunu düşünür. Baumgarten da bu düşünürlerden biridir. Ona göre estetiğin bilgi verdiği alan

---

<sup>1</sup> Savaş Kılıç, (2019, 05 22) *Hazzın Geceye Sürgünü: Edebiyat ve Siyaset Üstüne Notlar*, <http://www.e-skop.com>: <http://www.e-skop.com/skopbulten/hazzin-geceye-surgunu-edebiyat-ve-siyaset-ustune-notlar/4988>, (Marangoz-filozof Louis-Gabriel Gauny’dan aktaran Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires (Proleterlerin Gecesi)*, Paris: Fayard, 1981, s. 29), Site Erişim Tarihi (23.05.2019)

<sup>2</sup> Denis Huisman, *Estetik*, Çev. Cem Muhtaroğlu, Birinci Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992, s. 7

nesnenin bütününe ilişkindir. Bu bilgi akli bilgi değil duyguların bilgisidir. Duyumsal bilgi, görünüşün bilgisidir. Görünüş nesne ile parçası arasında uyum varsa güzeldir ve o uyumdan doğan bilgi güzelliğin bilgisidir. Bu yüzden estetik güzelliğin bilgisidir. Baumgarten burada güzel üzerinden estetik kavramını kullanarak “*tekhne*”nin bağlamının dışına uzanmakta ve estetiği felsefi bir disiplin olarak göstermektedir.

17. yüzyıldan itibaren öznenin kendini nasıl bilebileceğiyle ilgili çeşitli tartışmalar yapılmaktadır. Descartes ve Kant gibi isimlerle başlayan bu sorgulama Fichte ve Schelling gibi isimlerden beslenen Hegel ile devam eder. Hegel’de duyusallık ve düşünselliğin birbirine dönüştüğü bir ilişki söz konusudur. Düşünen tin kendi özünden çıkanı ve kendine yabancılaşanı düşünceye dönüştürür ve yeniden kendi özüne dönmek maksadıyla kendini kendisinin yarattığı sanat yapıtında kavrar. Hegel için sanat yapıtı tinin başkalaşmış şeklidir ve o, bu şekilde özbilince antropolojik bir giriş yapar. Ben’in, öznenin, kendisinin farkına varmasının temel başlatıcısı Hegel’de arzudur. Burada arzudan kasıt, kişinin kendisini kendi olarak bilebilme arzusu, ne olduğunun farkına varma arzusu, ben’i bilme arzusudur. Fichte için ise, özne kendisini ahlakın içinde kurar. Ben olmayan dediği şeyi ahlaki bir zemine yerleştirerek, ona dair edimini ahlaki olarak nitelendirerek kendini ve ötekini var eder. Arzu kavramının temel kökenine bakıldığında ise karşımıza çıkan isim Schelling’tir. Schelling’in düşüncesi Schiller ve Goethe gibi Alman romantikleriyle iç içedir ve ona göre özne, estetik bir konumdan ibarettir. Schelling’in ayrıca, tanrısal güzelliğin eski Yunan heykellerinde vücut bulduğunu düşünen Winckelmann’a dair düşünceleri de şu şekildedir:

Gerçek şu ki Winckelmann, sanat konusunda ruha kendine ait bir eylem alanı verdi ve ruhu değersiz bir bağımlılıktan entelektüel özgürlüğe yükseltti. Antikçağ eserlerindeki biçimlerin güzelliğinden son derece etkilenen Winckelmann, sanatın en yüce hedefinin entelektüel anlatım sayesinde varolandan daha yükseğe taşınan bir doğa ve ideal üretmek olduğunu öğretti.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa*, Çev. Atilla Erol, Birinci. Baskı, İstanbul, Janus Yayıncılık, 2016, s. 14

Newman ise tam da bu “varolandan daha yükseğe taşınan bir doğa ve ideal üretmek” amacının bir sonucu olarak çağdaş sanatta güzelliğin yok edilmesinin arzulanmaya başlandığını düşünür.

Newman’a göre çağdaş sanat, Michelangelo’nun belirlediği standartları izlemekte öyle zorlanır ki sonunda güzelliği yok etme arzusu geliştirir. Ancak, yücelik duygusuyla karşılıklı bir ilişki kuramayan çağdaş sanat, yalnızca güzellik “sorusu”na takılı kalmıştır; en basit biçimiyle, “Sanat nedir?” yani “Bir şeyi sanat yapıtı -güzel-yapan, diğerini yapmayan nedir?” sorusunu takıntı haline getirmiştir. Newman’ın iddiasına göre, bu takıntı yüzünden, güzellikle ilgili düşünceler her zaman, yüce olanı deneyimlemenin yeni bir yolunu gerçekleştirme çabasının yerini almıştır.<sup>4</sup>

Çalışmanın odağındaki isim olan Rancière’in Winckelmann’a dair düşünceleri şöyledir:

“Sanatçıların, ifadesizlik, kayıtsızlık veya hareketsizlik içerisinde gizlenmiş olan duysal güçleri açığa çıkarmaya; hikayeyi anlatırken kesintiye uğratan, anlamı aktarırken askıya alan, veya tasvir edilen figürü gizleyen çelişkili hareketleri dans eden bedenlerde olduğu kadar yazılı cümle, plan ya da renk aracılığıyla da tasarlamaya girişecekleri bu çığır aşan kişi, Winckelmann’dan başkası değildir.”<sup>5</sup>

Rancière’e göre, Winckelmann’ın *Antikçağ Sanat Tarihi*’nde Herkül Torsosu’na yer vermesinin nedeni, o zamana dek kabul görmüş olan güzel anlayışına dair yeni bir tartışma yaratmaktır. Burada heykelin sakatlanmış hali temsil düzenindeki oranların uyumu ve ifade gücü gibi ölçütlerle değerlendirilemeyeceğini gösterir. Bu gibi ölçütlerin tasfiye edilmesine bu heykel olanak sağlamıştır. Rancière, Winckelmann’daki iki şeyin kaynaşmasına dair düşüncenin sonucu bir doğanın diğerinin yerine geçtiğini ifade eder: “güzelliğin güvencesi olan doğa, bundan böyle uzuvlar arasındaki oranda veya bir karakterin ifadesindeki bütünlükte değil, unsurları sürekli durağanlığa terk ederek bitmek bilmez bir biçimde birbirine kaynaştıran bütünün sahip olduğu umarsız güç biçiminde ortaya çıkar.”<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Peter de Bolla, *Sanat ve Estetik*, Çev. Kubilay Koş, Birinci Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 5

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis - Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, Çev. Ayşe Deniz Temiz, Birinci Basım, İstanbul, Monokl Yayınları, 2018, s. 35

<sup>6</sup> Rancière, *Aisthesis - Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, s. 34

Baumgarten'ın estetiği felsefeye kazandırması ile kendinden sonraki düşünürleri büyük ölçüde etkilediği ortadadır. Dünden bugüne estetiğin gelişmesinde rol oynayan isimler kuşkusuz burada andıklarımızla sınırlı değildir. Kant, Schiller, Benjamin gibi isimlere de bu bağlamda atıf yapılabilir. Fakat estetiğin seyri bugün oldukça farklı bir yöne ve bağlama kaymaktadır. Bu kaymanın kendisini sorun edinen çalışma, bu yeni serüvene öncülük eden filozofların başında gelen Rancière'in estetik görüşüne odaklanmaktadır. Zira bu felsefe klasik yaklaşımının yetersizliğinin üstünü örttüğü estetiğin kaybolan işlevlerini görünür kılmamanın yollarını aramaktadır.

Althusser'in öğrencisi Rancière, Marksist teorinin entelektüel tartışmaların odağında olduğu bir zamanda hocasıyla çeşitli fikir ayrılıkları yaşar. Özellikle "özneliği bir özne olmadan düşünme girişi"<sup>7</sup>, yani özneye olan yaklaşımı nedeniyle Althusserci Marksizme ters düşer. Ayrıca Althusserci Marksist geleneğin perspektifinde kendinde olmaktan çıkamamayı işaret eden sanatı, "bütün mesele kendinde olmaktır" şeklinde okumayı tercih eder. Rancière'in ilk çalışmaları her ne kadar siyasi düşünce ve iktisat gibi alanlar üzerine olsa da bunlarla sınırlı kalmaz ve zamanla tarih, edebiyat, sinema ve estetik gibi alanlarda daha fazla yazmaya başlar. Farklı alanlardaki çalışmalarının ortak noktası, yaşanan dünyaya birtakım müdahaleler yapma düşüncesidir.

Bu çalışmanın amacı Rancière'in estetik anlayışını incelemek olduğundan öncelikle onun siyaset ve sanat anlayışını ortak bir zeminde düşünmesini sağlayan görüşleri üzerinde durulacaktır. Rancière eserlerinin çoğunda, estetik ve siyaset arasındaki ilişkinin mantığını yeniden inşa etme eğilimindedir. O, estetiği ve siyaseti iki farklı gerçeklik olarak düşünmez; ona göre, estetiğin duyumsanabilir deneyimi ile siyasetin duyumsanabilir deneyimi duyumsanabilir olanın çeşitli paylaşılma biçimlerini yansıtır. Her ikisi de, yani estetik de siyaset de özgül tanımlama rejimlerine bağlı ortak alanın yeniden şekillenmesinde etkin olan alanlardır. Ancak bu iki alan arasındaki sınır çoğunlukla belirsiz bazen de iç içedir. Gerek sanat gerekse siyaset toplumla birlikte düşünülmelidir. Öyle ki, toplumda görülen çeşitli değişikliklerin, sanat ve siyaset arasındaki kimi zaman net, kimi zaman belirsiz ilişkinin zamanla değişen ve dönüşen öznelerle ve nesnelere farklı yorumlama biçimlerine neden

---

<sup>7</sup> Nick Hewlett, *Badiou, Balibar, Rancière: Özgürleşmeyi Yeniden Düşünmek*, Çev. Emine Ayhan, Birinci Baskı, İstanbul, Metropolis Yayıncılık, 2018, s. 31

olduğu açıktır. Özellikle Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi'nin toplumda yol açtığı etki ile siyasal ve sanatsal birtakım dönüşümler yaşanmış ve bu gibi zamanlarda insanlar kendilerini ifade etmek için farklı yollar aramaya başlamıştır. Birtakım fikir ve sanat akımlarının peyda olduğu bu zamanlarda insanlar bir yandan gittikçe gelenekten uzaklaşırken diğer yandan deneyimledikleri dünya ile onlara atfedilen dünya arasındaki çatışmayı da fark etme yetkinliğine erişmişlerdir.

Ranci re estetik anlayışını ortaya koymak adına sanat tarihini *etik imgeler*, *temsili sanat* ve *estetik* olmak üzere üç rejim halinde ele alır. “En başta, heykelin yalnızca bir tanrı imgesi olarak alımlandığı”<sup>8</sup>, Platon üzerinden sanatların hakikatle olan ilişkisinin incelendiği “*etik imgeler rejimi*” vardır. Ardından “taştan yapılma heykeli, imgeleştirdiği tanrının geçerli olup olmadığı, eserin tanrıya sadık olup olmadığı yargısından kurtaran”<sup>9</sup>, sanatı güzel sanatlara ayıran, hiyerarşiye dayalı Aristotelesçi *mimesis*in önplanda tutulduğu “*temsili sanat rejimi*” gelir. Son olarak “*estetik rejim*”de ise, “sanat nesnesi olma özelliğinin yapma kipleri arasındaki bir ayrıma değil de varoluş kipleri arasındaki bir ayrıma göndermede bulunduğu”<sup>10</sup> yüksek ve düşük sanat arasındaki farkların yok olduğu, sanat ve hayatın özdeşliği ile sanatın özgüllüğü ve mutlak aklın sarsıldığı bir düzeni irdeler. Burada sanatın, siyasetin ve hayatın biraradallığına ve farklılıklarına kuvvetle değinir.

Günümüz dünyası artık hayat ile sanat arasındaki sınırların kalktığı bir dünyadır. Bir zamanlar Stendhal ve Renoir gibi isimler ışığında güzellik ve mutluluğun birarada düşünüldüğü bir dünya fikri varken, şimdilerde her türlü geleneğin uzağında tüm sınırların bulanıklaştığı herhangi bir mutluluk misyonu taşımayan bir dünya fikri karşımızdadır. Ranci re geçmişte çokça dile getirilen estetiğin güzelin bilimi olduğu görüşüne de, yalnızca sanat tarihi içinde değerlendirilmesine de mesafeli yaklaşır. Kantçı güzellik yargısı Ranci re’de uyumsuzluk düşüncesi içinde ele alınır ve yeni bir eşitlik alanı yaratması ile politik olur. Ortak olan şeye ilişkin yer ve payların dağılımında ise, “duyumsanabilir olanın paylaşımı” yani, neyin görülebilir, söylenebilir, duyulabilir olduğunu belirleyen algı oldukça önemli bir yer tutar.

---

<sup>8</sup> Jacques Ranci re, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Birinci Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 32

<sup>9</sup> Ranci re, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 33

<sup>10</sup> Ranci re, a.g.e, s. 33

Zamanların ve mekânların, yerlerin ve kimliklerin dağıtılıp yeniden dağıtılmasını, görünür olan ile olmayanların biçimlendirilip yeniden biçimlendirilmesini, söz ile gürültünün ayırt edilmesini vs. “duyumsanabilir olanın paylaşımı” [partition of the sensible] olarak adlandırıyorum.<sup>11</sup>

Rancière’de ortak bir duyumsanabilir alanın tanımlanması, yeniden şekillenmesi fikri, siyaset ve estetiği birlikte düşünmeye götürür. Bu doğrultuda, Althusser ile yollarını ayırdıktan sonra kaleme aldığı *La Nuit des Proletaires: Archives du rêve ouvrier*[*Proleterlerin Gecesi*] (1981) adlı eserinde işçi hareketlerini estetik düzlemde tekrardan yorumlar. *Filozof ve Yoksulları* adlı eserinde ise, “iş düşünmek olmayanlar nasıl kendilerini düşünmeye yetkili kılabilir ve düşünce özneleri olarak kurabilirler?” sorusuna cevap arar ve bu soruya “okumuşlar topraklarına girerek” yanıtının verilebileceğini belirtir.<sup>12</sup> O, işçilerin içinde buldukları durumun bir şekilde farkına varacaklarına inanır ve işçilerin kendilerini özgürleştirmek için gerekli anlama yeteneğine sahip olduklarını düşünür. Ona göre, özgürleşen işçilerin çalışma düzenini belirleyen hiyerarşik modelin sona erebilmesi için işçilerin bugüne dek kendilerine dayatılan, kendilerini mahkûm eden bu hiyerarşik düzen ile aralarına mesafe koymaları gereklidir. *Cahil Hoca*’da değindiği, “halkı aptallaştıran önemsizlik değil, zekâsının aşağı olduğuna duyduğu inançtır. “Aşağı olanlar”ı aptallaştıran şey “üstün olanlar”ı da aptallaştırır. Çünkü ancak iki zekânın eşitliğini doğrulayabilecek bir benzeriyle konuşan kişi kendi zekâsını doğrulayabilir”<sup>13</sup> şeklindeki ‘zekâların eşitliği’ varsayımına benzer bir durumdur bu ve genel olarak işçilerin özgürlük ve eşitlik mücadelelerinde aslında kendilerinden başka birine ihtiyaç duymadıklarını gösterir. Ayrıca araştırmalarında sömürü ve yoksulluktan sıyrılmak isteyen işçilerin iş dışında kendilerine yarattıkları zaman dilimlerinde sanatçı ve yazar rollerine büründüklerini gözlemleyen Rancière, ancak bu şekilde işçilerin görünür ve duyulur olabildiklerini belirtir.

Saint-Simoncu mühendisler, söz ve kâğıdın yanılısamalarının yerini su ve demiryollarının alacağı yeni bir gerçek cemaat bedeni öneriyorlardı. İşçiler ütopyanın

---

<sup>11</sup> Jacques Rancière, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, yay. haz. Ali Artun, Beşinci Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 209

<sup>12</sup> Jacques Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Üçüncü Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 14

<sup>13</sup> Jacques Rancière, *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders*, Çev. Savaş Kılıç, İkinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 45

karşısına pratiği koymayıp, ütopyaya “gerçekdışılık” niteliğini geri veriyorlardı; yani görülür, düşünülebilir ve olanaklı olanın teritoryasını yeniden şekillendirmeye özgü sözcük ve imgelerin montajı olma niteliğini. Sanatın ve siyasetin “kurguları” böylelikle birer ütopyadan ziyade birer heterotopyadır.<sup>14</sup>

Eğitim sisteminin eleştirisi niteliğindeki eseri *Cahil Hoca*'da Jacotot'un ortaya koyduğu zekâların eşitliği fikrinden hareket eden Rancière, *Özgürleşen Seyirci* adlı eserinde aynı şekilde Jacotot'a gönderme yaparak özgürlük ve eşitliğe dair şu iddiada bulunur: “Entelektüel özgürleşme zekâların eşitliğinin teyit edilmesidir. Bu eşitlik, zekânın bütün tezahürlerinin eşit değerinde olduğuna değil, zekânın tüm tezahürlerinde kendine eşit olduğuna işaret eder.”<sup>15</sup> Bu eserde Rancière, entelektüel özgürleşme düşüncesi ile bugünkü seyirci meselesi arasında hiçbir bağıntının bulunmayışını bir şans olarak görmektedir.<sup>16</sup> Ona göre, çağdaş sanatın sıklıkla başvurduğu temsili rejimde seyirci belirli kalıplar içinde bırakılmış ve bir bakıma özgürlüğü elinden alınmıştır. Çünkü tek bir anlam veya hakikatin olduğu önkabulü beraberinde herkesin o şeyden aynı şeyi algıladığı tezahürünü doğurmuştur. Anlam bakımından bir genişlemenin olmadığı aksine sadece bir onaylamanın olduğu bu süreç o dönem koşulları içinde egemen olan zihniyetin isteği doğrultusunda şekillenmektedir, yani “temsil, açıkça despotiktir.”<sup>17</sup>

Buradan hareketle Rancière için duyumsanabilir olanın ortak deneyimini yeniden yapılandırmaları bakımından politika ve sanatın işleyişi benzerdir ve “politik sanatın ya da sanat politikasının, kendi alanı dışındaki “gerçek dünya”ya müdahalesi diye bir durum söz konusu değildir. Çünkü sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur.”<sup>18</sup> Ancak temsilin askıya alınmasıyla birlikte gösteren ve gösterilen arasındaki kalıplaşan ve sınırları çizilen belirlenmişlik yok olur ve bu sayede sahne artık özgürleşen seyircinindir. Estetik etkileycilikte herhangi bir mesaj verme veya

<sup>14</sup> Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Versus Kitap, 2008, s. 184

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, Birinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 16

<sup>16</sup> Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 9

<sup>17</sup> Meral Sayar, (2015, 08 17), *Jacques Rancière'de Politik Sanat ve Temsil Sorunu*, <http://www.e-skop.com: http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranci%C3%A8rede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578>, Site Erişim Tarihi (20.06.2019)

<sup>18</sup> Meral Sayar, (2015, 08 17), *Jacques Rancière'de Politik Sanat ve Temsil Sorunu*, <http://www.e-skop.com: http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranci%C3%A8rede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578>, Site Erişim Tarihi (20.06.2019)

belirlenilmiş bir fikri sunmanın aksine özgür bir bakış açısına sahip olma yani özgür duyumsama daha önemlidir. Yapıtın ve yapıtın kişide bıraktığı etkinin nesilden nesile aktarımı ancak duyumsamanın özgürleşmesiyle mümkündür. Bu açıdan bakıldığında Rancière'in "estetik etkileycilik" olarak adlandırdığı durum bir bakıma "estetik bir kopuş"tur. *Estetiğin Huzursuzluğu*'nda "yeni düzensizliğin düşüncesi" dediği estetiğe ilişkin görüşleri şu şekildedir:

Estetik, nesnesi "duyarlılık" olan bir düşünce alanı değildir. Bundan böyle sanata ait şeyleri tanımlamayı mümkün kılan paradoksal *sensorium'un* düşüncesidir. Bu *sensorium* kaybedilmiş bir insan doğasına aittir; yani etkin bir yeti ile alımlayıcı bir yeti arasındaki yitirilmiş uygunluk normu düşüncesidir.<sup>19</sup>

İlkin, entelektüel dünya ve sosyal dünya arasındaki ayrımı fark eden, ardından da marksizmle olan bağlarını revize ederek Mayıs 1968 hareketlerinin de etkisiyle Althusser ile fikir ayrılıkları yaşayan Rancière için artık "bugünün estetik zemini, dön özgülleşme vaatleri ile tarihin düşleri ve düş kırıklıkları arasındaki savaşın geçtiği zemindir."<sup>20</sup> Buradan hareketle Rancière'in gerek "duyulurun bilimi" olmaktan, gerekse epistemolojiyle olan ilişkiden sıyrılması gerektiğini düşündüğü estetiğe ilişkin yaklaşımında onu bir disiplin olarak görmediği, "sanatı tanımlamaya yönelik özgül bir rejim" olarak ele aldığı görülür. Ayrıca burada bahsetmiş olduğu sanata ilişkin dikkat çektiği bir diğer önemli nokta "sanatın var olması için, onu sanat diye tanımlayan bir bakış ve bir düşünce"<sup>21</sup> nin gerekli oluşudur.

Sanat kendisini sanat olarak gören bir bakış olmaksızın yoktur. Bir kavramın bir pratikler ya da nesnel kümesine ortak özelliklerin genellemesi olmasını isteyen salim öğretinin tersine resim, müzik, dans, sinema ya da heykele ortak özellikleri tanımlayacak bir sanat kavramını sergilemek kesinlikle olanaksızdır.<sup>22</sup>

*Estetiğin Huzursuzluğu*'nda estetiğe aldatıcı bir söylem olduğu gerekçesiyle birtakım suçlamaların yöneltildiğini ve estetiğin sonunun geldiğine yönelik farklı çıkarsamalarda bulunduğuna değinen Rancière'e göre: "estetik karışıklık da, estetik

<sup>19</sup> Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 17

<sup>20</sup> Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 144

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 12

<sup>22</sup> Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 76



ayrım da, toplumsal düzenle ve bu düzenin dönüşümleriyle yakından ilişkili”<sup>23</sup> dir. Bu nedenle o, estetiğin ne anlama geldiği veya neden bu kadar eleştirildiği üzerine kafa yormadan önce anti-estetik söylemin akıl yürütmelerini tersten ele alarak estetik hakkındaki düşüncelerini aktarır.

“Düşüncelerin düzeni ile toplumsal düzen arasında işleyen uyumu ya da kopuşu nasıl düşünmeli?” sorusu ile başladığı *Filozof ve Yoksulları* adlı eserinde bu konuda bize ışık tutacak güzel bir alıntıya yer verir. Bu alıntı döneminin ünlü siması Descartes ve yoksul bir kunduracı olan Dirk Rembrantsz’ı konu alır. Descartes kendisini görmeye gelen yoksul kunduracıyı ısrarla reddederken kunduracı da ısrarla Descartes’ı görmek ister. İlk iki ziyaretinde reddedilen kunduracı üçüncü ziyaretinde nihayet Descartes ile görüşmeyi başarır. Bu görüşme sonrası ikilinin aralarındaki ilişkinin gelişmesi ve Dirk Rembrantsz’ın yoksul kunduracılıktan astronomluğa uzanan dönüşümü de aslında bizi Rancière’in sözünü ettiği toplumsal düzen ve bu düzenin dönüşümü ile ilgili düşüncesine götürür.

Rembrantsz birkaç ay sonra yine geldi: Descartes’ı görme tutkusuyla daha önce iki sonuçsuz ziyarette bulunmuş köylü olarak tanıttı kendisini ve böylesi bir gayret ve azimle aradığı tatmini nihayet buldu. Descartes onun yetkinliğini ve meziyetini derhal takdir etti ve bütün çabalarının karşılığını fazlasıyla vermek istedi. Ona zor konuları öğretmek ve akıl yürütmelerini düzeltmek için Yöntem’ini iletmekle kalmadı. Onu dostları arasına kabul etti –üstelik aşağı tabakadan oluşu dolayısıyla birinci dereceden dostlarının altında görmeden- evinin ve kalbinin kendisine her zaman açık olacağı konusunda temin etti onu [Baillet, Vie de M. Descartes (Bay Descartes’ın Hayatı)].<sup>24</sup>

Kavranabilir olan ile duyumsanabilir olanın eşitliği fikri Rancière’i duyumsanabilir olanın dağılımına ve beraberinde estetik üzerine düşünmeye yöneltir. Ayrıca Rancière’in düşüncesinde belli bir toplumsal düzeni ifade eden polis, uyumsuzluk gibi kavramların yanında eşitlik önkoşullu siyasal olana geçişte demokrasi kavramı da oldukça önemli bir alanı oluşturur. Toplumsal düzende herhangi bir paya sahip olamayanların, dışlanan grupların sesleri olarak görülen demokrasi kimi zaman onların anlaşılamayan sözlerini yeniden duyurabildikleri bir imkân olarak düşünülür. Rancière için ise demokrasi, “siyasal bir rejim değil, özgül olarak siyasal iktidarın

<sup>23</sup> Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 9

<sup>24</sup> Jacques Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, s. 12

bizzat varoluşunun eşitlikçi koşulu, anarşik koşulu, dolayısıyla aynı zamanda iktidarın icrasının durmadan bastırmaya çalıştığı koşul”<sup>25</sup> olarak düşünülebilir. Demokrasinin sanıldığı gibi temsilcilerin seçilmesi olmadığına değinen Rancière halkın da kendini temsil etmeyip temsilin belli tarzda bir halk yarattığına dikkat çekmekte ve eklemektedir: “Başka bir halk, hareket halinde eşitlikçi bir halk inşa edecek, temsili sistemden bağımsız, özerk ve güçlü demokratik güçler yoksa, “meşru” temsilciler, yani profesyonel iktidar kastını yeniden üreten hiyerarşik mantık kendini dayatır.”<sup>26</sup>

Rancière’in eserlerinden hareketle önce eşitlik ardından da özgürlük üzerine düşündüğünü, bu sorgulamanın ardından politikayı polisten ayırarak yeniden tasarlanması gereken bir mesele olarak ele aldığını ve bunu yaparken de müdahaleci bir tavır takındığını söyleyebiliriz. Bu yeniden düşünme ve sorgulamaların ardından kendinden önceki estetik anlayışlarından oldukça farklı bir estetik anlayışı ortaya koyan Rancière’in siyasete ve sanata dair düşünceleri bu hususta oldukça dikkat çekicidir. Bu çalışma, Rancière’in sanat ve siyaset hakkındaki görüşlerinin estetik ekseninde buluşmasını takip etmektedir. Bu nedenle ilk bölüm onun siyaset anlayışına ayrılmıştır. İkinci bölümde sanat tarihinin üç rejim şeklinde ele alındığı etik imgelerden temsile oradan da estetik rejime giden sürece bakılacaktır. Son bölümde ise ele aldığı örnekler eşliğinde ayrıntılı bir şekilde estetiğe dair görüşlerine yer verilecek; duyumsanabilir olanın paylaşımı ve yeniden şekillendirilmesi fikri ile estetik kopuş ve estetik etkileyciliğin de kol kola tezahür edildiği bir düşünce rejimi irdelenecektir. Bu çalışma boyunca ayrıca Freud’un bilinçdışı kuramının estetik bazda ele alınmasının yanı sıra, siyaset ve sanatın birbirinden bağımsız oluşlarından ziyade birbirleriyle olan etkileşimleri göz önünde bulundurulacaktır.

---

<sup>25</sup> Jacques Rancière- Eric Hazan (Söyleşi), *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?*, Çev. Murat Erşen, İlk Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 10

<sup>26</sup> Jacques Rancière- Eric Hazan (Söyleşi), *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?*, s. 16

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. UYUŞMAZLIKLAR ALANI OLARAK SİYASET

#### 1.1. EŞİTLİK VE ÖZGÜRLÜK FİKRİ

Rancièrè *Cahil Hoca, Filozof ve Yoksulları* başta olmak üzere eserlerinin çoğunda Platoncu felsefeye karşı bir tavır alır. Eserlerinde genel olarak *Devlet*'te filozofa bahşedilen üst düzey konuma çeşitli göndermelerde bulunur ve hoca- öğrenci arasındaki ilişkiler ağını tartışmaya açar. Devleti iyi yaşama giden yoldaki yegâne organ olarak görünen Platon söz konusu yaşamın hedefi olan erdemin neliği ile ona nasıl ulaşılabileceğini sorun edinir. *Menon* diyalogunda Menon aracılığıyla Sokrates'e erdemin öğretilir bir şey olup olmadığını sorduran Platon, öğretilir bir şey olarak kabul edildiğinde erdemin öğretmenin kim ya da kimler olduğunu sorgular.<sup>27</sup> Erdem aileler tarafından mı, sofistler tarafından mı veya filozoflar tarafından mı öğretilir? Çünkü erdem öğretilir bir şey ise mutlaka öğretmen ve öğrencileri olmalıdır. Erdemin aileler tarafından öğretilmediğini varsaydığımızda erdemli bir ailenin erdemsiz bir çocuğu olabileceği gibi tam tersi bir durum da ortaya çıkabilmektedir. Felsefeyi kurumsallaştıran sofistlerin erdemi öğretmesinde ise çelişkili durumlar söz konusudur. Çünkü sofistler bir yandan doğru bilgi yoktur, bilgi herkese göre değişir ve bu nedenle kimse kimseye bir şey öğretmez derken, diğer yandan kendileri para karşılığı erdemin öğretilirliğini söylemektedirler. Filozofların erdemi öğretip öğretmemesine dair soruyu ise Sokrates karşılıksız bırakmaktadır. Rancièrè ise öğretmen- öğrenci ilişkisinde Jacotot'un eğitim sistemine getirdiği farklı yorumu benimser ve hem geleneksel eğitim anlayışına hem de Platon'un *Devlet*'indeki eğitime dair düşüncelerine karşı çıkar. Burada Rancièrè'in öğretmen- öğrenci ilişkisine bakışı, çağdaşı Deleuze ile paralellik gösterir.

Problemleri “veren” hep hocadır, öğrencinin görevi çözümü bulmaktan ibarettir.

Böylece bir tür kölelik durumunda tutuluruz. Gerçek özgürlük problemlerin ne

---

<sup>27</sup> Platon (Eflatun), *Diyaloglar 1 (Menon-Erdem Üstüne)*, Çev. Adnan Cemgil, Dördüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s. 175-176

olduğuna karar verebilme, onları kurabilme gúcünde yatar: Bu “yarı-tanrısal” gúc, doğru problemlerin yaratıcı biçimde ortaya çıkarılmasını olduğu kadar yanlış problemlerin ortadan kaldırılmasını da içerir.<sup>28</sup>

Rancière’in eşitlik ve özgürlük fikrini yansıttığı *Cahil Hoca* adlı eserinde, Hollandaca bilmeyen Fransız edebiyat okutmanı Joseph Jacotot’un, birçoğu Fransızca bilmeyen öğrencisiyle ortak bir bağ kurma çabası işlenir. Onlara Fenelon’un *Telemak* adlı eserini okutması ve öğrencilerinden okuduklarını Fransızca yazmalarını istemesi (deneyi) ile başlayan süreç Rancière için oldukça önemlidir. Çünkü bu girişim Jacotot’un da tahayyül edemediği bir boyut kazanmış ve öğrenciler beklenenden fazla başarı göstermişlerdir. O zamana dek hocanın başlıca işlevinin açıklamak olduğu düşünülürken bu deney sonrası Fransızcaya dair tek kelime açıklamada bulunmaksızın öğrencilerin bu eseri kendilerinin çabalarıyla anlamaları, durumu tekrardan düşünmeyi zorunlu kılmıştır. Burada açıklamanın zorunluluğu üzerine düşünen Jacotot açıklamanın mantığının sonsuza dek gideceğini belirtmekte ve açıklayan kişinin ayrıcalığı olarak mesafe sanatından bahsetmektedir:

Hocanın sırrı öğretilen konu ile öğrenecek özne arasındaki mesafeyi, aynı zamanda da öğrenme ile anlama arasındaki mesafeyi bilebilmesidir. Açıklayan kişi, mesafeyi ortaya koyan ve ortadan kaldırandır, mesafeyi kendi sözü içinde ortaya serip eritendir.<sup>29</sup>

Yazılı açıklamayı açıklamak için, bir de sözlü açıklamanın gerekli olduğunun düşünülmesi beraberinde “sözün yazı, işitmenin görme karşısındaki ayrıcalıklı”<sup>30</sup> konumunu düşünmeye zorlamıştır. Ancak burada da arada herhangi bir açıklayan hoca olmadan öğrenilen şeyler üzerinde durularak çocuğun ana dilini öğrenme sürecine değinilir. Öyle ki çocuk, ilkin herhangi bir hocaya ihtiyaç duymaksızın anladığı ve konuşmaya başladığı anne ve babasının dilini, zamanla arada bir anlatıcının, açıklayıcının girdiği bir öğrenim sürecine bırakacaktır. Anlamak arada bir hoca olmaksızın çocuğun yapamayacağı bir konuma gelirken Jacotot açıklayana dayalı sistem eleştirisine girer.

---

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, Çev. Hakan Yücefer, Gözden Geçirilmiş İkinci Basım, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2010, s. 55

<sup>29</sup> Rancière, *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders*, s. 12

<sup>30</sup> Rancière, a.g.e, s. 13

Anlayamayanın açıklayana değil, açıklayanın anlayamayanı ihtiyacı vardır; anlayamayanı bu vasfıyla kuran, var eden o açıklayandır. Birine bir şeyi açıklamak, her şeyden önce, ona kendi başına anlayamadığını göstermek demektir. Açıklama, pedagoğun edimi olmazdan önce, pedagojinin mitidir –bilgin zihinler ve cahil zihinler, olgun zihinler ve toy zihinler, anlayabilen ve anlayamayan, zeki ve aptal şeklinde ikiye bölünmüş bir dünya meselidir.<sup>31</sup>

Jacotot'un ilkin açıklamanın, sonrasında aptallaş(tır)manın temeli olan ilke dediği, zekâları ikiye bölen pedagoji mitinde bir aşağı, bir de üstün zekâ vardır. Ona göre, pedagoğların anlama üzerindeki kaygıları, anlamayanlar üzerinden açıklamanın çeşitli yollarının aranması ve anla(şıl)masını sağlamak yönündeki tutumları aptallaşmaya yönelik bir harekettir. Jacotot'un yaptığı ise, bu aptallaştırmanın varsaydığı hayali mesafeyi bertaraf etmek ve açıklayan hoca olmaksızın öğrencilere: “Fransız dilinin belli bir kullanımını gerçekleştirmek istemiş olan Fénelon'un zekâsı, o kullanımın Hollandaca bir eşdeğerlisini sunmak istemiş olan çevirmenin zekâsı ile Fransız dilini öğrenmek isteyenlerin zekâsı”<sup>32</sup>ndan başka bir zekâyâ ihtiyaç duyulmadığını göstermektir. Jacotot ikinci bir deney olarak bilmediği şeyin öğretilirliğini sorgular ve her ne kadar okuldaki otorite bu yetkinliklerinin olmadığını söylese de resim ve piyano gibi bilgisinin bulunmadığı alanlarda çeşitli çalışmalarda bulunur. Ayrıca hala kendisi Hollandaca bilmemekte ve buna rağmen öğrencilere Fransızca bir hukuk dersi vermek yerine Hollandaca savunma yapmayı öğretmektedir. “Öğrenciyi özgürleştirirsek, yani onu kendi zekâsını kullanmaya zorlarsak, hoca bilmediğini öğretebilir”<sup>33</sup> diyen Jacotot'a referansla Rancière cahil bir hoca olmayan Sokrates'in bir insanı özgürleştirmek için sorular sormak yerine ona bir şeyler öğretmek için soru sorduğunu belirtir. Bundan dolayı onun gözünde Sokratesçilik de bir çeşit aptallaştırmanın kusursuzlaştırılmış şeklidir:

Açıklayan her hocanın içinde uyuyan bir Sokrates vardır. Jacotot'nun –yani, öğrencinin –yönteminin hangi bakımdan Sokrates'inkinden köklü bir farklılık gösterdiğine bir bakmak lazım. Sokrates sorularıyla Menon'un kölesini içindeki matematik hakikatleri fark etmeye sevk etmişti. Ama bu, bilgiye giden bir yol olsa bile, kesinlikle özgürlüğün yolu değildir. Kölenin içindekini bulabilmesi için

---

<sup>31</sup> Rancière, a.g.e, s. 14

<sup>32</sup> Rancière, a.g.e, s. 16

<sup>33</sup> Rancière, a.g.e, s. 22

Sokrates'in onun elinden tutması gerekir. Bilgisini göstermesi aynı zamanda onun kudretsizliğini göstermesi demektir: Köle hiçbir zaman yalnız yürümecektir; dahası, hocanın dersini aydınlatma amacı dışında, kimse ondan yürümesini de istemeyecektir. Sokrates, Menon'un kölesinin şahsında, aslında hep köle kalacak bir köleyi sorguya çekmektedir.<sup>34</sup>

Rancière *Cahil Hoca*'da aynı zamanda hocanın aptallaştırıcı dersine karşıt olarak sanatçının özgürleştirici dersinden de bahseder. Ona göre amaç çok çok büyük ressamlar, müzisyenler vb. yetiştirmek olmayıp ben de ressamım, müzisyenim diyebilecek özgür insanlar yetiştirebilmektir. Sadece meslek sahibi olmakla yetinmeyip her işi bir anlatımın yolu haline getirebiliriz görüşündeki Rancière için bu şekilde açıklamacının eşitsizliğe olan ihtiyacı gibi sanatçının da eşitliğe ihtiyacı olduğu düşünülebilir.

Ruhtan çok bedene önem verecekler. Böylece daha az bilgili, daha az kafalı bir kuşak başımıza gelecek. Onlar arasından çıkacak koruyucular, yöneticiler ne Hesiodos soylarını ayırt edecekler ne de altın, gümüş, demir soylarını. Demir gümüşe karışacak, tunç altına ve bundan öyle bir haksızlık, öyle bir densizlik, düzensizlik doğacak ki, karışma olan her yerde insanlar birbirine girecek birbirine diş bileyecek. İşte budur kaynağı anlaşmazlığın, nerede olursa olsun!<sup>35</sup>

Platon, sıradan insanların sanat aracılığıyla yalan yanlış bilgileri öğrenmesiyle herkesin her şeye dair yetkin olabileceği inancının gelişebileceğinden bahseder. Ona göre bu durum sonrası dilsiz olan tiyatro da konuşur hale gelebilecektir. İlerleyen bölümlerde Platon'un hem tiyatroyu hem de meclisi heterojen mekânlar olduklarından dolayı nasıl dışladığı üzerinde durulacaktır. Platon *Kharmides* diyalogunda ise, “ama benim bilge olduklarını kabul ettiğim kimseler hangileri? Başkalarının işlerini yapanlar mı, yoksa başkaları için bir şey imal edenler mi?”<sup>36</sup> diyerek yapmak ve imal etmek üzerinden bilgeliğin ne olduğunu sorgular. Ardından da imal etmek ve çalışmanın ayırımından bahsederek Hesiodos'un bile kendi işini yapanlara bilge dediğine değinir.<sup>37</sup> Rancière ise buradan yola çıkarak hem Sokrates'e, hem de ilerleyen

---

<sup>34</sup> Rancière, a.g.e s. 35- 36

<sup>35</sup> Platon, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Yirminci Baskı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 272

<sup>36</sup> Platon (Eflatun), *Diyaloglar 2 (Kharmides- Bilgelik Üstüne)*, Çev. Tanju Gökçöl, Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s. 40

<sup>37</sup> Platon, *Diyaloglar 2 (Kharmides- Bilgelik Üstüne)*, s. 40

sayfalarda daha detaylı incelemesini yapacağımız “kendi işinden başka bir şey yapmamak” buyruğundan hareketle Platon’a yüklenir. Platon’un “kendi işinden başka bir şey yapmamak” görüşündense ancak ilerleme çağı ile birlikte düşünen insana verilen önemle uzaklaşıldığı söylenebilir.

Aile hem zihinsel kapasitesizliğin yuvası, hem de etik nesnelliğin kaynağıdır. Bu iki nitelik, zanaatkârın kendine dair bilincinde ikili bir sınırlamayla tezahür eder: Ne yaptığına dair bilinç ona ait olmayan bir bilimin alanına girer, ne olduğuna dair bilinçse onu kendi işinden başka bir şey yapmamaya sevk eder.<sup>38</sup>

Ranci re’de polis ve politikanın karşılaşması politik olana karşılık gelir. Toplumsal hayat ise politika ve politik olanın sahnesidir. Politik olanın sahnesi ise bizi “eşitler cemaati” kavramına götürür. Yani Ranci re nazarında siyaset ancak eşitlik savunusu zemininde yapılabilir. Eşitlik, kendilerini akıl sahibi varlıklar halinde gören insanlar arasında mümkündür. Siyasal bir kurmaca içinde yaşayan insan ise eşitsizlik sancağı altındadır. Eşitlik ve eşitsizlik halinde farklı biçimler karşımıza çıksa da ortak olanın inşasında farklı yaşam biçimleri inşa etmenin yolu varolan düzenin sorunlarına dair farklı bakışlar inşa etmekten geçer. Bu doğrultuda toplumun dışlanan üyelerine bakıldığında, ileri düzeyde örgün eğitimden de çeşitli kuramsal tartışmalardan da oldukça uzak bir konumda oldukları görülür.

Eşitler cemaatine dikkatli bakıldığında politikanın belirli cemaatlere özgü yapısı göze çarpar. Antikçağın polisini model alan tarih de bu Şekilde politikanın cemaatlerini aktaran bir tarih olur. Burada tarih ayrıcalıklı konumdakilerin, uygun insanların bilimi konumundadır.<sup>39</sup>  zellikle Sartre’ın eserlerinde görüldüğü üzere, “materyalizmin işçilerinin tarih yapacak zamanları yoktur.”<sup>40</sup> Ranci re’in *Tarihin Adları* eserinde ise bunun tam aksini gerçekleştiren biri göze çarpar. Bu isim Fransız tarih i Julet Michelet’tir. Anlatı ve söylem arasındaki farkı yok eden Michelet, Ranci re’in “anlatı olmayan anlatı” diye ifade ettiği yeni bir anlatı türünü yaratır.<sup>41</sup> Ayrıca Ranci re edebiyatı hem kurmaca hem de *mimesisten* kurtardığına inandığı Michelet için “hem demokrasinin öznesini, hem de bilimin nesnesini yerine

<sup>38</sup> Ranci re, *Cahil Hoca: Zihinsel  zg rleşme  zerine Beş Ders*, s. 41

<sup>39</sup> Jacques Ranci re, *Tarihin Adları Bilgi Poetikası Alanında Bir Deneme*,  ev. Cemal Yardımcı, Birinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 12- 13

<sup>40</sup> Jacques Ranci re, *Filozof ve Yoksulları*, s. 187

<sup>41</sup> Ranci re, *Tarihin Adları Bilgi Poetikası Alanında Bir Deneme*, s. 19

yerleştirir”<sup>42</sup> görüşündedir. Rancière, Michelet’in yoksulları görünür kılarak susturduğunu ve aslında böyle yaparak onları susturarak konuştuğunu ifade etmektedir. Sartre’ın da işçiyi “konuşuralım yeter” dediğini ancak bunu gerçekleştiremediğini söyleyen Rancière’e göre bunun nedeni, “sorgulanabilecek olan her işçide konuşacak olan, işçinin yokluğundan başka bir şey olmayacaktır. Ama işçiler zaten konuşmazlar. Zamanları yoktur. Çok yorgundurlar.”<sup>43</sup> Bunun için onun düşüncesinde Platon’un zanaatçıları nasıl ki boş zamanın yokluğu nedeniyle kendi işlerinden başka bir şey yapamıyorlarsa Sartre’ın işçileri de buna benzer nedenlerle partisini dahi eleştiremez vaziyettedirler.<sup>44</sup> Rancière’in işçi sınıfı üzerine uzun yıllar süren araştırmaları bu açıdan oldukça değerlidir. Bugüne dek işçiler üzerine konuşan kişilerin genellikle tarihçiler ve filozoflar olduğunu ve onların da işçileri hep yanlış aktardıklarını belirten Rancière, metinlerinin büyük çoğunluğunda bu gerekçeyle Platon, Marx, Sartre ve Bourdieu gibi isimleri eleştirir.

Amiyane yorgunluğun dünyasında amiyane özgürlüğün yeri yoktur: sömürünün aralıklarında kazanılan, kaybedilen, yeniden ele geçirilen, sapan ya da yoldan çıkan özgürlük –çalışarak başka şey düşünmek için boş zamana sahip olduklarına karar veren işçinin ya da işçi kadının özgürlüğü; işten sonra öğrenme olanağı; düzyazı ya da edebiyatçılar gibi şiir yazma olanağı; sahip olamayacakları çocuklara sahip olma ya da sahip olmakla yükümlü olduklarına sahip olmama olanağı; yaratmaya hakları, işletmeye zamanları olmayan işçi cemiyetlerini örgütleme mecburiyeti; kısaca halk dostu filozofların “genç kızlar gibi solgun entelektüeller” için basitçe –amiyane bir üslupla– dediği gibi, kendi kendilerine ikram edemeyecekleri lüks.<sup>45</sup>

Rancière, bu araştırmaların sonucunda işçilerin kendileri adına başkalarına gerek duymadan konuşmalarını mümkün kılacak yöntemleri sorgular ve radikal entelektüellerle arasına mesafe koyarak duyulmayan sesleri kendi ağızlarından dinlemek gerektiğini savunur. Bu bağlamda onun siyaset anlayışı, dışlananların uğradıkları haksızlıklara karşı başlattıkları siyasi müdahalelerle ve varolan düzenin kesintiye uğramasıyla yakından ilişkilidir.

---

<sup>42</sup> Rancière, a.g.e, s. 21

<sup>43</sup> Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, s. 168

<sup>44</sup> Rancière, a.g.e, s. 168-169

<sup>45</sup> Rancière, a.g.e, s. 179



Toplumda düzen vardır, çünkü bazı insanlar emreder ve başka bazıları da itaat eder, fakat bir düzene (emre) itaat etmek için en az iki şey gereklidir: düzeni (emri) anlamak zorundasınız ve ona itaat etmek zorunda olduğunuzu anlamak zorundasınız. Ve bunu yapmak için de, zaten daha önceden, sizi düzene sokmakta (size emretmekte) olan kişinin eşiti olmak zorundasınız. Herhangi bir doğal düzeni kemirip aşındıran da işte bu eşitliktir. Hiç kuşkusuz alttakiler zamanın yüzde 99'unda itaat ederler; geri kalanında ise, toplumsal düzen bu şekilde nihai olumsuzluğuna indirgenir. Son tahlilde, eşitsizlik ancak eşitlik sayesinde mümkündür.<sup>46</sup>

Rancière açısından asıl önemli olan şey, konuşanın veya onu duyanın paylaştıkları sahneler ve bu sahnelerin yaratım aşamalarıdır. Bu sahnelerin yaratımında onun kavramları yeniden tanımlanmaya yönelik girişimi, kavrama gerçek anlamını verenin ne olduğu üzerine düşünmeyi gerekli kılacak ve burada “söz”ün alanına yeniden dönülecektir. *Cahil Hoca*'da değindiği haliyle onun için “tek bir güç vardır: görme, söyleme, gördüğümüze ve söylediğimize dikkat etme gücü.”<sup>47</sup> Dolayısıyla “polis” diye ifade ettiği hâkim yönetim ile dışlanan gruplar arasındaki anlaşmazlıkların giderilmesinde bu grupların görünürlük kazanmaları ne kadar önemliyse kendilerini kabul ettirmeye yönelik sözlerinin anlaşılabilirliği de o kadar önemlidir. Rancière, *Cahil Hoca*'da zanaatkârın özgürleşmesinin eylemle söylemin aynı nitelikte olduğunun bilincine varılarak gerçekleşeceğini belirtir. “Zanaatkârın özgürleşmesi için eserlerinden, işlerinden söz etmesi gerekir; öğrencinin de öğrenmek istediği sanattan söz etmesi”<sup>48</sup> derken yine sözün, dolayısıyla konuşmanın önemini vurgulamaktadır.

Konuşma ediminde insan bilgisini aktarmaz, şairlik oynar, tercüme yapar ve başkalarına da aynı şeyi yapma mesajını iletir.<sup>49</sup>

Rancière'in giriş bölümünde de değinmiş olduğumuz Marksist tarihyazımından ayrı düştüğü nokta, aslında zanaatkârların ve işçilerin çoğunun varolan koşullardan memnun olmadıklarını gözlemlemesiyle ilişkilidir. Çünkü işçi sınıfı kendilerinden ayrıcalıklı mevkide bulunan burjuvazi yaşamına özenmektedir.

<sup>46</sup> Jacques Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, Çev. Hakkı Hünler, Birinci Basım, İzmir, Ara-lık Yayınları, 2005, s. 37

<sup>47</sup> Rancière, *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders*, s. 32

<sup>48</sup> Rancière, a.g.e, s. 68- 69

<sup>49</sup> Rancière, a.g.e, s. 68

Yani Rancière araştırmasında o güne dek marksizme dair anlatılardaki işçi sınıfından başka bir işçi sınıfı portresi çizerek, işçi sınıfı kültürünün matah bir şeymiş gibi sahiplenilmediğini, aksine bu sınıf içindeki kimi işçilerin çeşitli yazar ve şair rollerine girerek bu kültürden kopmaya çalıştıklarını gözlemler.

Yapmam gereken, orta vadede, Marx'ın, Platoncu İdealar'ın göğünü yok ederek, belki de tersyüz ettiğini söylediği şeyi devam ettirdiğini, proleterlere hakikati vererek onları bilginlere mahsus bilimden dışladığını göstermekti.<sup>50</sup>

Rancière'e göre politika farklı dünyaların karşılaşmasıyla ilişkilidir. Entelektüel özgürleşme düşüncesi ise eğitim ile kazanılacak bir davranış olmayıp zekâların bağımsızlığıyla eşitsizlik temelli *polis* düzenin yarattığı aptallaştırma sürecine bir çeşit karşı çıkıştır. *Proleterlerin Gecesi* adlı çalışmasında sabahları fabrikada çalışan işçilerin geceleri biraraya gelerek şiirler yazmaları, çeşitli dergiler çıkarmaları bu hususa güzel bir örnek olabilir. Rancière'in gözlemlerinde fabrikada tüm gün yorulan işçiler uyumak yerine polis düzeninin onlara biçmiş olduğu rollerden sıyrılıp bu düzenin uzlaşısını kırmakta ve kendileri için gerekli boş zamanı yaratmaktadır. O, işçilerin entelektüel faaliyetlerde bulunarak buldukları koşullardan bir an olsun uzaklaşacaklarını, kendileri için çizilen sınırların dışına çıkabileceklerini düşünür. Ancak bu durum burjuvazi açısından bir tehdittir. Bu bağlamda “kendi işinden başka bir iş yapmamak” söyleminden hareketle Platon'un zanaatkârlara biçtiği rolle işçiye biçilen rol çok da farklı değildir. Çünkü Platon'un *Devlet*'inde de dışlamanın belirleyici ilkesi “boş zamanın yokluğu”dur.

Boş zaman miti, çalışma yasasıyla tiyatro yasası arasında bulunan doğa bağıntısını kurar. Zanaatçılar halkının hayatına işten gelip uyuma ve uyanıp işe gitme döngüsünün hükmetmesi gerekir; tıpkı ağustosböceği-filozofun tapınağını koruması için gösteri sevdalılarının –şurada ünleyen, burada sızmış- kalabalıktan oluşmaması gerektiği gibi.<sup>51</sup>

Rancière'in eserlerinin büyük çoğunluğunda Platon ve Aristoteles'in düşüncelerini irdelediği görülür. Örneğin, *Filozof ve Yoksulları* kitabına dört ya da beş

<sup>50</sup> Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, s. 15

<sup>51</sup> Rancière, a.g.e, s. 72

işçiyle hem *Devlet*'ini kuran hem de sosyolojinin temellerini atan Platon'u ve öğrencisi Aristoteles'i eleştirerek başlar.

Peki ya adalet? Eşit olan ile eşit olmayanın kurala bağlanması? Sokrates ve söylediği kişinin aradıkları buydu ve biz bunun nerede olduğunu hissetmiştik: işleri tam olarak bölünmüş bu toplumun kendi kendine hafif eşitsizliği, yani ihtiyaçların bolluğu, sayının inip çıkması, herkesin eşit biçimde eksikliğini hissettiği ama bazılarının eksikliğini hissetmeyebileceği zamanın nizama sokulması (*police*).<sup>52</sup>

Rancière, *Filozof ve Yoksulları*'nda Platon'un sofistlere yönelik eleştirisinin kaynağını yalan ve hakikat arasındaki bağda bulur. Platon'un mağara alegorisini eleştirirken de mağarada bulunan zincirlenmiş insanların ideanın görünmez güneşine doğru yol almada hevesli olmayışlarından şikâyet eder ve aslında filozofun elinden tutmak istediği kişileri seçtiğinden bahseder.<sup>53</sup> Rancière'e göre, Platon'un halka bakışı oldukça sıkıntılıdır. Çünkü "tiran gibi sofist de demokrasinin çocuğudur"<sup>54</sup> diyen Platon sofistlere yönelik eleştirisinde aslında bir yandan da halkı hedef almaktadır.

Halk, mecliste biraraya toplanmış hiçbir şeye sahip olmayan büyük hayvanı, ayaktakımının ayrımsız kitlesini okşamak ya da sindirmek üzere retorikçiler ve sofistler tarafından manipüle edilen haz ve acı duyularının ürettiği salt görünüştür.<sup>55</sup>

Aristoteles için ise durum Platon'dan biraz farklıdır. O "daha iyi olanın daha az iyi olan üzerindeki erki"<sup>56</sup> dediği "adalet" vurgusuyla karşımızdadır. Aristoteles *Politika*'sında bu duruma şu şekilde yer verir: "zenginler azlıktır, ama herkes özgürlüğü paylaşır; ve işte, *politeia*'dan pay almakta hak iddia etmelerinin dayanakları bunlardır: Birinde mülkiyet, ötekinde özgürlük katında bulunmak."<sup>57</sup> Rancière'e göre ise burada da sıkıntılı bir şeyler vardır. Çünkü her biri vazgeçilmez olan işçilerden oluşan bir devlette adaletin işçilerin eşitlikçi işbirliğinde bulunması gerekir:

Eşitler arasında üstün yoktur, ama diğerlerinden daha az vazgeçilmez olabilecek biri vardır. Kimdir bu?<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> Rancière, a.g.e, s. 27

<sup>53</sup> Rancière, a.g.e, s. 54

<sup>54</sup> Rancière, a.g.e, s. 58

<sup>55</sup> Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s. 29

<sup>56</sup> Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, s. 21

<sup>57</sup> Aristoteles, *Politika*, Çev. Mete Tunçay, Birinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1975, s. 82

<sup>58</sup> Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, s. 22

Rancière'in toplumsal dünyayı akıldışılığın ve eşitsizliğin dünyası olarak düşünmesinde bireylerin başkalarına üstün olma arzuları ve bu arzuların sonucunda başkalarının yasalarına tabi olma durumları etkilidir. Ona göre eşitlik birbirini akıl sahibi olarak gören insanlar arasında mümkündür.

Eşitsizlikçi akıldışılık bireyi kendi kendisinden, özünün benzersiz gayri maddiliğinden vazgeçirtir, bir olgu olarak uyumu üretir ve kolektif kurmacanın hüküm sürmesini sağlar. Tahakküm sevdası insanları akla uygun olması mümkün olmayan bir uzlaşım düzeni içinde birbirlerinden korunmaya zorlar.<sup>59</sup>

Rancière, *Proleterlerin Gecesi*, *Cahil Hoca*, *Siyasalın Kıyısında*, *Filozof ve Yoksulları* ve *Uyuşmazlık* gibi eserlerinde politikayı, özgürlüğü ve eşitliği yeniden düşünme çabası içinde olan bir etkinlik olarak görmektedir. Aslında yapmaya çalıştığı şey genel hatlarıyla, geçmişteki belirli olayların yarattığı durum içinde şimdide düşünmenin anlamını sorgulamak ve dışlanan grupların tarih sahnesine yeniden çağrılmasındaki gerekli potansiyelin ne olduğunu araştırmaktır:

Geleceği yaratan sadece şimdiki anlardır ve bugün için hayati mesele, eşitliksizlik yanlısı mantıklar tarafından önerilen algı, düşünce, yaşam ve ortaklık tarzlarına mesafe almayı sağlayan tüm ayrılık biçimlerini geliştirmektir. Onlara birbirleriyle karşılaşma ve bir eşitlik dünyasından fişkıran gücü yaratma imkânı vermek için çaba göstermektir.<sup>60</sup>

Eserlerinde ağırlıklı olarak deneyim alanını yeniden şekillendiren öznenin taşıdığı ilişki potansiyeli üzerinde duran Rancière siyasetin polis düzeni ile eşitliğin karşılaşması şeklinde ortaya çıkacağını düşünür. Bu nedenle, onun için önemli olan siyaset sahnesinde hitap edilen öznelerdir.

---

<sup>59</sup> Rancière, *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders*, s. 82

<sup>60</sup> Rancière- Hazan(Söyleşi), *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?*, s. 48- 49

## 1.2. POLİS VE POLİTİKA AYRIMI

Rancière *Uyuşmazlık* adlı eserine başlarken ilk olarak politik felsefenin var olup olmadığını sorgular, ardından da politika ve politik felsefe arasındaki ilişkiye değinir. O, felsefenin politikaya özgü açmazı veya çıkmazı kucakladığında “politik” hale geldiğini düşünür. Platon ve Sokrates’in politika üzerine düşünürken hakikat odaklı bir perspektifi benimsemiş olduklarını belirten Rancière, gerek Platon’un gerekse Sokrates’in Atina politikasına dair herhangi bir çıkarsamada bulunmadıklarını belirtir. Çünkü onlar için “politikacıların politikası” ve “filozofların politikası” bazlı iki karşılaşma söz konusudur. Rancière’e göre ise, siyaset bilimi veya hakikat siyaseti kamusal alandaki çatışmalara son vermediği gibi meydana gelen çatışma anında hakikat de geri çekilmektedir.

Aristoteles’e göre, insan konuşma yetisine sahip tür olarak hayvanlardan ayrılır. Ayrıca *Politika*’sında insanlar ve diğer hayvanlar arasındaki farkı iyi-kötü, adil olan- olmayan algısına sahip olmakla ilişkilendirir. Aristoteles için, sesi olan tüm hayvanlara ortak haz ve acı deneyimi verilirken sadece insana yararlı- zararlı, adil olan- olmayanın farkına varacağı iyi-kötü deneyiminin verilmesi bu iki hayvan türü arasındaki farktır.

İnsanın en yüksek politik hedefi bir belirti ile delillendirilir: ses sadece belirtirken, ifade eden logos’a, yani söze, konuşmaya sahip olmak.<sup>61</sup>

*Uyuşmazlık* adlı eserinde ayrıca Platon’daki “iyi’nin nesneliliğinin hazzın göreliliğinden ayrı olması”na da değinen Rancière yararlı ve adil olan üzerinden açıklanan politik doğayı yeniden ele almaya çalışır. Burada Aristoteles’in bir kişinin bir eylemden kazandığı yarara karşılık “*sumpheron*” ve bir çeşit talihsizlik veya kişinin kendisinin yahut bir başkasının eylemleri sonucu uğradığı olumsuz duruma karşılık kullandığı “*blaberon*” terimleri önemlidir. Rancière için Platon ve Aristoteles’in bu ve benzeri kavramları tanımladığı sırada zarar veya haksızlık kavramının kaybolması da ayrıca dikkat çekicidir. Platon *Theaetetus* diyalogunda adaletli *polisi* kurarken hiçbir talihsizliğin olmaması adına hakkaniyetli bir dağılım

<sup>61</sup> Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s. 19- 20

yaptığını belirtir. Ayrıca adalet erdeminin de herkesin kendine düşen ortalama payı almasından geçtiğini söyler.

Bir yandan, erdem olarak adalet, bireysel çıkarları basit bir dengeleme edimi ya da birilerinin başka birilerine verdiği zararın tazmini değildir. Erdem olarak adalet, tam da her bir tarafın yalnızca kendi payına düşeni almasını sağlayan ölçüm cetvelinin seçimidir. Öte yandan, politik adalet, basitçe bireyler ile iyiler [mülkler] arasındaki ölçülüp biçilmiş ilişkileri bir arada tutan düzen değildir. Politik adalet, ortak olan şeyin pay edilmesini belirleyen düzendir.<sup>62</sup>

Ancak Rancière'e göre burada hala politik düzene dair bir şey görülmemektedir, çünkü politik topluluk gerek mülkleri gerekse hizmetleri takas edenler arasındaki sözleşmeden ibaret değildir. Malların veya hizmetlerin takası konusundaki eşitlik ile yaygın olarak kullanılan eşitlik fikri farklı olmalıdır.<sup>63</sup> Rancière politik düzenin ardından polis ve politika gibi kavramlar üzerine eğilir. Kendinden öncekiler gibi siyaseti daha doğrusu *politik olanı*, tek bir başlık altında incelemekten ziyade polis ve politika başlığı altında incelemeyi tercih eder. Ona göre, bir yanda belli bir toplumsal düzene ve bu düzen içindeki rollerin adlandırılması ve dağıtılmasına karşılık kullanılan *polis*, diğer yanda ise bu toplumsal düzende kendine yer bulamamışların seslerini duyurma potansiyeli olarak *politika* vardır.

Ortaklaşlıkların kümelenmesinin ve rızasının işler kılınmasını, güçlerin örgütlenmesinin, yerlerin ve işlevlerin dağıtımının ve bu dağıtımı meşrulaştırma sistemlerinin gerçekleştirilmesini sağlayan prosedürler kümesine genellikle politika adı verilir. Bense, bu dağıtım ve meşrulaştırma sistemine başka bir ad vermeyi öneriyorum. Onu *polis (police)* diye adlandırmayı öneriyorum.<sup>64</sup>

Burada Rancière'in *polis* dediği öznel koşullarının adlandırılması ve dağıtımıyla ilişkili bir bölüşüm problemine karşılık gelir. *Polis*, toplulukları yönetme gücünü elinde bulunduran ve birtakım meşrulaştırmalarla birarada tutan düzendir. Rancière *polisi* şu şekilde tanımlar:

---

<sup>62</sup> Rancière, a.g.e, s. 23

<sup>63</sup> Rancière, a.g.e, s. 24

<sup>64</sup> Rancière, a.g.e, s. 50-51

*Polis*, özü itibarıyla, bir tarafın payını ya da paydan yoksunluğunu tanımlayan, genellikle örtük yasadır. Fakat bunu tanımlamak için, ilkin, şu ya da bu tarafın içerisine oturtulduğu duyulur-olanın şekillenmesini tanımlamanız zorunludur. *Polis*, bu yüzden ilkin, yapıp etme, var olma ve söyleme tarzlarının paylaşımını tanımlayan bir bedenler düzenidir ve bu bedenlerin belli bir yere ve göreve ad yoluyla [veya ismen] atanmalarını gözetir; *polis*, belli bir etkinliğin görülür olmasını, bir diğerinin görülür olmamasını gözetken, bu konuşmanın söylem, şu konuşmanın uğultu olarak anlaşılmasına nezaret eden, görülür-olanın ve söylenir-olanın bir düzenidir.<sup>65</sup>

*Politika* ise Rancière'de eşitlik ve uyumsuzluk önkoşullu siyasetin iktidardan ayırt edildiği bir tür özneleşme imkânı, bir tür müdahale veya karşı çıkış olarak görülür. *Polis* belli bir düzene karşılık gelirken *politika* ise bu *polis* düzeninin kesintiye uğratılmasına ve siyasi bir özneleşme sürecine karşılık gelir. Rancière'in *politika* kavramına ilişkin görüşleri şu şekildedir:

...*politika* terimini, *polis*'in karşıtı olan son derece belirlenimli bir etkinliğe, yani o duyulur şekillenmeden kopan her ne varsa ona tahsis etmeyi öneriyorum: böylelikle, taraflar ve paylar veya paylardan yoksunluk, tanım gereği o şekillenmede hiçbir yeri olmayan bir önvarsayım ile hiçbir paya sahip olmayanlar parçası önvarsayımıyla tanımlanır. Bu kopuş, tarafların, payların ya da paylardan yoksunluğun tanımlandığı uzamı yeniden şekillendiren bir eylemler dizisi içerisinde kendini gösterir.<sup>66</sup>

Rancière *Uyumsuzluk* adlı eserinde Aristoteles ve Aventinus meseli örneğinden hareketle *logos* ve *politika* arasındaki ilişkiye de değinir. Roma pleblerinin Aventinus Tepesi'nde birliklerinden ayrılmalarının anlatıldığı bu meselde Rancière o zamana dek sözden yoksun olan pleblerin konuşması örneğinden bahseder. O zamana dek adı sanı olmayan, *logos*tan yoksun pleblerin nasıl olur da konuşmalarına izin verilir? Anlatıda Plebler konuştuklarının farkına vararak diğerleri (adı sanı olanlar) gibi davranmaya başlarlar. Yalnızca hayvanlardaki gibi acı ve öfke gibi duygulara sahip olmadıklarının farkına varan plebler artık konuşma yetisine de sahip olduklarının bilincindedirler. Buradaki anlatıda pleblerin şehrin düzenini çığnediğinden bahsedilir. Rancière'in bahsettiği haliyle *politikaya* dair ortak bir sahnenin yaratım süreci aynı zamanda o sahne üzerindeki bir çatışma halidir.

---

<sup>65</sup> Rancière, a.g.e, s. 52

<sup>66</sup> Rancière, a.g.e, s. 52

Politikanın varolmasına neden olan konuşma, tam da konuşma ile onun sayılışı arasındaki boşluğu ölçen konuşmanın aynısıdır. Ve bu konuşmada kendini gösteren aisthesis, tam da *aisthesis*'in kuruluşu konusundaki ağız dalaşdır; duyulur-olanın, bedenlerin kendilerini topluluk içerisinde bulmalarını sağlayan bu paylaşırımı konusundaki ağız dalaşdır. Bu paylaşırım, burada terimin ikili anlamında anlaşılmalıdır: topluluk olarak ve ayrılma olarak. Duyulur- olanın paylaşırımını tanımlayan, işte bunlar arasındaki ilişkidir ve bu ilişki meselin "*ikili anlam*"ında (*double sens / double sense*) oyun halindedir: meselin içerdığı *anlam (sens / sense)* ve meseli anlamak için gerekli *duyu (sens / sense)*.<sup>67</sup>

Romalı pleblere yönelik anlatıda Rancière ayrıca Menenius'un pleblerin akılsız üyeler olduğunu söylerken bile aslında onların söylediklerini anladığını baştan kabul etmesine değinir. Konuşan varlıkların eşitliğini öngörmek aynı zamanda kendi yerlerinde olan bedenlerin *polis* düzenindeki dağıtımıyla bir çelişki içinde olmayı gerektirir.

Bir toplumdaki her birey özgürleştirilebilir. Fakat bu özgürleştirme -ki eşitlik mealinde kullanılan modern terim budur-, herhangi bir demos'a veya bu türden başka herhangi bir özneye ait bir özgürlük boşluğu asla üretmeyecektir. Toplumsal düzen içerisinde, hiçbir boşluk olamaz. Yalnızca hep dolu olan vardır, ağırlıklar ve karşı-ağırlıklar vardır. Politika bu yüzden hiçbir şeyin adı değildir veya hiçliğin, yokluğun adıdır. O, polisten başka, yani eşitliğin yadsınışından başka bir şey olamaz.<sup>68</sup>

Rancière'e göre halk yani ortak olmayan ortaklaşalıkların biraraya gelmesi, *politikanın* bir çeşit yamuluşudur. Halkın iktidarı *politikayı* oluştururken iktidarı uygulamak için gerekli olan şey hiçbir paya sahip olmayanların gücüdür. Hiçbir paya sahip olamayanlar politikanın kendisini oluşturur. Fakat bu politika yalnızca yoksullar zenginlere karşı çıktığı için varolur demek değildir. Ona göre yoksullar ve zenginler arasındaki bu durum aynı zamanda "politikanın varoluşu üzerine bir savaş"tır.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Rancière, a.g.e, s. 48-49

<sup>68</sup> Rancière, a.g.e, s. 58

<sup>69</sup> Rancière, a.g.e, s. 34



### 1.3. CONSENSUSA KARŞI DİSSENSUS

Rancière, yoksulların veya toplumun dışlanan üyelerinin özgürlüklerinden başka bir şeye sahip olamayanlar olarak *politikada* reel bir yere sahip olmadıklarını düşünür. Onun için politik olanın temelinde bir *dissensus*(*uyuşmazlık*) bulunur. Rancière'e göre *uyuşmazlık*, yalnızca konuşan tarafların kullandığı sözcüklerle ilgili olmayan aynı zamanda bu tarafların buldukları konularla da ilgili<sup>70</sup> olan ve "söyleşenlerden birinin, ötekini söylemekte olduğunu aynı anda hem anladığı hem de anlamadığı bir konum"<sup>71</sup>dur. Rancière'de *politika* entelektüel eşitliğin farkına varılan bir alana tekabül eder. Oysa bu zamana dek *politika* dendiğinde ilk akla gelen belli bir iktidar ve bu iktidarın uzlaşma arayışı olmuştur. Hegel'e göre ise *uzlaşma* karşımadaki ile aramızda hiçbir farkın bulunmadığının farkına varmaktır. Çünkü kişinin kendini diğerinden ayırıp birbirimizden farklıyız dediği her an mücadele yeniden tekerrür etmektedir. Bu nedenle Hegel'e göre bu tekerrürün ortadan kalkmasının tek yolu *uzlaşmadır*. Hegel, insanların belli hak ve arzularından geri çekilerek ortak bir *uzlaşım* sayesinde özne olabildiğini, aksi takdirde çatışmanın yeniden başlayacağını belirtir. Rancière ise Hegel'in aksine farklı istek ve arzuların olduğu bir düzende bunca çoklukta *consensusun*(*mutabakatın*) sağlanmasının mümkün olmayacağını düşünür ve siyasetin özünde de *uyuşmazlığın* yattığını belirtir. Rancière *uzlaşma*, *mutabakat* ve *consensus* gibi kavramları çatışmalara son vermek, *uzlaşma*, *duyu ile anlam uyuşması* gibi anlamlara gelecek şekilde kullansa da burada *mutabakat* kavramının aynı zamanda siyasetin sonu olduğu ve *polise* indirgeniği görülür. Çünkü siyasetin sonu veya yokluğu olan bu düzen, fazladan öznelerin yok edildiği bir düzendir. *Uyşmazlık* kavramı bu bağlamda *mutabakat* kavramının karşıtı bir konumdadır.

*Mutabakat* verili bir durumun beraberinde getirdiği olanak ve olanaksızlıklar konusundaki uzlaşma demektir. Bir yönetim tarzı olarak *mutabakat*, yaşadığımız toplumda veya toplumlar arasında farklı ilgi, istek ve değerlerin olabileceğini, ama algılayabileceğimiz tek verimli gerçeklik olduğunu, bu gerçeklikten de bir tek anlam çıkarılabileceğini söyler. *Uyşmazlık* (*dissensus*) ise bunun tam zıddı olan iddiayla başlar: Bir tek gerçeklik yoktur. Söz konusu olanak ve olanaksızlıkların beraberinde

<sup>70</sup> Rancière, a.g.e, s. 14

<sup>71</sup> Rancière, a.g.e, s. 12

getirdiği söylenen verili durumun kendisi tartışmalıdır. Siyasal özneleşme demek, verili olanın birliğinde, görünür olanın ve dolayısıyla olanaklı olanın barizliğinde çatlak yaratmak demektir. Bu da *mutabakatın* çerçevelediği tek dünyada çatışan farklı dünyalar bulmak demektir.<sup>72</sup>

Ranci re'in *uyuşmazlık* kavramının gelişmesinde sosyalizmin başarısızlığı karşısındaki demokrasi ve kapitalizmin yükselişinin etkisi büyüktür. Bu sözde demokrasi zaferi kimilerince politikanın dönüşü kimilerince ise politikanın sonu olarak addedilen düşüncelerin sahneye çıktığı bir döneme denk gelir. Ranci re'e göre sanatı ve siyaseti belirleyen varolan düzendeki kuralları askıya alan *uyuşmazlıktır* (*dissensustur*).

Aktörlerin, setlerin ve dekorların adları değişebilir, fakat kural aynı kalır. Kural, üzerinde çatışma halindeki ortakların konuşan varlıklar olarak eşitliği ve eşitsizliği oyununun oynanabileceği, herhangi bir özgül çatışma etrafında bir sahne yaratmaktan ibarettir.<sup>73</sup>

Bozucu olduğu gibi yapıcı eylemliliği de bulunan *uyuşmazlık* sözde normal giden bir düzendeki bir sıçrayışa karşılık gelir. Ranci re, siyasi alandaki *uzlaşmanın*(*consensus*) toplumsal sınıflandırmada pay alamayan sınıfın yok sayılması yani toplumdaki temel eşitsizlik üzerine kurulu olduğunu belirtir. Toplumsal mutabakat, pay alamayan sınıfa karşın yapılan ve buradaki eşitsizliği görmezden gelen bir mutabakattır. *Polis* ve *politika* ayrımı yapmasının bir nedeni de aslında bu bahsi geçen pay alamayan sınıfın tarihin bir anında yeniden sahneye çıkacağını ve toplumsal düzenin kurgusuna müdahale edeceğini düşünmesidir. Varolan düzeni yeniden şekillendirmedeki özne toplumsal mutabakattaki pay alamayan, yok sayılan ve toplumsal düzene yönelik müdahaleci tavrıyla "eşitlik" talep etmekte olan bir öznedir. Ayrıca bu özne toplumdaki varolan eşitsizliği ortaya koyduğu ölçüde siyaset yapmış sayılır. Ranci re *Uyuşmazlık* adlı eserinde, politika, eşitlik ve özgürlük arasında kurduğu bağlantıyı şöyle anlatır:

---

<sup>72</sup> Jacques Ranci re, "*Evrenselliğin Talihsiz Maceraları*", Haz. J. Backstein, D. Birnbaum, & S.-O. Wallenstein, *Farklı Dünyaları Düşünmek: Felsefe, Siyaset ve Sanat İçin Moskova Konferansı*, Çev. Emine Ayhan, İlk Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 79-93. (s. 91- 92)

<sup>73</sup> Ranci re, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s. 80

...bir hiçbir paya sahip olmayanlar parçasının kayda geçirilişi toplumun parçalarının ve taraflarının sayımını her nerede bozuyorsa, orada politika varolur. Politika, herhangi birinin ve herkesin eşitliği halkın özgürlüğüne kazındığında başlar. Halkın bu özgürlüğü, içi boş bir özgürlüktür, bir hiç olanların, içerisinde buldukları grubu topluluğun bütününe özdeş sayma iddiasında bulunmalarını sağlayan mülk olmayan bir mülkiyettir.<sup>74</sup>

Rancière *polis* ve *politika* ayrımını, *uzlaşımın* esasında demokrasinin karşısında düşünür. Bu nedenle bu ayrım oldukça önemlidir. Bu durumu daha iyi kavramak adına şiddetin arttığı durumlara bakıldığında her iki tarafı da haklı bularak taraflar arasındaki müzakereyi üstlenenin *consensusa* dayalı *polis* rejimi olduğu görülür. Yani bir nevi toplumsal düzenin devamlılığı için gerekli görülen şiddet, hümanist olmayan bir anlayışın kabul edilmesine neden olmaktadır.

Rancière için, “etik ve hak hangi gerekçelerle birbirinden ayrılmaktadır, anlaşmazlıkların çözümünde uyuşmazlık ve müzakere fikri nerededir?” gibi sorular dikkatle incelenmesi gereken ve üzerine düşünülmesi gereken sorulardır. Buradaki bir diğer önemli husus ise, siyasal toplulukların etik gerekçelerle dönüştürülebileceği düşüncesinin dışlananlar üzerine düşünmeye zorlamış oluşudur. Zenginlerin ve fakirlerin sözde aynı şeyi söylediği, siyasetin çöktüğü yerde, öteki nefreti artmakta ve dışlamaya yönelik biraraya gelişler yaşanmaktadır. Dışlanan burada, hem yalnızca kendisi olarak kalarak toplum dışına ötelenen, herhangi bir statüye sahip olmayan olarak eşitliğin dışındaki haliyle hem de radikal bir öteki olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplum içindeki farklılıkları ortaya konan *uyuşmazlık* sahnelerindeki özneleşme tarzlarıyla ilişkilendiren Rancière’in *Siyasalın Kıyısında* adlı eserinde siyasete dair çıkarımları ise şu şekildedir:

Halkın ırk ya da nüfus olmadığı, fakirlerin nüfusun engellenmiş kesimi olmadıkları, proleterlerin sanayi emekçileri grubu vs. olmadıkları; bunun yerine, sayılmayanların hesabının ya da payı olmayanların payının özgül bir figürü, toplum kesimlerinin her türlü hesabına/sayımına ek olarak, fazladan kaydedilen özneler oldukları ölçüdedir ki, siyaset vardır. Bu payın var olması, siyasetin asıl meselesi budur.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Rancière, a.g.e, s. 167

<sup>75</sup> Rancière, a.g.e, s. 148

Rancière'in *Uyuşmazlık* adlı eserinde üzerinde durduğu bir diğer önemli başlık da felsefeye dairdir. O, bu eserinde felsefenin toplumsal önkabuller gereği sanki herhangi bir kişiye yardım edebileceğini ya da yardım talebinde bulunacağını düşünmenin yanlışlığından bahseder. Ona göre böyle bir talepte bulunmasından ziyade kişinin kendi uyuşmazlık noktalarını bulması gereklidir.

Felsefe, şiire, politikaya ve dürüst tüccarların bilgeliğine karşı durduğu yerde, bütünüyle başka bir şey söylüyor olduğunu söylemek için başkalarının sözcüklerini ödünç almak durumunda kalır. Uyuşmazlık işte burada yatar ve bu, ötekinin cümlesinin söylemekte olduğu şeyin bu -ötekince bilinmeyen -basit bir açıklanışı yoluyla çözülebilecek salt yanlış-anlama değildir.<sup>76</sup>

İnsanların eylemlerinin farklılığı ve ortaya çıkan *uyuşmazlıklar* nedeniyle insanları halk, sınıf vb. çokluğun biri şeklinde tek bir çatı altında düşünmek olanaksızdır. Bundan dolayı Rancière için “eşitsizliğin bağrındaki eşitlik”<sup>77</sup> dediği demokrasi kavramı sıkıntılıdır. Ona göre eşit topluluklarda yöneticileri seçmenin en adil yolu şansa dayanır. Bu nedenle aslında gerçek bir demokrasiden ziyade oligarşik mantığın etkisindeyizdir. O, demokrasi kavramına yüklenen değerler konusunda bile herhangi bir *mutabakata* varılmadığını belirtir. Özellikle kendisini “demokrasi” adı altında tanıtan ülkelerde demokrasiye dair bir şey bulunmadığından bahseden Rancière sözcüğe ilişkin bir *mutabakat* söz konusuysa bunun yalnızca taşıdığı farklı veya karşıt anlamlara yönelik olabileceğini söyler. Demokrasi zaferi ve artan şiddet olaylarının arasındaki paradoksal bağa değinen Rancière'e göre *uzlaş*ı demokrasinin karşısında yer alır. Bugünkü hâkim görüşün demokraside bir ilerleme olarak görülen *mutabakatçı* bir anlayışı benimsediği düşünülür. Oysa aslında olan demokrasinin ortaya çıkış etkenlerinin ortadan kaldırılmasıdır. O buna “*post-demokrasi*” demektedir. *Post-demokrasi* yalnızca devlet çıkarlarının meşru kılındığı, halkın tartışmasının, görünmesinin ortadan kalktığı bir düzendir. Ayrıca onun düşüncesinde liberaller de sosyalistler de demokrasi kavramını özneleşme veya özdeşleşme halinde ele almakta hata yapmaktadırlar. Rancière için siyaset “siyasal iktidarın icrasını, onun karşıtı olan, onu yalanlayan demokratik ilkeye dayandıran fiili çelişki”<sup>78</sup> olarak görülebilir. Aynı

<sup>76</sup> Rancière, a.g.e, s. 14

<sup>77</sup> Jacques Rancière, “*Demokrasiye Karşı Demokrasiler*”, Haz. Eric Hazan, Demokrasi Ne Alemde?, Çev. Savaş Kılıç, İkinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 81-87. (s. 83)

<sup>78</sup> Rancière- Hazan(Söyleşi), *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?*, s. 10

zamanda bu onun bir nevi siyasetsizleştirilmiş bir siyaset eleştirisidir. Halkın isteklerini belli bir düzene sokarak toplumsal refahı sağlama düşüncesi olarak addedilen demokrasi aslında sadece siyasi özneleri var kılan bir özneleşme biçimidir.

Gerçekliği görüntüye dönüştürecek hiçbir mekanizmanın, bütün arzu ve enerjiyi midesine indiren bir canavarın ve yeniden kurulması gereken yitip gitmiş bir toplumun olmadığını varsayacağız. Var olan şey ise sadece her yerde ve her zaman ortaya çıkabilecek uyuşmazlık sahneleridir. Uyuşmazlık da, duyumsanabilir olanın özel bir düzenlemesi demektir - görüşlerin altında saklanan bir gerçekliğin ve apaçıklığını herkese kabul ettiren bir verinin tek bir sunuş ve yorum rejiminin olmadığı düzenleme.<sup>79</sup>

Rancière *Özgürleşen Seyirci* adlı eserinde, “*uyuşmazlıkla (dissensus)* kastım, fikir veya duygu çatışması değil, çeşitli duyusallık rejimleri arasındaki çatışmadır. Estetik ayrılık rejiminde, sanatın politikaya temas ettiği nokta burasıdır. Çünkü politikanın merkezinde de görüş ayrılığı durur”<sup>80</sup> derken aslında bir bakıma “duyumsanabilir olanın paylaşımı” olarak incelediği politikaya benzer bir çalışmayı estetik üzerine de yapmaya çalışır. O, siyasetin sanıldığı gibi iktidar için bir mücadele aracı olmadığını belirtir. Onun için gerek estetik gerekse siyaset belli bir deneyim alanındaki nesnelere ve bu nesnelere dair fikirleri olan özneleri ve buldukları alanı yeniden şekillendirici bir etkiye sahiptir. Estetiğin ve siyasetin müdahaleci tavrıyla bağıntılı olarak yer ve zamanın yeniden şekillendirilmesi ise ortak bir alan içinde “duyumsanabilir olanın paylaşımı”na neden olur. Çünkü siyaset de estetik de varolabilmek için gören, duyan, algılayan öznelere ihtiyaç duymaktadır. Görülebilir-söylenebilir arasındaki ilişki ağı bu bakımdan oldukça önemlidir ki ikinci ve üçüncü bölüm ağırlıklı olarak bu konulara ayrılmıştır.

---

<sup>79</sup> Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 46- 47

<sup>80</sup> Rancière, a.g.e, s. 57

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. SANAT REJİMLERİ

Bir düşünce rejimi olarak sanatın ortaya çıkışı on sekizinci yüzyılın sonlarına denk gelir. Bunun öncesinde ise toplumsal koşulların dağılımındaki rollere göre az sayıda insana hitap eden bir sanat söz konusudur. Sanatın kendine ait bir alanının olması ise güzel sanatlar fikriyle neredeyse paraleldir. Sanatın temsil aşamasında güzel sanatların neler olduğunun belirlenmeye başlandığı ve sanatların hiyerarşik olarak sınıflandırıldığı görülür. Zaman içinde toplumsal rollerin dağılımındaki farklılıklarla birlikte deneyimin geçirdiği dönüşümün de etkisiyle sanatın yeni tanımları ortaya çıkar. Geçmişe nazaran günümüzde insanları hiyerarşik açıdan belli bir konuma yerleştirmek oldukça zor olduğu için gündelik hayattaki tahakküm ilişkilerinin değiştiği söylenebilir. Aynı şey günümüz sanatı için de geçerlidir. Rancière sanatı kendi alanı içinden çıkararak sosyal yaşamın farklı algılayış biçimleriyle ilişkilendirmek ister. Gerek sanatın gerekse siyasetin birbirinden bağımsız olmadığını ifade eder. Aslında bu iki alan Rancière'e göre, *sensoriuma* bağlı alanlar olup duyumsanabilir olanın paylaşılma biçimlerindedir.

Hem üretim tekniğine göndermede bulunan hem de onların hitap ettikleri kitlenin bir arada algılandığı bir deneyim tarzı olarak *aisthesis* kavramından bahseden Rancière'e göre burada önemli olan sanat eserlerinin nasıl bir kitleye hitap ettiğinden ziyade nasıl bir duyuşal deneyim içinde üretildiğidir. Günümüzde sanat pratiklerinin belirleyicileri sanatçı, izleyici ve de nesnedir. Sanatçının kendini nasıl yansıttığı denli önemli olan bir diğer şey de izleyicinin ne gördüğüdür. Rancière bu konuda şöyle der: "Sanat kendi başına bir dünya olarak varolabiliyorsa bunu, herhangi bir şeyin ona dahil olabilmesine borçludur."<sup>81</sup> Bir diğer yandan onun yapmaya çalıştığı şey daha önce de değinildiği haliyle dehalar yetiştirmek değil, zekâların eşitliği görüşünden hareketle herkesin her şeyi yapabilecek kapasiteye sahip olduğunu göstermektir. Rancière estetiğe dair düşüncelerinde de bu görüşü devam ettirir.

---

<sup>81</sup> Rancière, *Aisthesis - Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, s. 16- 17

Rancière'in sanat anlayışını daha iyi anlayabilmek adına çağdaşı Badiou'nun felsefe ve sanata dair görüşlerine başvuracak olursak karşımıza şu sınıflandırma çıkar:

Didaktizm, romantizm ve klasisizm, sanat ile felsefe arasında, üçüncü unsuru öznelerin, özellikle de gençlerin eğitilmesi olan düğümün olanaklı şemalarıdır. Didaktizmde felsefenin sanatla birbirine düğümlenmesi, sanatın hakiki olana dışsal olan erekliliğinin eğitsel açıdan gözetimi çerçevesinde gerçekleşir. Romantizmde sanat, İdea'nın felsefi sonsuzluğunun mümkün kıldığı her türden öznel eğitimi sonluluk içerisinde gerçekleştirir. Klasisizmde ise sanat arzuyu esir alacak ve arzu nesnesinin bir benzerini önererek arzu aktarımını eğitecektir. Felsefe bu noktada yalnızca bir estetik felsefesi olarak çağrılır meclise: "Hoşa gitme"nin kuralları konusunda görüş bildirir.<sup>82</sup>

Rancière ve Badiou, her ikisi de sanatı üç konumda ele alır. Bunlar sırasıyla etik imgeler, temsili sanat ve estetik rejimdir. Burada ilk konum Platoncu konum, ikinci konum da Aristotelesçi konumdur. Badiou'nun ve Rancière'in bu iki konumu ele alış biçimleri benzerdir. Ancak son konum Badiou için "duyulur olma-durumu"yken, Rancière'de ise bunun karşılığı estetik rejimdir.

---

<sup>82</sup> Alain Badiou, *Başka Bir Estetik- Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İkinci Basım, Metis Yayınları, 2013, s.15

## 2.1. ETİK İMGELER REJİMİ

Ranci re etik rejimi Platon'un *Devlet*'indeki etik cemaat üzerinden ele alır. Platon *Devlet* adlı eserinde, Atina'da karşılaşılan adaletsizlikler sonrasında adaletin ne olduğunu bulmaya çalışır. Kafasındaki adalet kavramı ile Atina'daki olgusal durum arasında bir çatışma gören Platon ıkış yolu olarak ideal devleti önerir. Bu devlette eğitim en büyük araçtır. Çünkü hakikat ancak onunla öğrenilir. Pek l , ama eğitimde sanatın yeri ne olacaktır? İşte Platon için asıl mesele budur. Haliyle felsefeye düşen ilk iş sanatın ne olduğunu bulmaktır.

Platon'a göre sanat *mimesis*tir; yani taklittir. Peki, neyin taklidi? Elbette cevap var olan şeylerin taklidi olacaktır. Ancak bu kez ne türden varolanın taklidi olduğu sorusuyla karşılaşırız. Platon varlığı genel olarak duyulur ve düşünülür şeyler olarak ikiye ayırır. Duyulur şeylerin bir türü imgeler, diğer türü de canlılar ve yapılmış şeylerdir. Düşünülür şeyler ise hipotezler ve idealar olarak ayrılır. Platon'a göre sanatın nesnesi imgedir. İmgeler birer kurgu türüdür. İmgelemek duyusal şeylerden kopya yapmak demektir. Duyusal şeylerin ise bilgisi değil kanısı olur. Sanatçı neyi kopya ederse etsin bu duyusal bir şeydir. Duyusal şeyler ise idelerin kopyasıdır. Sanat,   nc  derecede bir kopya, kopyanın kopyası bir durumdadır. Sanatçı ise doğrudan gerçekten   derece aşağıda bulunan ya da ondan uzakta olan bir şey ortaya koyandır. Düşünülür şeyler ise doğada mevcut olmayan, aklın kendine içkin düşünme ediminde (*noesis*) görülebilen türden şeylerdir. Bu haliyle Platon'a göre bilgi felsefi etkinliğin ortaya koyduğu şeydir. Sanat kopyanın kopyası olduğuna göre, onun ulaşabildiği bir bilgi yargısı mümkün değildir. Bu nedenle Platon sanata mesafeli yaklaşır. Platon'da şeylerin   tür sanatı vardır: yapma sanatı, kullanma sanatı ve taklit etme sanatı.<sup>83</sup>

Demek ki benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa, bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir. Bilirsin, ressam, bir kunduracının, bir marangozun yahut başka bir ustanın resmini yapar da, bunların sanatından anlamaz. İyi bir ressam, öyle bir marangoz resmi yapar

---

<sup>83</sup> Platon, *Devlet*, s. 344



ki uzaktan çocuklara ve bilgisizlere gösterse kandırabilir onları; çünkü gerçek bir marangozun görünüşünü vermiştir ona.<sup>84</sup>

*Devlet* adlı eserinde sedir ve masa örneği üzerinden bu durumu açıklamaya çalışır. Ona göre bir nesnenin saf hali –örneğin bir sedir ideası- ile ondan sonra ortaya koyulan şey –bir sedir- ve –bir sedir resmi- aynı değildir. Platon burada, sedirin yaratıcısı olarak Tanrı'yı, sedirin işçisi olarak dülgeri ve diğerlerinin yaptığı sedirin kopyacısı olarak da onlardan üç derece uzakta gördüğü ressamı örnek verir. Ardından örneklerini genişleterek tragedya şairlerinin de birer benzetmeci oldukları belirtir ve bu durumun yani bilgisizlerin bir şeyi bilmeden biliyor gibi davranmalarının yol açacağı tehlikeleri aktarmaya çalışır:

Benzetmeci şair, her insanın içinde kötü bir düzenin kurulmasına yol açıyor, akla aykırı yanımızı gıdıklıyor, o yanımızsa üstünlüğümüzle aşağılığımızı ayırt edemez birbirinden; aynı şeyleri bir büyük görür, bir küçük. Bir sürü görüntüler, kuruntular yaratıyor, her zaman alabildiğine uzak kalır doğrudan.<sup>85</sup>

Burada marangoz örneğine bakacak olursak; marangoz masayı yapandır onu kullanansa masaya yönelik asıl bilgi sahibidir. Kullananın bilgisi marangozdan daha fazladır. Aynı şekilde ressamın da bu masayı taklit ettiği düşünüldüğünde ressamın masanın neye yaradığına yönelik bilgi sahibi olmaksızın bunu yaptığı görülür. Sanatçı bir şey yapar ama bu yaptığı şey bize bilgi vermez. Duyuları önplana çıkarır, idelerin bilgisiyle duygusal şeylerin kanısıyla hareket ettirir. İdelerin bilgisine akılla ulaşılır. Sanat ise duyuların bilgisini açığa çıkarır.

Felakete uğrayınca zorla tutmaya çalıştığımız neydi içimizde? Gözyaşı dökmek, dilediği gibi inlemek, acıdan bağırarak isteyen yanımız değil mi? İşte yaradılışımızdan bu isteklerle çevrili yanımızı doydurmak ister şairler. Tiyatrolarda budur çoşturdukları yanımız. En iyi yanımıza gelince, akıl ve gelenek bizi tutmazsa, gözyaşları karşısında yumuşar, başkalarının felaketine ağlamayı ayıp saymayarak kendimizi acıma duygularına bırakır, alkışlamayı küçüklük saymaz, tersine iyi bir insanın buna ağlaması gerektiğine, bu şiiirden aldığı zevkin faydalı bir zevk olduğuna, bütün şiiiri atmakla bu zevkten yoksun kalacağına inanır. Bence çok azdır onun gibi düşünen adamlar; onlara göre başkalarının duyguları bizim de duygularımız olabilir; çünkü

<sup>84</sup> Platon, a.g.e, s. 339-340

<sup>85</sup> Platon, a.g.e, s. 349

duyarlılığımızı başkalarının dertlerine göre ayarlamışızdır, kendimiz için dizginlediğimiz acıları başkaları için dizginleyemeyiz.<sup>86</sup>

Platon'da ressam da, şair de taklit eder. Ama esin şairlere has bir özelliktir ve bu nedenle o şiiri diğer sanatlardan ayırır. Söz duyulur bir şeydir ve şiirin insanlar üzerindeki etkisi heykelden, resimden vs. farklıdır. Dışarıdan etki almayan kişi güçlüdür ve Platon'da bu Tanrılara özgüdür. Ancak Hesiodos ve diğerleri Tanrıları arzuları doğrultusunda etkilenip hareket eden şeyler olarak yansıttıkları için Platon *Devlet*'inde bazı sanatları aforoz eder:

Öyleyse, her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse, bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyumaz şairin önünde saygıyla eğilir, deriz ki: Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak. Böylece başına kokular sürer, çelenkler takar, onu başka bir ülkeye yollarız. Bize daha ağırbaşlı bir şair gerek, deriz. O kadar hoş olmasın, zarar yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın, askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri.<sup>87</sup>

Yine de Platon sanatı tümüyle reddetmez. Örneğin tutkuların, cinsel arzuların, korkunun, heyecanın önplana çıkarıldığı müziklerin engellenmesi gerektiğini düşünürken devletin bekasına yönelik cesaret, savaş vs. ile ilgili müziklerin ise dinletilmesi gerektiğini düşünür. Homeros'u tamamen yasaklamaz ama ona göre, Tanrıları insanlaştıran şeyler engellenmelidir. Rancière ise, etik rejime ilişkin düşüncelerini *Estetiğin Huzursuzluğu* adlı eserinde şu şekilde aktarır:

Tanrıların imgesi yapılabilir mi? İmgeye dökülmüş bir tanrı gerçek bir tanrı mıdır? Eğer öyleyse, uygun biçimde imgeleştirilmiş midir? Bu rejimde gerçek anlamda sanat yoktur, içsel hakikatlerine ve bireylerin ve topluluğun varoluş tarzı üzerindeki etkilerine bağlı olarak üzerine yargıda bulunan imgeler vardır. İşte bu yüzden sanatın ayrılaşmadığı bu rejim için “etik imgeler rejimi” adını önerdim.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Platon, a.g.e, s. 350

<sup>87</sup> Platon, a.g.e, s. 89

<sup>88</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 32

Ranci re sanatların kullanım amaçlarını, neye hizmet ettiklerini ve hakikatle olan ilişkisini imajların etik rejiminde ele alır. Tanrıların suretlerini üretme hakkı veya yasağını, üretilen suretlerin yeri ve taşıdığı anlamı bu rejimde inceler. Burada Platon'un sanata ilişkin görüşlerine eleştirel bir açıdan yaklaşır.

Platoncu gelenek için etik, sadece felsefenin bir parçası değil, çekirdeğidir. Bu nedenle hemen her eserinde, doğrudan ya da dolaylı, etik meseleler işleyen Platon, etik tarihinin neredeyse bütün önemli sorunlarını, açık ya da örtük, felsefe sahnesinde görünüşe getirir.<sup>89</sup>

Etik rejim suretlerin varolma tarzının bireylerin varolma tarzını ne ölçüde ilgilendirdiğiyle ilgilidir. Ranci re'e göre, Platon'un üzerinde durduğu mesele ölümsüzlere ilişkin Şeylerin bilinmesinin ölümlülere ne gibi katkısı olabileceği üzerinedir.<sup>90</sup> Yani burada önemli olan sanatı bir Şeye tabi kılmak değil Şiirin eğitici yanı ve ne gibi amaçlarla yazıldığıdır. Bu rejimde sanat hakikatten uzaktır. Çünkü Ranci re'e göre Platon *Devlet*'inde duyulur ve düşünülür Şeyler ayrımı yaparken aslında bir yandan da sanatın yerinin belirlenmesini yasaklamaktadır. Platon'da sadece birilerine mahsus olan yalanın ve doğanın uzmanı ve bir nevi ruh mühendisi olarak görülen filozofa ilişkin ise Ranci re Şunları söylemektedir:

“Doğa hikâye olduğu ilan edilmiş *bir hik yedir*. Arzu edilir amaçlar ile uygun araçlar ilişkisini bilen tek kişi olan ruh mühendisi, yalan söyleme gücü ve bilgisi olan tek kişidir. Bu yalan hakikatin taklidi olan bir yalandır, yani iyi yalan; ya da sahici yalanın, yani teknisyenin ilkeler ve amaçlar konusundaki bilgisizliğinin uzağında bir düzen kurmaya yeten bir yalan.”<sup>91</sup>

Platon'un *Devlet*'inde düzen felsefe ile kurulur. Asıl olan felsefedir. Gerçekten   derece uzakta olan sanat ise yalnızca bazı yerlerde ve durumlarda halkı cesaretlendirmek için kullanılır. Ancak Ranci re'e göre durumun aslı böyle değildir. O, bu duruma ilişkin Şunları söyler:

---

<sup>89</sup> Yavuz Adugit, *Etikte Akıl Duygu atışması / Akılcı Perspektif*, Birinci Basım, Kocaeli, Umuttepe Yayınları, 2013, s. 18- 19

<sup>90</sup> Ranci re, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 117

<sup>91</sup> Ranci re, *Filozof ve Yoksulları*, s. 38

...aynı zamanda, taklitçilerin foyasını meydana çıkarırken filozof genel olarak tekniğin de ipliğini pazara çıkarır. Ressamın en büyük kabahati zanaatçının hakikisini yaptığı şeyin *sahtesini yapmak* değildir. Daima yaşayan ve dolayısıyla biricik olan tanrısal eserin kalpazanlığını yapmak için zanaata ait bir teknik kullanmaktır. Tanrı seri iş yapmaz. Filozof da. Kunduracılık ile yaptığı karşılaştırmalar sonucunda saçma olduğu ortaya çıkan sofist söylemin *fabrikasyon* olduğunu, filozofun bilincinin canlı söyleminin sahtesi olduğunu ifşa eder.<sup>92</sup>

Danto ise *Sanat Nedir?* adlı eserinde Platon'un sanatla felsefe arasında kurduğu ilişkiyi ve filozofa verdiği değeri şöyle aktarır:

Çocuklara doğru davranışları öğretirken şairlerin yazdığı metinlerden yararlanıldığından, aslında sanatla felsefe arasında bir çatışma vardı. Platon'a göre, ahlaksal pedagoji, hayatın ne olduğunu taklitlerle değil gerçeklerle açıklayan filozoflara bırakılmalıydı.<sup>93</sup>

Rancièrè'e göre Platon *Devlet*'inde filozofu özellikle her türlü sanatın üstünde görmekte ve uzağına yerleştirmektedir. Çünkü eğer erdem de diğer işler gibi öğretilir olursa filozof ve zanaatçı arasındaki ayırım kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Kendisine uygun görülen yerde duran zanaatçının yaptığı şey bir yalan uğruna orada olmak, daha doğrusu kendisini oraya uygun gören yalanı haklı çıkarmaktan başka bir şey yapmamaktır.<sup>94</sup> Rancièrè Platon'un sofiste yönelik eleştirinin kaynağını da yalan ve hakikat arasındaki bağda bulur. Platon'un mağara alegorisini eleştirirken de aynı düşünceyi devam ettirir. Rancièrè mağarada bulunan zincirlenmiş insanların ideanın görünmez güneşine doğru yol almada hevesli olmayışlarından şikâyet eder ve aslında filozofun elinden tutmak istediği kişileri seçtiğinden bahseder.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Rancièrè, a.g.e, s. 36

<sup>93</sup> Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, Çev. Zeynep Baransel, Birinci Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 13

<sup>94</sup> Rancièrè, *Filozof ve Yoksulları*, s. 50

<sup>95</sup> Rancièrè, a.g.e, s. 54

## 2.2. TEMSİLİ SANAT REJİMİ

Aristoteles'e göre, insan taklit yapma içgüdüsüne sahip olduğu ve taklit yapmaktan haz aldığı için sanat yapar. Sanat insanın doğal yatkınlığıdır. Ve doğal yatkınlık olarak sanat Aristoteles için de *mimesis*dir. Fakat Platon'dan farklı olarak sanatın nesnesi doğrudan insan ve insan eylemleridir. Taklit olarak sanat, taklit nesnesi, taklit aracı ve taklit tarzı bakımından üçe ayrılır.

*Epopoia*(destan), tragedya şiiri, komedy, *dithyrambos* şiiri ve büyük bölümüyle ve *aulos*(flüt) ve *kitharis* sanatı: Bütün bunların ortak özelliği, genel olarak *taklit*(*mimesis*) olmalarıdır. Ama birbirlerinden üç bakımdan ayrılırlar: Ya farklı nesnelere taklit eder ya farklı araçlarla taklit eder ya da farklı biçimde, farklı bir yöntemle taklit ederler.<sup>96</sup>

Aristoteles şairin görevinin “gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmak”<sup>97</sup> olduğunu düşünür. Bu nedenle onun düşüncesinde sanat, olması muhtemel olanla ilgilenir. Sanatçı da olması muhtemel halleri bulup çıkarır. Ancak Rancière'e göre burada sanatın kendine ait bir alanı bulunmaz, sanatçıların yaptıkları şeyler belirlenir ve bu yaptıklarının ne kadarının iyi veya kötü olduğu değerlendirilir. Burada ele alınan taklidin üç tarzı kısaca şu şekildedir: Sanatlar içinde kendine has ölçütleri olan sınıflandırma ilkesi olarak taklit, taklidin sanat olup olmadığının sorgulandığı normatiflik ilkesi olarak taklit ve farklı taklit tarzlarını birbirinden ayıran karşılaştırma ilkesi olarak taklit.

Bir tiyatro yapıtı, temel olarak iki tür insan ve eylemin taklidine dayanır: Önemli ve sıradan. Bu taklidi gerçekleştiren iki tür insan bulunur: soylu ruhlar (esprits) ve sıradan ruhlar. Taklidin iki biçimi bulunur: İlki, taklit edilen nesneyi yüceltir, ikincisi ise alçaltır. Soylu bir ruha sahip olan taklitçiler, farklı eylemleri, önemli kimseleri, kahramanları ve tanrıları taklit etmeyi seçerler, ve onları mümkün olan en yüksek mükemmeliyet derecesinde temsil ederler: Bunlar, epik ya da tragedya şairleridir.

<sup>96</sup> Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne)*, Çev. Samih Rifat, Dokuzuncu Basım Esas Alınarak Hazırlanmış E-kitap 1. Sürüm, İstanbul, Can Yayınları, 2014, s. 9

<sup>97</sup> Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne)*, s. 30

Daha düşük meziyetli taklitçiler ise, önemsiz kişilerin küçük hikâyelerini ele almayı, ya da vasat varlıkların kötülüklerini yermeyi tercih ederler: Bunlar komedi ya da hiciv şairleridir.<sup>98</sup>

Rancière'e göre, Aristoteles için sanat, ortalamadan iyi ve ortalamadan kötü insanların eylemlerini taklit eder. İyi insanlar ve onların eylemlerini taklit eden belirli bir başı ve sonu olan sanata tragedya; kötü insanlar ve onların eylemlerini taklit ettiği sanata ise komedi adını verir: "Tragedya ile komedyayı ayıran şey de budur işte... Biri, günümüz insanlarından daha iyileri; öteki, daha kötülerini taklit eder."<sup>99</sup> Tragedya soylu olanı inceler. Soylu olan, iyi ve erdemli olan demektir. Asil olan şeylerin belli bir başlangıcı ve sonu vardır. Tragedya bunu düzenli bir biçimde taklit eder.

Temsil mantığı bir yandan sanatsal yansımaların dünyası ile yaşamsal çıkarların ve siyasal-toplumsal büyüklüklerin dünyasını birbirinden ayırıyordu. Öte yandan, hiyerarşik örgütlenmesiyle (özellikle yaşayan söz/eylemin resmedilmiş görüntü üzerindeki önceliği) siyasal-toplumsal düzenle benzerlik oluşturuyordu. Romantik sayfanın tiyatro sahnesinde zaferi, resimsel ya da tipografik yüzey üzerindeki görüntü ve imlerin eşitlikçi iç içeliği, zanaatçıların sanatının büyük sanat statüsüne yükseltilmesi ve her türlü yaşamın dekoruna sanat getirme yeni iddiası - bütün bunlar allak bullak olmuş bir duyulur deneyimin düzenli bir dekupajını oluşturur.<sup>100</sup>

Bu rejimde yukarıdaki üzere, özgür kişinin vasıfsız insanlar üzerinde hâkimiyeti olduğu gibi sanatlar arasında da hiyerarşik bir ayırım vardır. Öyle ki, Rancière'in *Estetiğin Huzursuzluğu*'nda verdiği *Junon Ludovisi* örneğinde bu durumu görmek mümkündür. Burada heykel ve heykeltıraşlık, maddeye form verme ve bir temsili hayata geçirme özelliklerinden dolayı oldukça önemlidir. Heykelin bir temsil olduğunu ifade eden Rancière'e göre bu rejim, "maddeye form vermedeki heykeltıraşlık beceresi ile uygun figürlere uygun ifade biçimlerini vermedeki sanatsal yeteneğin nasıl birleşeceğinin belirlendiği" tanımlama rejimidir.<sup>101</sup>

Temsilî sanat rejimini yöneten kurgu ilkesi sanatsal istisnayı sabitleştirmenin, onu bir tekhne'ye tahsis etmenin bir tarzıdır. Bunun iki anlamı vardır: Yansımalarındaki sanat

<sup>98</sup> Jacques Rancière, *Suskun Söz*, Çev. Ayşe Deniz Temiz, Birinci Basım, İstanbul, Monokl Yayınları, 2016, s. 30

<sup>99</sup> Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne)*, s. 11

<sup>100</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 153

<sup>101</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 33

bir tekniktir, bir yalan değil. Bir simülakr olmaktan çıkar, ama aynı zamanda emeğin yersiz görülürlüğü -duyulurun paylaşımı olarak- olmaktan da çıkar. Yansılavıcı artık karşısına her kimsenin yalnızca bir şey yaptığı kent-devletin çıkarılması gereken ikili varlık değildir. Yansılamalardaki sanat kendi hiyerarşilerini ve dışlamalarını serbest sanatlar ile mekanik sanatlar arasındaki büyük paylaşımına dâhil edebilir.<sup>102</sup>

Bu rejimde etik rejimden farklı olarak şiir hikâye, hikâye de eylemlerin düzenlenmesi olarak tanımlanır. Yalan ve kurgu ayrımı bu rejimde oldukça önemlidir. Çünkü bu ayrımla etik rejimin geride bırakıldığı söylenebilir: “Söz söylediği şeyin “hakikiliği” hakkında hesap vermek durumunda değildir; çünkü ilkesi gereği suretler ya da sözcelerden değil, kurgulardan, yani edimler arası, düzenlemelerden yapılıdır.”<sup>103</sup> Aristoteles’e göre, gerçek sanat iyi insanı ve onun eylemlerini ele alan tragedyadır. Tragedyanın işlevi ise *katharsistir*(arınmadır). Sanat *mimesis*, işlevi ise *katharsistir*. Sanatın amacı, insan ruhunu kötü duygulardan arındırmaktır. *Katharsis*, korku ve acıma duygusu aracılığıyla ruhu kötü duygulardan arındırır.

Demek ki olup bitmiş, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir tragedya ve yapıtın bölümlerine göre her biri ayrı ayrı kullanılan öğelerle çeşnilendirilmiş bir dil kullanır bunu yaparken. Bu taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların *katharsis*’ini gerçekleştirir.<sup>104</sup>

Temsili rejimde sanat, *mimesis* ve *poiesis* ikilisiyle açıklanır. Rancière temsiliyet rejiminin kuruluşunu *Görüntülerin Yazgısı*’nda şu şekilde tanımlar: “etik bilme *pathos*’unun, bir *poiesis* ile bir *aesthesis* arasındaki, yani, özerk bir eylem düzenlemesi ile temsili bir duruma ve yalnızca ona özgür duyguların oyuna koyulması arasındaki ayarlı bir ilişkinin içine geçmesini sağlamak.”<sup>105</sup>

Rancière *Suskun Söz* adlı eserinde, temsile dayalı poetikaya dair dört ilkedен bahseder. Bunlar sırasıyla “kurgu ilkesi”, “farklı türlere ayrılmış olma ilkesi”, “uygunluk ilkesi (doğa, tarih, ahlak, yerleşik kabuller)” ve “yaşama geçirme ilkesi”dir. *Poetika*’nın ilk bölümünde yer alan “kurgu ilkesi”nde, şiir bir hikâye gibidir ve

<sup>102</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 186- 187

<sup>103</sup> Rancière, a.g.e, s. 178

<sup>104</sup> Aristoteles, *Poetika* (Şiir Sanatı Üstüne), s. 17

<sup>105</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 117

eylemin temsilidir. Şiirin başarılı veya başarısız oluşu hikâyenin kurgusuyla alakalıdır: “Şiiri var eden şey, her şeyden önce, tutarlı bir fikrin kurgu kalıbına dökülmesidir.”<sup>106</sup> “Farklı türlere ayrılmış olma ilkesi”nde tür “kurgunun konusunu oluşturan şeyin doğası”<sup>107</sup> olarak tanımlanır. Şiirin türü ise, temsil ettiği şeyin niteliğinden anlaşılır. Bu ilkede daha önce değinmiş olduğumuz tragedya ve komedi şairleri de temsil ettikleri şeyin niteliğiyle önemli ve sıradan insanlar olmak üzere iki tür insana hitap ederler. Burada konu türler arasındaki sınıflandırmayı belirler bir mahiyettedir. “Uygunluk ilkesi” ise bu ilkenin bir uzantısı olarak konuya bağlı olarak belirlenen türler ve bu konulara uygun temsil tarzlarının belirleniminde karşımıza çıkan bir ilkedir.

Eski ozanlar, oyunlarını önlerine gelen konu üstüne yazıyorlardı; oysa günümüzün en güzel tragedyaları, birkaç ailenin öyküsü çevresinde toplanıyor. Alkmeon’un, Oidipus’un, Orestes’in, Meleagros’un, Thyestes’in, Telephos’un ve korkunç yıkımlara uğramış ya da neden olmuş başka insanların aileleri gibi... İşte sanatın kurallarına göre en güzel tragedyanın yaratılabilmesi için gözetilmesi gereken şeyler.<sup>108</sup>

Rancièrè kurgudaki kusuru uygunsuzlukla bağdaştırır: “Tam da onurlu kimselerin hoşuna gitmesi gerektiği içindir ki kurgu, kendisini meşrulaştıran ve beğenilir kılan şeye, yani uygunluk kuralına riayet eder.”<sup>109</sup> Ayrıca buradaki “uygunluk ilkesi” yazar, temsil edilen karakter ve izleyici arasındaki belli bir uyumu da beraberinde getirir. Son ilke olan “yaşama geçirme”de ise bu uyumun ve Platon ve Aristoteles’te hâkim olan hiyerarşinin askıya alındığı görülür. Rancièrè ise bu ilkeyi şöyle açıklar: “Temsilin mimarisini oluşturan şey, eylem hükmündeki sözün, yani sözün *icrasının* (*performance*) başat konumudur.”<sup>110</sup>

Temsili şiir anlayışı her ne kadar neden-sonuç ilkesine dayanan hikâyelerden, gerçeğe uygun karakterlerden ve daha önce değindiğimiz uygunluk ilkesindeki söyleyiş tarzından oluşur<sup>111</sup> görünse de Aristotelesçi temsili düzende bir yazarın

<sup>106</sup> Rancièrè, *Suskun Söz*, s. 29

<sup>107</sup> Rancièrè, a.g.e, s.29

<sup>108</sup> Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne)*, s. 27

<sup>109</sup> Rancièrè, *Suskun Söz*, s. 30-31

<sup>110</sup> Rancièrè, a.g.e, s. 34

<sup>111</sup> Rancièrè, a.g.e, s. 36



konusundan dolayı karşılaştığı zorluklara karşılık gelen iyi konular yoktur. Çünkü onun için hakikat görünüşlerin yaratmış olduğu beklentinin tersine çevrilmesidir.<sup>112</sup>

...bir durum kendisinin tam tersine yol açar ve böylece, bilinmeyen bir şey bilinir hale gelir. Mutluluk ve bedbahtlık, beklenen ve beklenmeyen, bilmemek ve bilmek... -bu üç karşıtlık Batı'nın klasik kurmaca rasyonalitesinin sabit matrisini oluşturur. Aristoteles'e göre bu karşıtlıkları şekillendiren kuşatıcı bağlantının iki biçimi vardır: Ya zorunludur ya da olabilirlik taşır.<sup>113</sup>

Rancière, Oedipus ve konunun kusuru üzerinde durduğu *Estetik Bilinçdışı* adlı eserinde temsili rejimden bahsederken bu rejimin hem söylenebilir ve görünebilir olan arasındaki, hem de bilgi ve eylem arasındaki bir düzen olduğuna değinir.<sup>114</sup> Sonuç olarak "bilmenin ve bilmemenin, eylem iradesinin ve yaşanan *pathosun* trajik kimliği"<sup>115</sup> olarak Oedipus'un imkânsızlığa bürünmesinde olaylar arasındaki nedensellikte birlikte sonucun da beklentiye ters düşmesi etkilidir.

En güzel tanınmalar, Oedipus örneğinde gördüğümüz gibi, bir *peripeteia*(*olayın gidişini tersine çeviren an*)'nın eşlik ettiği tanınmalardır. Başka türden tanınmalar da vardır: Cansız varlıkların ya da en sıradan şeylerin tanınması da olabilir sözünü ettiğimiz şey; bir eylemin biri tarafından yapılıp yapılmadığını öğrenmek de bir tanınmanın konusu olabilir.

Ama öyküye ve eyleme en uygun tanınma, az önce belirttiğimiz tanınma biçimidir. Çünkü akışı tersine çeviren bir olayla birlikte meydana gelen tanınma, acıma ya da korku duyguları uyandıracaktır bizde ve tragedya, ilke olarak, bu duyguları uyandıran eylemlerin taklididir. Dahası, mutsuz ya da mutlu olma durumu da bu eylemlerin sonucunda ortaya çıkacaktır.<sup>116</sup>

Freud'un bilme arzusunun akabinde cinsel anlamda bir mutluluk veya mutsuzluk bulunmamaktadır diyen Rancière'e göre, "Freud'un Oedipus'unun ardında Aristoteles'in Oedipus'u vardır."<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Jacques Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, Çev. Yunus Çetin, İlk Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 11

<sup>113</sup> Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, s. 10

<sup>114</sup> Jacques Rancière, *Estetik Bilinçdışı*, Çev. Kenan Sarıaloğlu, İzmir, Ara-lık Yayınları, 2006, s. 19

<sup>115</sup> Rancière, *Estetik Bilinçdışı*, s. 20

<sup>116</sup> Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne)*, s. 25

<sup>117</sup> Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, s. 43

### 2.3. ESTETİK REJİM

Rancière estetiği kendi kendini sanatsal seçimlere açan düşünsel bir rejim olarak görür. Bu nedenle onun estetik anlayışı sadece sanat ile ilgili değil, aynı zamanda toplumsal düzeni oluşturan, mümkün kılan bir olgudur. Onun için estetik, sanat tarihi düşüncelerinden biridir. Daha doğrusu düşüncenin belli bir tarihsel rejimidir. O estetiği hem kendi özerkliği açısından hem de tarihsel açıdan inceler. Eskiden sıklıkla “*güzelin bilimi*” şeklinde ifade edilen estetik düşüncesine de, estetiğin sadece sanat tarihiyle ilişkilendirilmesine de mesafeli yaklaşır. Rancière ne modernizm ne de postmodernizm üzerinden bir şeyleri açıklamaya girişir. Yine de eserlerinde ister istemez modernizmin çeşitli düşünce evrelerini bize gösterir. Estetiğe yönelik düşüncelerini sıralarken ilk olarak tarihsel ve kavramsal birtakım noktalara da değinerek modernite üzerine yeniden düşünür:

Elbette bu kavramların ilk sırasında, bugün Kartezyen bilim ile devrimci baba katli, kitleler çağı ile romantik irrasyonizm, temsil yasağı ile mekanik yeniden üretim teknikleri, Kantçı yüce ile Freudcu ilksel sahne, tanrıların kaçıışı ile Avrupa Yahudilerinin soykırımının birbirine karıştığı büyük girdabın içine Hölderlin’i ya da Cezanne’ı, Mallarme, Maleviç ya da Duchamp’ı hep birlikte sürükleyen karman çormanlıkların ilkesi olan modernite var.<sup>118</sup>

Rancière’e göre, Kant’ın *yüce* kavramının Lyotard’ın metinleri dâhilinde sanat dünyasında kendine yer bulması sonucu sunulamazla karşılaşan özneler *yas* düşüncesini benimser görünmektedirler. Rancière postmodernizmin yarattığı düş kırıklıkları ile ilgilenmekten ziyade estetik terimiyle anlatılmak istenenin üzerine çalıştığını belirtir ve estetiğe ilişkin şu tanımı yapar:

Genel olarak sanat kuramı ya da sanatı duyarlılık üzerindeki etkilerine geri gönderen bir sanat kuramı değil, sanatlara ilişkin özgül bir kimlik belirlemesi [identification] ve düşünme rejimi: yapma tarzları, bu yapma tarzlarının görürlük formları ve bunlar arasındaki ilişkilerin düşünülebilirlik kipi arasında, düşüncenin etkililiğine ilişkin belli bir fikir içeren bir eklemlenme kipi.<sup>119</sup>

<sup>118</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 145

<sup>119</sup> Rancière, a.g.e, s. 145

Rancière'in asıl üzerinde durduğu nokta, sanat olan ile sanat olmayan arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Onun hiçbir zaman hangi sanatın iyi, hangi sanatın kötü ya da hangi sanatın yüce hangisinin sıradan olduğuyula ilgili bir sorunu olmamıştır. Estetik rejim bu sanat olan ile sanat olmayan arasındaki daha önceden kabul gören ilişkilerin geride bırakıldığı bir rejimdir ve temsili sanat rejiminden kopuşu yansıtır. Rancière'in düşüncesinde sanatın belli bir nesneye veya tanıma bağlı olmaksızın yapılabildiği, her şeyin sanata malzeme ve konu olabildiği yerde, estetik bir devrimden bahsedilir. Bu nedenle estetik aslında, estetik deneyim ve sanatsal üretim *sensoriumu* arasında herhangi bir ilişkinin olmayışıdır.

“Estetik”, sanatın yücelikleri ile bir su pompasının sesi arasındaki, yaylıların perdeli bir tınası ile yeni bir insanlık vaadi arasındaki düşünülmesi zor tekil düğümü ifade eden, bundan iki yüzyıl önce oluşturulmuş kelimedir. Bugün doğurduğu rahatsızlık ve hınç hâlâ bu iki ilişki etrafında dönmektedir; Formlarına ve mekânlarına “her şey mübah” yaklaşımıyla kullanım nesnelere ve sıradan hayatın imgelerini buyur eden bir sanat ve sanatın formlarını yeni bir hayatın formlarına dönüştürmeyi istemiş bir estetik devrimin abartılı ve yalancı vaatleri.<sup>120</sup>

Rancière için estetik devrim her türlü sanatın yıkılması anlamına gelmektedir. O, daha önce üstün kabul edilen tüm hiyerarşik sanat anlayışlarının da aynı şekilde yıkıldığından bahsetmekte ve estetik devrimin başlangıcını da her şeyin sanata konu olabilmesi olarak belirlemektedir. Konusuyla belirlenen bir sanat anlayışı yerini her şeyi söyleyen, gösteren, her şeyle ilgili konuşabilen bir sanata bırakır. Bu durum onu “Mallarmé'nin “sıradan” görkemi” şeklinde belirttiği *güzelin anonimleşmesi* fikrine götürür ve onun için estetik devrim eşitlik ve anonimlik fikriyle yakından ilişkilidir.<sup>121</sup> Ayrıca gerçekliğin etkisinin aslında eşitliğin etkisiyle ortaya çıktığının düşünülmesi, hiyerarşisi olmayan ve eşitlik fikri ile şekillenmiş yeni bir poetik rejimi, yeni bir "duyumsanabilir olanın paylaşımı" fikrini ortaya koymaktadır. Burada romanesk gerçekçilikten bahseden Rancière, her şeyin tek düzlem üzerinde ele alındığını, her şeyin eşitlik halinde olup aynı şekilde her şeyin eşit ölçüde temsil edilebilirliği ile

<sup>120</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 19

<sup>121</sup> Jacques Rancière, (Çev. Elçin Gen), (2012, 04 06). "Postmodern Kopuş Diye Bir Şey Yok", Estetik Devrim Üzerine, e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-postmodern-kopus-diye-bir-sey-yok-estetik-devrim-uzerine/641> adresinden alındı, Site Erişim Tarihi: (18.06.2019)

temsili rejimin yıkıldığını ifade eder.<sup>122</sup> Temsili sistemin yıkılışı ile birlikte edebiyatın konusunu artık yalnızca seçkin insanlar ve onların başına gelen olaylar oluşturmaz. Rancière *Kurmacanın Kıyıları* adlı çalışmasında, gerçek sayesinde hayal kurmaya son verildiğini belirtir. Ayrıca Rancière'e göre, insanların kendilerini dışarıdan gelebilecek taarruzlara açık hale getirmesi onlara katkı sağlayacaktır:

Artık yazı, hem daha geçirimsiz hem de dışarının tehdidine daha açık hale gelmiş pencerelerle, içerisi ile dışarısı arasındaki hududun belirsizliğini temsil eden pencerelerle yüz yüze gelmemizi gerektirir. Yazmaya başlamak, görmeyi öğrenmemizi içeren bir başka buyruğu beraberinde getirir. Ve görmek, “sokaktan gelip geçenlerle işe yarar bir şey” yapacağımızı varsayar. Bunun için insan dışarıda olan bitene kendini maruz bırakmalıdır.<sup>123</sup>

Rancière *Suskun Söz* adlı eserinde özgürleşen edebiyatı eskinin söze dayalı *mimesis*inin yerini yazıya has sanatsal bir eyleme bırakması şeklinde düşünür. Rancière'in burada yazıdan kastı ise, ya “kendisini taşıyan ve doğrulayan herhangi bir bedenin öksüz sözü” ya da “fikrini kendi bedeninde taşıyan bir hiyeroglif”<sup>124</sup> olarak düşünülebilir. Ayrıca “temsile dayalı poetikanın ölçütlerine karşı, biçimin içerik karşısındaki kayıtsızlığının savunulduğu” ve “kurgu-şiir fikrine karşı, dilin kendine özgü bir tarzı olan şiirin konulduğu” iki ilkedden bahseden<sup>125</sup> Rancière, bu eserinde özellikle “hiçbir konusu olmayan kitap” ile Flaubert, İdea ve söz ve müzik ile edebiyat arasındaki kurduğu ilişki ile Mallarmé ve “romancının oluşumunu konu alan romanı” ile Proust'un eserleri üzerinde durur. Rancière'in bu yazarların eserlerini seçmesi tesadüfi değildir. Öyle ki bu eserlerde edebiyatın taşıdığı çelişkiler ve edebiyatın tam da bu çelişkilerden beslendiği daha net görülür.<sup>126</sup> Rancière, poetik sistemin tersyüz edilmesini ise “taşlaşma” ve Victor Hugo örneği üzerinden şöyle açıklar:

Kuşkusuz, *Notre Dame de Paris* de bir hikaye anlatır, karakterlerinin kaderini düğümler ve çözer. Bununla birlikte, kitabın başlığı, hikayenin geçtiği yer ve zamanı belirtmekle kalmaz. Romanda geçen maceraları, bizzat katedralin hacimlerinin düzenlenişinde, heykellerinin ikonografisinde ya da rölyeflerinde ifade edilen şeyin

<sup>122</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 122

<sup>123</sup> Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, s. 56

<sup>124</sup> Rancière, *Suskun Söz*, s. 21

<sup>125</sup> Rancière, a.g.e, s. 21

<sup>126</sup> Rancière, a.g.e, s. 22

farklı bir tecellisi olarak tanımlar. Roman kişilerini, taştan ve taşın cisimleştirdiği anlamdan koparılıp alınmış birer figür gibi sahneye koyar. Bunu yapabilmek için, kitabın ifade dili taşın can verir, onu dillendirir ve hareketle geçirir. Demek oluyor ki, önceden *inventio*'ya uygun olarak eylemde bulunan karakterlere, her birinin kişiliğine ve koşullarına uygun birer ifade veren *elocutio*, şiirin yeni nesnesine atfedilen söz söyleme gücü sayesinde bu vesayetten kurtularak efendisinin yerini alır.<sup>127</sup>

Özellikle ondokuzuncu yüzyıldan sonra edebiyatın Flaubert ve Mallarmé'nin de etkisi ile demokratikleşmeye başladığı söylenir. Sartre ise, Flaubert ve Mallarmé'yi "insan sözünün ve eyleminin taşlaşmış bir dilin ayrıcalıklı konumuna kurban edilmesine"<sup>128</sup> neden oldukları gerekçesiyle aşağılar.

*Madame Bovary* ya da *E'Education sentimentale* [Duygusal Eğitim], Flaubert'in aristokratik konumuna ve siyasal konformizmine karşı, ilk çıktıklarında hemen "edebiyatta demokrasi" olarak algılandılar. Flaubert'in tam da yazına herhangi bir mesaj emanet etmeyi reddetmesi, demokratik eşitliğe tanıklık olarak değerlendirildi. Öğretmek yerine resmetmeyi benimsemiş olması dolayısıyla karşıtları demokrat kabul ettiler onu. Bu kayıtsızlık eşitliği poetik bir tercihin sonucudur: Bütün konuların eşitliği, belli bir form ile belli bir içerik arasındaki her türlü zorunluluk ilişkisinin olumsuzlanmasıdır. Ama bu kayıtsızlık, eninde sonunda, her türlü bakışa açık bir yazı sayfasının üzerinde yer bulan her şeyin eşitliği değilse nedir? Bu eşitlik tüm temsil hiyerarşilerini yıkar ve meşruiyetsiz bir ortaklık olarak, yalnızca harfin rasgele dolaşımı tarafından çiziktirilmiş ortaklık olarak okurlar cemaatini kurar.<sup>129</sup>

Temsili sanat rejiminde şiirin akılsallığı ön plandayken, modernitenin etkisi altındaki estetik sanat rejiminde ise montaj fikri ön plana çıkar. Sanat artık yapma tarzları arasındaki farktan değil sanatsala dair duyulur olma kipinin ayırından oluşur. Herhangi bir beğeni, haz veya sanatçı duyarlılığına karşılık kullanılan estetik terimi yerini sanatın nesnelere varolma kipine bırakır. Rancière *Görüntülerin Yazgısı*'nda buna şu şekilde yer verir:

"Godard'ın montajı, kimilerinin modernde dediği, ama zamansal belirteçlere içsel teleolojilerden uzak durmak için benim sanatta estetik rejim adım verdiğim şeyin bir

<sup>127</sup> Rancière, a.g.e, s. 28

<sup>128</sup> Rancière, a.g.e, s. 25

<sup>129</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 150

kazanımını varsaymaktadır. Bu varsayılmış kazanım, ortak ölçünün belli bir formuna, yani hikâye kavramının ifade ettiği forma mesafe konulmasıdır. Hikâye, Aristoteles'ten beri, şiirin ussallığını tanımlayan “eylemler asambلاجی” idi. ideal nedensellik şemasına -zorunluluk ya da gerçeklilik yoluyla eklemleme- uyan bu eski şiir ölçüsü, aynı zamanda insani eylemlerin anlaşılabilirliğinin belli bir formuydu. Göstergeler arası bir ortaklığı ve “göstergeler” ile “bizim” aramızdaki ortaklığı kuran oydu.”<sup>130</sup>

Nasıl ki kameranın önündeki kimi hareketler yalnızca sinemaya ait değilse aynı şekilde edebiyattaki çoğu tasvir de yalnızca edebiyata ait değildir. Burada Rancière, Flaubert ile başlayan “anlamı üreten usuller ile anlamı geri çeken usullerin aynı olduğu; algılar, eylemler ve duygular arasındaki bağı sağlayan usuller ile bağı bozan usullerin aynı olduğu bir muğlaklık geleneği”<sup>131</sup> yaklaşımından bahseder. Ayrıca ona göre, “yeni topluluğun estetik paradigması, duyuşal yaşamlarında özgür ve eşit olan insanlardan oluşan bu topluluğu, normal olarak bir gayeye ulaşmak için kullanageldiği bütün yollardan soyutlama eğilimindedir. Eylemi askıya almaya yönelik bu eğilime kuşkusuz sürekli karşı konulur. Fakat bizzat bu direniş de, karşı çıktığı ataleti hiç durmadan yeniden üretir”<sup>132</sup> durumdadır. Rancière'e göre, estetik paradigma ayrıca zamanı işleyişi bakımından da eski rejimden ayrılmaktadır. Estetik entrikaya gücünü veren şey artık “boş zaman”, “aylakça gezmenin kayıp zamanı” ve “askıya alınmış anların gücü”dür.<sup>133</sup>

Halktan birinin yoğun ve derin bir eserin öznesi haline gelme olanağı, onu oluş halindeki bir genel gerçeklikte kapsayan ilişkiler ağından sıyrılmasıyla kendini gösterir. Zaman hiyerarşisi ve yaşam biçimleri genel toplumsal gerçeklikte yıkılmaz, aksine bu hiyerarşinin askıya alındığı noktada yıkılır: Sıradan bireyler meçhul his ve tutkularından mürekkep bir dünyaya genişleşip dönüşen şu boş zamana dâhil olurlar.<sup>134</sup>

Rancière, *Özgürleşen Seyirci*'nin yazılma serüvenini *Cahil Hoca*'daki fikirler ışığında seyirci üzerine düşünmeye dayandırır. “Seyirci paradoksu” diye adlandırdığı kavramdan hareketle de, seyircinin neden kötü bir şey olarak görüldüğüne değinen

---

<sup>130</sup> Rancière, a.g.e, s. 43

<sup>131</sup> Rancière, a.g.e, s. 8

<sup>132</sup> Rancière- *Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, s. 22

<sup>133</sup> Jacques Rancière, *Sinematografik Masal*, Çev. Tacettin Ertuğrul, Birinci Basım, İstanbul, Küre Yayınları, 2016, s. 56

<sup>134</sup> Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, s. 145

Rancière burada bakma ediminin bilmenin ve eylemenin zıttı olduğu için seyircinin suçlandığını aktarır: “Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi, hareketsiz durur. Seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir.<sup>135</sup> Bu nedenlere dayanarak tiyatronun kötü bir şey olduğunu düşünenler olmuştur ve bunlardan biri de kuşkusuz Platon’dur. Rancière, Platon’un tiyatroya ve yazıya neden mesafeli durduğunu şu şekilde açıklar:

Platon’un şairlere koyduğu yasak, masalların ahlakdışı içeriğinden önce, iki şeyi aynı zamanda yapmanın olanaksızlığına dayanır. Kurgu [*fiction*] sorunu öncelikle yerlerin dağılımıyla ilgili bir sorundur. Platoncu bakış açısından, hem kamusal bir etkinliğin mekânı hem de “düşlemlerin” sergilenme yeri olan tiyatro sahnesi, kimliklerin, etkinliklerin ve mekânların paylaşımını bulandırır. Yazı için de durum budur: Başını alıp giden, kiminle konuşulup kiminle konuşulmayacağını bilmeden sağa sola yuvarlanan yazı, sözün dolaşımının, sözün etkileri ile bedenlerin ortak mekândaki konumları arasındaki ilişkinin her türlü meşru dayanağını ortadan kaldırır. Böylelikle Platon söze ilişkin iki büyük model, iki büyük varoluş ve duyulur etkililik [*effectivite*] formunu açığa çıkartır: tiyatro ve yazı. Bunlar aynı zamanda genel olarak sanat rejimi için birer yapılandırma formu olacaktır. Oysa bunların daha baştan belli bir siyaset rejimine, yani kimliklerin belirsiz olduğu, söz konumlarının meşruluğunun ortadan kaldırıldığı, mekân ve zamanın paylaşımının bozulduğu bir rejime bulaşmış oldukları ortaya çıkar.<sup>136</sup>

Buradan hareketle Platon *Devlet*’inde etik bir rejim adına tiyatro ve yazıyı aforoz ederken aynı zamanda demokrasiyi de aforoz etmiş görünür. Çünkü Rancière’e göre, kendisini başka birine dönüştürebileceği sahnesi elinden alınan sanatçı da zanaatından başka bir iş yapmasına olanak verilmeyen zanaatçı da aynı dışlayıcı ilkeye maruz kalır. *Özgürleşen Seyirci*’de ise, tiyatronun kötü kabul edilmesinin iki ayağı şu şekilde açıklanır: Platon’a göre tiyatro, “cahillerin acı çeken insanları görmeye davet edildikleri yer” olup cehalet hastalığının bir cehalet aracı sayesinde aktarılması olduğu için kötüyken, bir diğer görüşte ise tiyatro seyirciyle bir tutulduğu için kötü kabul edilir. Rancière ise burada yeni bir şey önerir: “seyircisiz tiyatro”. “İzleyenlerin, imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler öğrendikleri, edilgen dikizciler

<sup>135</sup> Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 10

<sup>136</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 149

olmak yerine etkin katılımcılar haline geldikleri seyircisiz bir tiyatro gerekiyor”<sup>137</sup> diyen Rancière’e göre, tiyatro izleyicisi ile topluluğun, bakış ile edilgenliğin, dışsallık ile ayrılığın, dolayım ile simülakrum arasındaki eşdeğerliklerle kolektif ile bireyselin, görüntü ile yaşayan gerçekliğin, etkinlik ile edilgenliğin, benliğe sahip olma ile yabancılaşmanın arasındaki zıtlıkların da bugün yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir.

Tiyatro, kolektifliğin estetik olarak kurulmasına – duyuşal olarak kurulmasına- dönük bir biçim olarak ortaya çıkmıştır. Burada toplulukla, bir yer ve zamanı işgal etme tarzını; basit yasalar aygıtının tersine bilfiil eyleyen bedeni; siyasi yasa ile kurumları önceleyen ve onları önceden biçimlendiren bir algılar, jestler ve tutumlar bütünü kastediyoruz. Devlet veya yasaların mekanığini değil, insan tecrübesinin duyuşal biçimlerini değıştirecek romantik bir estetik devrim fikriyle bütün sanatlar içinde en çok tiyatro ilişkilendirilmiştir.<sup>138</sup>

Aynı eserde Rancière, Brechtçi- Artaudcu tiyatronun kendine kendini ortadan kaldırmaya yönelik bir dolayım görevi verdiğini belirtir. *Cahil Hoca*’dan hareketle de aptallaştırma pratiğinin karşısına entelektüel özgürleşme pratiğini koyar.

Tiyatro reformcularının sözünü ettiğimiz aptallaştırıcı pedagoglarla paylaştıkları temel inanç şudur: iki konum arasında bir uçurumun bulunduğu inancı. Dramaturg veya yönetmen seyirciye ne yaptırmak istediklerini bilmeseler bile, en azından bir şeyi bilirler: Bir şey yapmak gerektiğini, etkinliği edilgenlikten ayıran uçurumu aşmak gerektiğini.<sup>139</sup>

Rancière’in düşüncesinde, hoca ile yönetmen, öğrenci ile de seyirci benzer konumdadır. Ancak aradaki mesafe bakımından birtakım farklılıklar bulunabilir. Çünkü hoca aradaki “doğru mesafe”yi elinde bulundurur ve gerektiğinde onu ortadan kaldıracak bilgiye sahiptir. Ayrıca hocanın da öğrencinin de görüp çeşitli şekillerde göndermede buldukları bir kitap veya yazı vardır. Sanatçı ile seyirci arasında ise hem bu tarz bir mesafe vardır hem de sanatçının düşüncesi ile seyircinin ne hissettiği arasındaki özerk bir şey olarak *icradan* söz edilir. *İcra* burada sanatçının ruh halinin veya söylemek istediğinin seyircide bulunduğu birebir karşılık değildir.

<sup>137</sup> Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 11

<sup>138</sup> Rancière, a.g.e, s. 13

<sup>139</sup> Rancière, a.g.e, s. 17



İcranın amacı tam da bu dışsallığı değişik yollarla ortadan kaldırmaktır: Seyircileri sahneye ve icracıları salona alarak, aralarındaki farkı ortadan kaldırarak, icrayı başka yerlere taşıyarak, yani icrayı sokağa, şehre veya hayata egemen olmakla özdeşleştirerek yapar bunu. Ve tabii bu yer paylaşımını değiştirme çabası teatral icraya birçok zenginlik katmıştır. Fakat yerlerin yeniden paylaşılması başka bir şey, tiyatronun amaç edindiği, gösterinin bölünmüşlüğüne son veren topluluğu bir araya getirme gereği başka bir şeydir. İlki yeni entelektüel maceraların icadını gerektirirken, İkincisi bedenlerin hak ettikleri yere konulmasının yeni bir biçimini öngörür ki sonuçta bu da onların ayine katılabildikleri yerdir.<sup>140</sup>

Rancièrè *Özgürleşen Seyirci*'de tiyatro ve televizyonun seyirci üzerindeki farkının tam olarak ne olduğunu da sorgular. Burada sanılanın aksine seyircilerin ortaklıklarının tiyatronun toplulukçu yanından gelmediğini belirtir. O, bu ortaklıkları her bir seyircinin algıladığı şeyi kendi diline çevirmesine ve kendi entelektüel birikimine katmasına bağlar.

Öğretmek veya oynamak, konuşmak, yazmak, sanat yapmak veya bakmak, seyretmek gibi icralarımızın teyit ettikleri şey, toplulukta vücut bulan bir iktidara dâhil oluşumuz değildir. Teyit edilen şey, adsız sansızların yeterliliği, yani herkesi birbiriyle eşit kılan o yeterlilik. Bu yeterlilik, indirgenemez mesafeler aracılığıyla, ilişkilendirme ve ayrıştırmaların, birleşme ve ayrılmaların öngörülemeyen işleyişiyle hayata geçirilir. Seyircinin özgürleşmesi, yani içimizden her birinin seyirci olarak özgürlüğüne kavuşması bu ilişkilendirme ve ayrıştırmaya, birleşme ve ayrılma kudretinde yatar.<sup>141</sup>

Rancièrè'in sanat tarihi içindeki bir düşünce rejimi halinde ele aldığı estetik rejimi "duyumsanabilir olanın paylaşımı" adı altında bir sonraki bölümde daha çok detaylandırılacaktır. Bu bölümde daha çok estetik rejimin temsili rejimden ve hiyerarşik mantıktan kopuşu nasıl yansıttığına dair bilgiler verilmiştir.

---

<sup>140</sup> Rancièrè, a.g.e, s. 20

<sup>141</sup> Rancièrè, a.g.e, s. 21

### 3. DUYUMSANABİLİR OLANIN PAYLAŞIMI OLARAK ESTETİK

#### 3. 1. ESTETİK VE PAYLAŞIMIN İMKÂNI

Berlin Duvarı'nın yıkımıyla Soğuk Savaş'ın sona erdiği söylenmektedir. Oysa Rancière'e göre, devrimci politikaların bittiğinin söylendiği bu zamanda *uzlaşmanın* (*consensus*) dışında kalanların üzerinden yeni bir ırkçılık dalgası yükselmektedir. Buradan hareketle Rancière, demokrasideki uzlaşma fikri üzerinde yeniden düşünür ve yeni bir uyumsuz demokrasi anlayışı varsayar. Bunu yaparken de Kant'ın sanata dair söylemlerine geri döner. Estetiği uyumsuzluk alanları içerisinde okur. Rancière estetiği sanat veya beğeni meselesi olarak değil, zaman ve mekân meselesi olarak ele alır. Zaman ve mekân formları içinde toplumsal düzende “payı olmayanların payı” üzerine düşünür, payların dağılımının nasıl yapıldığını sorgular.

Payların ve yerlerin bu bölüşümünün temelinde, mekânların, zamanların ve etkinlik biçimlerinin paylaşımı vardır; bu paylaşım ise bizzat ortak olanın katılıma nasıl uyum sağladığını ve herkesin bu paylaşımında nasıl payı olduğunu belirler.<sup>142</sup>

Peki, toplumsal düzende payı olmayanların neden payı yoktur veya payı olanların payını belirleyen paylaşımı kim yapar? Rancière, bu soruların cevaplarını alabilmek için Platon ve Aristoteles'in metinlerine geri döner. Daha öncede değinildiği gibi Aristoteles'e göre insan “politik bir hayvan”dır ve politik oluşunu düşünen, seçen ve seçtiklerini eyleme döken varlık olmasıyla edindir. Ayrıca diğer tüm hayvanlar arasında yalnızca insanın konuşma yeteneğine sahip olduğu görülür. Buradaki konuşmadan kasıt ise sadece ses çıkarmak değildir. Acı veya hazzı anlatırken çeşitli sesler çıkarmak diğer hayvanlarda da görülürken insanın diğer hayvanlardan farkı duygularını aktarırken yararlı-zararlı, doğru-yanlış, haklı-haksız ayrımını dil aracılığıyla bildirmesinden gelir. Aristoteles'e göre, insanlar bu şekilde ortak bir görüşü paylaşarak devleti meydana getirirler.<sup>143</sup>

Ancak Aristoteles'te bu ortak görüşe dâhil olmayan, payı olmayan bir kesim de bulunur ve o bunu şöyle açıklar: “Fakat devlet bir yatırımdan fazla bir şeydir; amacı,

<sup>142</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 147

<sup>143</sup> Aristoteles, *Politika*, s. 9-10

yalnızca yaşamayı olanaklı kılmak değil, yaşanmaya değer bir yaşamı kurmaktır. Yoksa, kölelerden ya da hayvanlardan da bir devlet kurulabilirdi; oysa buna olanak yoktur, çünkü köleler ve hayvanlar özgür varlıklar değildir ve mutluluktan pay alamazlar.”<sup>144</sup> Peki, bir acıyı dile getirmek ile gerçek anlamda bir sorunu ifade etmek arasındaki fark nedir? Rancière, Aristoteles’in konuşma ve haz arasında kurduğu ilişkiyi yeniden gündeme getirir. Bir yandan Aristoteles’in yurttaş tanımına göndermede bulunur ve buradaki payı olanlar ve olmayanların belirleyicisinin kim olduğunu sorgular, diğer yandan Aristoteles’ten hareketle kölenin dili anlasa da onu konuşmadığını çünkü aslında ona “sahip” olmadığını belirtir. Rancière siyasetin de “zamana “sahip olmayanların”, ortak bir mekânın sakinleri olarak kendilerini ortaya koymak ve ağızlarından yalnızca acıyı işaret eden bir sözün değil, pekâlâ ortak olanı dile getiren bir sözün de çıktığını göstermek için gerekli zamanı kullandıkları zaman gerçekleşeceğini”<sup>145</sup> düşünür. Rancière, Aristoteles gibi Platon’un da *Devlet*’inde benzer şekilde “kendi işinden başka bir işi yapacak zamanı olmayan”, “başka yerde olamayan” zanaatçı aracılığıyla duyulurun paylaşımının çıkış noktalarını bizlere sunar. Bir duyumsama meselesi olarak politik çatışmadan bahseder. Ona göre eşitlik duyumsanabilir olanın paylaşımına yapılan estetik bir müdahaledir. Rancière açısından duyumsanabilir olanın paylaşımı ve ortak olana dair yer ve payların dağılımı siyaset açısından ne kadar önemliyse aynı şekilde estetik bakımdan da o kadar önemlidir. Onun duyumsanabilir olanın paylaşımı ortak yaşam formlarının doğallaştırılmış bir algısıdır. Bu algı görülebilir, duyulabilir ve söylenebilir olanın ne olduğunu belirleyen algıdır.

Duyulurun paylaşımı, ne yaptığına ve hangi zaman ve mekânda etkinliğini gerçekleştirdiğine bağlı olarak, kimin ortak olanda payı olabileceğini gösterir. Böylelikle şu ya da bu “uğraşı”ya sahip olmak ortaklık için yetkin ya da yetersiz olmayı tanımlar. Ortak bir mekânda görülür olmayı ya da olmamayı, ortak bir sözle donatılı olmayı ya da olmamayı, vb. tanımlar. Öyleyse siyasetin temelinde, Benjamin’in söz ettiği “kitleler çağı”na özgü “siyasetin estetize edilmesiyle hiçbir ilişkisi olmayan bir “estetik” vardır.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Aristoteles, a.g.e, s. 83

<sup>145</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 28- 29

<sup>146</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 148

Ranci re'in estetik ve siyaset arasındaki kurduğu ilişki Walter Benjamin'in kurduğu ilişkiden farklıdır. Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden üretilebildiği  ağda Sanat Yapıtı* adlı metninde sanat yapıtının biricikliğini ve öznelliğini, tekniğin geliŐimi ile tüketim toplumuna dönen bir zamanda hakikiliğini yitiren sanat yapıtı ile *aurousını* bozan yeniden üretim araçları etrafında tartıŐır. Onun için, fotoğraf, sinema vb. kitle iletişim araçları sanatın gündelik yaŐamda politik ve iletiŐimsel bir rol oynamasına katkı sağlar. Bağımsız sanat yapıtını reddeden Benjamin'i "sanatın toplumsal işlevini iŐlevsizlik olarak gören Adorno"<sup>147</sup> ve dönemindeki birtakım isimler kapitalist kültür endüstrisinin araçları olan kitle iletişim araçlarına verdiği bu önem nedeniyle çokça eleştirir. Benjamin'e göre, faŐizmin politikayı estetize etme giriŐimlerine komünizm de sanatı politize ederek karşılık verir. Politika ve estetik üzerine kafa yoran bir diğer önemli isim de Herbert Marcuse'd r. Marcuse *Estetik Boyut* adlı eserinde sanata politik bir g c yükleyen Marksist estetiğin eleştirisini yaparken dile getirdiği düŐüncelerinin bir kısmı Ranci re'i  nceller niteliktedir. Marcuse bu eserin önsözünde Marksist estetiğe dair görüşlerini Şu Şekilde açıklar:

...ortodoks Marksist estetik ile karşılık içinde, sanatın politik gizilgücünü sanatın kendi içinde, genel olarak estetik biçimde görüyorum. Dahası, estetik biçimin gücüyle, sanatın verili toplumsal ilişkiler karşısında büyük  l de özerk olduğunu ileri sürüyorum.  zerkliğinde sanat hem bu ilişkilere baŐkaldırır, hem de aynı zamanda onlar aÇar. Böylelikle sanat başat bilinci, sıradan deneyimi devirir.<sup>148</sup>

Ranci re için günümüzdeki sanat eserleri belirli bir *sensorium* düşüncesi içinde düşünülür. Burada *sensoriumdan* kasıt alımlayıcının özgül düşüncesidir. Sanat, sanat yapıtlarının üretim aşamasında izleyiciyi de bu sürece dâhil ederek yapıt ve izleyici arasında yeni bir bağ kurulmasına katkı sağlar. Sanat yapıtlarının anlaŐılması onu seyreden izleyicinin duysal deneyimine *sensoriumuna* bağlıdır. Sanat kendine ve hayata uzaktan bakan bir duyumsanabilirliğin paylaŐımıdır. Yani sanat ve hayatın biraradalığı demek gündelik hayattaki deneyimlerin *sensoriumuna* karşılık gelir ve *sensorium* kavramı burada kişinin algı ve duyu mekanizması demektir. Ranci re'e göre, "duyumsanabilir olanın paylaşımı" görülebilir ve söylenbilir olan ortak bir

<sup>147</sup> Jacques Ranci re, *B la Tarr, Ertesi Zaman*,  ev. Elif Karakaya, Birinci Baskı, İstanbul, Lemis Yayınları, 2016, s. 215

<sup>148</sup> Herbert Marcuse, *Estetik Boyut Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*,  ev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 1997, s. 9

duyulur dünyanın “zaman ve mekânın konfigürasyonu”dur. O hem duyumsamayla ortak paydaların hem de katılım tarzlarının belirlendiğinden bahseder. Burada bu ortaklığa katılanlar kadar katılmayanlar da önemli bir yer tutar. Duyumsanabilir olanın paylaşımı ile topluluk içindeki bireyleri biraraya getiren dağılım ilkesinin mantığı sorgulanır. Bu şekilde zaman ve mekân gibi yer ve kimlikler de yeniden tanımlanır. Ortaklığa yeni eklenen özne ve nesnelere biçimlenen ve yeniden üretilen zaman ve mekânla da etkileşimler arasında sürdürülebilirlik sağlanır.

Sanat, pratiklerin, yaşam biçimlerinin, hissetme ve konuşma tarzlarının bir ortak duyuda [common sense], yani ortak bir sensoryum’da somutlaşan bir “ortaklık duygusu”nda [sense of the common] birleşme tarzını yeniden düzenleyen görünürlük formlarını biçimlendirdiği ölçüde siyasidir.<sup>149</sup>

Rancière’in siyasetin estetiği görüşü Kant, Foucault ve Schiller’in izlerini taşır. Görünen odur ki, sanatın siyasal niteliğine ilişkin görüşler aslında bir bakıma sanatın özerkleşme tarihiyle ilgilidir. Rancière’e göre, sanatın gerek doğadan, gerek akıldan, gerekse gerçeklikten özgürleşmesi Kant ile başlar.

“Estetik kavrayışın” sınırı doğrudan duyulur olanın içinden geçen (sınırın berisinde “kavranan”) açık ve belirgin duyular ile (sınırın ötesinde, kavrayıştan kaçan, fakat aslında yine de duyulur olan) karanlık ve bulanık duyuları bir şekilde birbirinden ayıran bir sınırdır.<sup>150</sup>

Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı çalışmasında estetiği teorik ve pratik akıldan ayırır. Hatta ona göre estetik akıldan bağımsız ve özerk, sanat ise yönetilemezdir. Kant’ın ardından gelen isimler aklın yerine hayal gücünü, düşüncenin karşısına ise eylemi koyarlar. Schiller ise duygusalı ussal, ussal olanı ise duygusal yapmak için estetiğin gerekliliğinden bahseder.

İnsan ruhunun ne fizik, ne de törel bakımdan zorlandığı, ama gene de, her iki türlü çalıştığı, içteki bu ortak ruh durumu, özgür ruh durumu adını kazanır. Duyusal belirtme durumuna fiziksel, ussal belirtme durumuna da ussal ve törel denirse, o

<sup>149</sup> Rancière, *Béla Tarr, Ertesi Zaman*, s. 208

<sup>150</sup> Luc Ferry, *Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, Çev. Devrim Çetinkasap, Birinci Basım, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2012, s. 139

zaman bu gerçek ve etkin belirtilebilme durumuna güzelbilimsel (estetik) demek gerekir.<sup>151</sup>

Schiller özerklik düşüncesini sanatın oyunla kıyaslanmasından başlatır ve ona göre, “insan yalnız oynadığı yerde tam insandır”.<sup>152</sup> Schiller’in estetik tanımı kısaca şu şekildedir: “hem sanata yeni bir dünya, hem de insanlara yeni bir hayat vaat eden bir duysal deneyim bulunmaktadır. Bu da estetikdir.”<sup>153</sup> Rancière’e göre, Schiller’in oyun’u amaçsız bir etkinlik oluşuyla hem sanata özgür bir özerklik ve hem de toplumsal hayatın biçimlenmesine katkı sunar. “Dünyanın imge olması, varoluş içinde insanın özne olmasıyla aynı eylemdir” diyen Heidegger’e göre ise, modern çağda varlıklar hakikatlerine temsilleri sayesinde kavuşur. Ancak dünyanın imge olarak algılandığı modernizmin bu başat ilkesi, Kant’ın özerklik ilkesi sonucu parçalanmıştır. Bu nedenle Rancière’de özerklik; sanat eserine içkin değil, duysal bir deneyimdir.<sup>154</sup>

...varsayımsal bir varlığın kaybı, sonuçta sanattaki yasa koyucu insan doğası ile herkesin yerini ve o yere uygun “duyu”ları belirleyen toplumsal doğayı birbirine bağlayan düzenin de eriyip gitmesidir. Bunun sonucunda, doğanın devrimci hükmü boş bir rüyaya dönüşür. Ama bu imkânsız rüyaya yanıt olarak ortaya çıkan şey, tam da bu kaybın getirdiği, insan doğası ile toplumsal doğanın uyum kurallarının askıya alınmasıyla ortaya çıkan vaattir: Schiller’in estetikteki “özgür oyun”da ilanını gördüğü gelecek insanlık; Baudelaire’in Pierre Dupont’un şarkılarında hissettiği “sonsuz Cumhuriyet zevki”; Adorno’nun “onsuz bir an bile yaşanamayacağını” söylediği ve Mahler’in Birinci Senfoni’sinin başındaki yaylıların tınısını örten perdede yenilenmiş olarak gördüğü vaat.<sup>155</sup>

Rancière estetiği hem “özgül bir düşünce rejimi” hem de insan deneyiminin bir boyutu olarak görür. Estetik, bir deneyim yaratma aracı olarak yeni hayat olanakları sunduğu anlarda siyasaldır. Politika zaten ilke bakımından estetik olduğu için modern dönemde sıklıkla karşılaşılan politikanın estetikleştirilmesi düşüncesi yanlış bir

---

<sup>151</sup> Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, Çev. Melahat Özgü, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990, s. 100

<sup>152</sup> Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, s. 23

<sup>153</sup> Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Ed. Steven Corcoran, New York, Continuum International Publishing Group, 2010, s. 115

<sup>154</sup> Ali Artun, (2017, 09 09), Sunuş / *Dava Sanatı: Otonomi, Heteronomi ve Sanatın Siyaseti*, e-skop: <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-dava-sanati-otonomi-heteronomi-ve-sanatin-siyaseti/3505>  
Site Erişim Tarihi: (13.01.2019)

<sup>155</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 19

düşüncedir. Ancak *logosun* düzeni ve duyumsanabilir olanın paylaşımı arasındaki yeni bir ilişki olarak karşımıza çıkan estetiğin özerkleştirilmesi fikri politikanın modern biçimlenmesinin bir uzantısıdır.<sup>156</sup> Politikada olumsuzluk, estetikte ise kayıtsızlık kavramlarını su yüzüne çıkaran Rancière, estetik rejimi temsili rejimin karşıtı olarak görür. Temsili rejimin içindeki sanatsal performansları oluşturan hiyerarşik yapıya dair estetik bir kayıtsızlık halinden bahseder. Kant'ın estetik yargısı ve Schiller'in “*estetik hal*” kavramları üzerinde yeniden düşünen Rancière, bu kavramlar aracılığıyla geleneksel hiyerarşilerin geride bırakıldığını ifade eder.

Emeğin olumsuz değerinin askıya alınması on dokuzuncu yüzyılda emeğin bizzat düşünce ile cemaatin ortak etkililiğinin formu olarak olumlu değerine dönüştü. Bu evrim “estetik hal”in askıya almasının estetik istencin pozitif olumlanmasına dönüşmesiyle gerçekleşti. Romantizm tüm düşüncenin duyulur-oluşunu ve tüm duyulur maddeselliğin düşünce-oluşunu genel olarak düşüncenin bizzat hedefi olarak ilan eder. Sanat böylece yeniden bir emek simgesi olur. Emeğin henüz kendi başına ve kendi için gerçekleştiremediğini -karşıtlıkların ortadan kaldırılmasını- önceden gerçekleştirir. Ama sanat üretim olduğu ölçüde, yani bir maddi gerçekleştirme süreci ile cemaatin anlamını kendine sunma sürecinin özdeşliği olduğu ölçüde bunu yapar. Üretim, geleneksel olarak birbirinin karşısına konulan yapıcı etkinlik ile görürlük terimlerini tek bir kavramda birleştirdiği ölçüde, duyulurun yeni bir paylaşımının ilkesi olarak kendini olumlar.<sup>157</sup>

Rancière'e göre sanat da siyaset de ortak bir *sensoriuma* bağlı olan duyumsanabilir olanın paylaşılma biçimlerindedir. Onun için siyaset nasıl sadece iktidarla alakalı bir kavram değilse aynı şekilde sanat da sadece belirli kurallar içerisinde hikâyeler anlatma vs. değildir. Rancière insanların kendilerini ifade ederkenki ortaklıklarının da estetik bir şekillenme sonucu olduğunu düşünür. Yani onun düşüncesinde, aslında estetik de siyaset de belli seçimlerle yapılması, seslendikleri ve karşılığını aldıkları bir kitleye sahip oluşları bakımından benzerdirler.

Sanat siyasaldır; çünkü sosyal tahakküm biçimlerini yapılandıran zaman ve mekânın sıradan koordinatlarını askıya alarak belirli bir algısal modeli biçimlendirmektedir. Fakat, bu öncülde iki karşıt sonuç çıkarılabilir; bugüne kadar, ara sıra alternatif

<sup>156</sup> Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s. 88

<sup>157</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 187- 188.

bir tavır olarak ama çoğunlukla karmaşık bir biçimde durmaksızın bu sonuçlar çıkarıldı. Öncelikle, sanat kendi alanının otonomluğuna sadık olduğu ölçüde siyasaldır. İkincisi, sanat kendisinden dışarı çıktığı ve yeni müşterek bir yaşamın dokusunu ördüğü ölçüde siyasaldır. Özetle, bir yandan sanat siyasal olduğu sürece sanattır, öte yandan siyasal olduğu sürece sanat değildir.<sup>158</sup>

Rancière'e göre, estetik devamlı siyasal mesajlar vererek, farklı siyasal grupların propagandasını yaparak siyasi olmaz. Tam da bunlara mesafeli durduğunda aslında gerçek anlamda siyasi bir boyut kazanır. Bir sanat eseri çok fazla anlatılmadan veya gösterilmeden de görülür kılınabilir. Rancière'de, "felsefenin aynı anda hem politikayla hem de şiirle karşılaştığı yerde, uyumsuzluk, tartışmak için sözcükler kullanan bir varlık olmanın ne anlama geldiğiyle ilişkilidir."<sup>159</sup> Bu nedenle ilk bölümün başlıklarından biri olarak Rancière'in siyaset anlayışı içerisinde değinilen uyumsuzluk kavramı estetik düşüncesi açısından oldukça önemlidir. Burada bir şeyin varolabilmesi için karşıtıyla birlikte düşünülmesi gereklidir. Yani adaletten bahsedilmesi için adaletsizliğin, iyilikten söz edilebilmesi için kötülüğün olması gerekir. Hegel'in diyalektik yöntemine benzeyen bir süreçtir bu. Rancière de aslında Hegel gibi bir nevi karşılaştırılmaz olanın karşılaştırılmasını yapmayı dener ve endüstri ve sanatın biraradalığını Mallarmé ve bir elektrik şirketinin reklamlarını tasarlayan Peter Behrens üzerinden açıklamaya çalışır. Rancière'e göre, bu iki örneğin benzerlikleri ortak adlandırma ve tiplerdir. Mühendis belli sayıda ürünü, tipi formlarla üretmeyi hedeflerken, Mallarmé'de yazmış olduğu şiirlerdeki temel sahneleriyle tipik anolojik formlarıyla karşımızdadır. Rancière'in öteki-dışlanan gruplar anlayışı da bu bağlamda yeniden düşünülebilir.

Uyuşmazlığı belirlenimli türden bir konuşma konumu anlamında almamız gerekir: söyleşenlerden birinin, ötekinin söylemekte olduğunu aynı anda hem anladığı hem de anlamadığı bir konum. Uyuşmazlık, ak diyen biri ile kara diyen biri arasındaki çatışma değildir. Uyuşmazlık, ak diyen biri ile yine ak diyen, fakat ondan aynı şeyi anlamayan ya da ötekinin aklık adına aynı şeyi söylemekte olduğunu anlamayan bir başkası arasındaki çatışmadır.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Jacques Rancière, *Siyasalin Kıyısında*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Birinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 130

<sup>159</sup> Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s. 14

<sup>160</sup> Rancière, a.g.e, s. 12



Rancière'in “*duyumsanabilir toplumun meta-politikası*” tanımından ve estetiğin siyaseti kavramından hareketle siyasi pratikler gibi sanatsal pratiklere de yeni görünürlük formları verdiği söylenebilir. Sanatın meta-politikası, özgürlük ve eşitlik talebinin yeni yaşam tarzlarını düşündürmesi ile duyumsanabilir bir topluluk alanının yeniden kurulmasıdır. “Siyaset ile sanat, bilme türleri gibi, “kurgular” inşa ederler, yani göstergelerin ve görüntülerin maddi yeniden düzenlemeleri, görülen ile söylenen, yapılan ile yapılabilecek olan arasında birtakım ilişkiler”<sup>161</sup> diyen Rancière'e göre, sanat ve siyaset, her ikisi de zaman ve mekânın yeniden şekillendirilmesinde rol oynayan alanlardır.

Her halükârda kesin olan bir nokta vardı: devrimci hadise, kadim bir özgürlüğün yeniden ilanı ve “hürriyet orduları”nın ganimetlerinin biraraya toplanması, prenlere ait koleksiyonların on sekizinci yüzyıl ortasından itibaren giderek halka açılmasıyla birlikte, ressam yapıtları ve okulların, adına Sanat denen bu yeni “özgürlük” ve “eşitlik” uzamına dâhil olmasını sağlayan harekete baş döndürücü bir hız kazandırmıştı.<sup>162</sup>

Rancière'e göre, “estetik siyaseti”nin temeli paradoks üzerine kuruludur. Onun için birbirine zıt iki eşitlik arasındaki paradoksal bağın yarattığı iki temel “siyaset biçimi” vardır. Bu siyaset biçimlerinden ilki iki eşitliği birbirine bağlamayı amaçlar ve burada Rancière estetik devrimin programını “sanat ile siyasetin, çalışma ile boş zamanın, kamusal ile özel hayatın birleştiği bir ortak hayat formu içinde” yani, “gerçek hayatta hem siyasi uyumsuzluğun hem de estetik hazzın ancak görünürde gerçekleştirebileceği bir şeyi başaran” bir program olarak görür.<sup>163</sup> İkinci biçim ise iki eşitliği birbirinden ayırır ve “sanatın hayata dönüşmesi yönündeki kaynaşma siyasetine karşılık, direniş formu siyasetini koyar.”<sup>164</sup> Rancière bu iki siyaset biçiminin de aslında kendi kendilerini ortadan kaldırmaya çalıştıklarını belirtir. Ona göre, ortaya çıkan bu çatışmanın isyana neden olması halinde siyasete hizmet eden sanat hem desteklenir, hem de altı oyulur.<sup>165</sup>

<sup>161</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 182

<sup>162</sup> Rancière, *Aisthesis- Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, s. 52- 53

<sup>163</sup> Rancière, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, s. 214

<sup>164</sup> Rancière, a.g.e, s. 215

<sup>165</sup> Rancière, a.g.e, s. 217

Rancière “duyumsanabilir olanın paylaşımı” olarak bir de *imge* fikrini önplana çıkarır ve şöyle der: “On dokuzuncu yüzyılda kurulan yeni estetik sanat rejiminde, *imge* bir düşüncenin ya da duygunun kodlanmış ifadesi olmaktan çıktı. Artık bir ikiz ya da bir çeviri değil, bizzat şeylere ait bir konuşma ve susma tarzıdır. Görüntü/imge bir anlamda şeylerin dilsiz sözü gibi kalplerine gelip yerleşir.”<sup>166</sup> “*Suskun söz*”, “*cümle-imle*” ve “*montaj*” kavramları aracılığıyla estetiği sosyal hayatın farklı algılayış biçimleriyle ilişkiye sokmak isteyen Rancière, sanatın ve hayatın formları arasındaki ortaklıklar ve uyumsuzluklar üzerine düşünürken; duyumsanabilir olanın paylaşımı fikri, yani belirli bir topluluk için neyin görülebilir, söylenebilir olduğunun belirlenmesi üzerinde dikkatle durur. Emile Zola’nın *Paris Karnı* ile Brecht’in konuşan karnabahar örneğinden hareketle aslında sanat ve siyaset ile ilişkili görülmeyen şeylerin de aralarında güçlü bir ilişki olabileceğinden bahseder. Rancière’e göre bu durum yani sanat olan- olmayanın muğlaklığı yeni bir durum değildir; öyle ki eleştirel sanat tam da bu sınırları belirsiz olan “sınır aşma pratiği” adını verdiği durumdan nemalanmaktadır. Bu nedenle ona göre sorulması gereken esas soru “diyalektik çatışmaya ne oldu? Eleştirel sanatın formülüne ne oldu?”<sup>167</sup> sorularıdır.

Hayata dönüşmek için kendini bastıran bir sanat ve hiç siyaset yapmama koşuluna dayanarak siyaset yapan bir sanat. Eleştirel sanat bir nevi “üçüncü yol”dur, bu iki temel estetik siyaseti arasındaki özgül bir müzakeredir.<sup>168</sup>

Rancière *Görüntülerin Yazgısı*’nda ise, sanat olan-olmayan ayırımında fotoğrafın taşıdığı belirsizliklere değinir. Ayrıca, Roland Barthes ve fotoğraf hakkındaki düşünceleri üzerinden imgenin sustuğu an bize bir şeyler söylediği fikrini hatırlatır. Fotoğraf ve resim arasındaki ayırımı *punctum* etkisinin önemi üzerinde durur. Burada *punctum* etkisi fotoğraf üzerinde fotoğrafçının kontrol edemediği birtakım detaylara karşılık gelir. Barthes’ın bir diğer fotoğrafa ilişkin kavramı ise *stadium* etkisidir. *Stadium* etkisi de fotoğrafa dair kültürel ve toplumsal anlamlara karşılık gelir.

<sup>166</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 16

<sup>167</sup> Rancière, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, s. 221

<sup>168</sup> Rancière, a.g.e, s. 217

Rancière, Barthes'ın *punctum* etkisi üzerinde gereğinden fazla durduğunu belirtir. *Punctum* etkisini sorunsallaştıran Rancière için, bir fotoğraf çekildiği andan itibaren zaten politiktir. İmgenin tam da mesaj vermeyi bıraktığı an konuşmaya başladığı görüşü, imgenin aracılığının ortadan kaldırılmasıyla sanatın yaşam oluşu veya artık sanatın sanat olmayışı fikrini doğurur. Rancière, Godard'ın sinemasında söz ve imge arasında herhangi bir hiyerarşik ilişkilendirme yapılmadığına da bu bağlamda değinir. Görüntülerin dilsizliği ile sözleri arasındaki ilişkide görüntünün susan bir söz olarak kavrandığını belirten Rancière görüntünün bu gücünün her ikisi için de “ham duyusal buradalık olarak görüntü ve bir hikâyeyi şifreleyen söylem olarak görüntü”<sup>169</sup> şeklinde dönüştürülebilirliğinden bahseder. Ancak Rancière'e göre, fotoğrafın sanat olmasında “bedenlerin kopyalarının karşısına bedenlerin izlerini” koyması değil “ikili bir imge poetikası kullanması” etkili olmuştur: “görüntülerini aynı anda ya da ayrı ayrı olmak üzere iki şey kılarak sanat olmuştur: yüzlerin ya da nesnelerin üzerinde yazılı bir hikâyenin okunabilir tanıklıkları ve her türlü anlatısallaştırmaya, her türlü anlam geçişine dirençli saf görürlük blokları.”<sup>170</sup> Rancière *Görüntülerin Yazgısı*'nda, görüntünün veya gerçekliğin yokluğu üzerine söylenen söylemlere değinirken de bu söylemlerin her ne kadar birbirine karşıt gibi görünse de aslında birbirine dönüştüğünü belirtir: “artık görüntülerden başka bir şey yoksa, görüntünün ötekisi de yoktur. Ve görüntünün ötekisi yoksa bizzat görüntü mefhumu da içeriğini kaybeder; artık görüntü yoktur.”<sup>171</sup>

*Suskun Söz* adlı eserine başlarken “edebiyat nedir?” sorusu üzerinden, Voltaire ve Blanchot'un edebiyat ile ilgili görüşlerini aktaran Rancière, edebiyat sözcüğündeki anlam kaymasının üzerinde önemle durur. Bir zamanlar yalnızca belirli bir çevreyle kısıtlı kaldığı düşünülen edebiyat, zaman içerisinde herkesin erişebileceği bir noktaya gelerek olası deneyim dünyasını genişletmiştir. Rancière bu nedenle edebiyata düşünce alanında oldukça önem verir. Edebiyatın siyasal özneliğin yeni biçimlerinin oluşumundaki etkisi de bu bakımdan kaçınılmazdır. Onun içindir ki Madam Bovary işçi sınıfının kurtuluşunun edebi bir örneğidir. Ancak buradan hareketle eserlerinde siyasetten estetiğe doğru bir kayma olduğunu ileri sürmek son derece yanlıştır. Çünkü onun derdi sınır çizmekten ziyade çizili sınırları bulanıklaştırarak toplumsal ve politik

<sup>169</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 14

<sup>170</sup> Rancière, a.g.e, s. 14

<sup>171</sup> Rancière, a.g.e, s. 4

hareketlerle estetik arasındaki ilişkiyi irdeleyerek siyasetin de bir tür estetik ilişki olduğuna dikkat çekmektir. *Angelaki* dergisinde kendisi ile yapılan söyleşide bu konu hakkında şöyle der:

Bana göre bir felsefi söylemin veya kurumsal sahnenin geliştirilmesi aynı zamanda belli bir poetikayı hayata geçirmek demek.

Dolayısıyla benim için siyasetten estetiğe geçmek gibi bir durum asla söz konusu olmadı. Mallarmé üzerine kitabımı düşünün mesela, Mallarmé'ye yönelik ilgimin temelinde ne yatıyordu? Bir sahne ortaklığı gibi bir şey, Mallarmé'nin, şairin proletaryayla ilişkisini sahnelediği iki mensur şiirinin başta beni ilgilendirmesinin sebebi, proletarya ile ütopyacılar arasında halihazırda oynanmış olan sahneleri yeni bir tarzda yeniden sahnelemeleriydi.<sup>172</sup>

Temsiliyet rejiminden kopuşun ardından gelen süreçte sanatların özerkliği ve birbirlerinden ayrılması ve akabinde gerçekleşen soykırımlara karşı estetize edilmiş tanıklık hali düşüncesi de Rancière açısından oldukça önemlidir. Rancière'e göre estetik çağda her şeyin kurgudan ibaret olduğunu söyleyemeyiz. O bu çağın kurgusunu şöyle açıklar:

Estetik çağın kurgusu, olguların sunumu ile anlaşılabilirlik formları arasında, olguların akli ile kurgunun akli arasındaki sınırı bulandıran bağlantı kipleri tanımladı ve bu bağlantı kipleri tarihçiler ve toplumsal gerçekliğin çözümleyicileri tarafından devralındı. Tarih yazmak ile hikâyeler yazmak aynı hakikat rejimine aittir.<sup>173</sup>

Danto'da benzer şekilde çağdaş kavramının tam olarak tanımı yapılamamış estetiği kapsadığını düşünür, mükemmele yakın haldeki özgürlük çağıyla tarihin sınırlarının ortadan kalktığını belirtir ve artık ona göre yeni çağda: "her şeye izin var" dır.<sup>174</sup> Rancière'e göre ayrıca kurmaca ve gerçek arasında herhangi bir karşıtlık kurmak yersizdir:

---

<sup>172</sup> Peter Hallward, Çev. Elçin Gen, (2013, 05 14), *Rancière'le Romantik Devrim, Edebiyat ve Siyaset Üzerine*, e- skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-romantik-devrim-edebiyat-ve-siyaset-uzerine/1273> adresinden alındı, Site Erişim Tarihi: (17.04.2019)

<sup>173</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 181- 182

<sup>174</sup> Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 36

Hayal gücü kuvvetli bir yazarın yaratıları ile Nazi cellatların ölümcül eserini aynı yaratı mefhumu altında toplamanın yakışıksız kaçacağı söylenecektir. Yıkımın son raddesini temsil etmeye hakkımız olup olmadığını, bu yıkıma dair hikâyeler kurup kuramayacağımızı, hatta bu yıkımın görüntülerini paylaşp paylaşamayacağımızı sorgulayan tartışmaların kesilmeden sürdüğünü de biliyoruz... Mesele temsil etmeye hakkımızın olup olmadığı değildir. Yıkım çalışmasının neden olduğu ıstıraplar zaten temsil yetimizi aşmaktadır.<sup>175</sup>

Rancière'e göre, sinemada estetik mantık ve anlatı mantığı birbirine karışmıştır. Tıpkı estetik mantıktaki gibi anlatıda da hiçbir şeyin olmadığı anlar, kesintiler vardır. Görünmez şeylerin görünür kılınmasında etik rejimde de değinmiş olduğumuz gibi ahlaki bir yön bulunur. Yahudi soykırımı sonrası bir gaz odasını ve oradaki kurbanları yeniden inşa etme, görünür kılma hakkına sahip olup olmadığımız sorusu ve bu gerçeği bize anlatacak hayatta kalmış az sayıda insanın sözlerini duyma-duymama isteği buna örnek olabilir. Günümüz dünyasında birtakım düşünürler söylem tarafından sarıldığı ya da görüntünün öldüğü iddiasıyla sanatta bir çeşit sona geldiğini varsayar. Örneğin Auschwitz'den sonra Lyotard sanatın olanaksızlığını sunulamazlığına dönüştürmeye çalışır. Burada ayrıca Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmi örnek gösteren Rancière bu tür filmlerde sunulamazın sanatının, temsil edilemez temsilinin yapıldığından bahseder. Yani bir dönem savaşın ardından arta kalan yıkımın siyasal eleştirisini yapar vaziyette karşımıza çıkanlar, artık çoğunlukla temsil edilemez tanığı olarak Lyotardcı bir yas düşüncesiyle karşımızdadır: "Derin bugün"ün yasası, yani büyük yan yana dizimin yasası, artık ölçünün olmaması, yalnızca ortak olanın olmasıdır. Bu ortak, bundan böyle gücünü sanata veren ölçsüzlük ya da kaostur."<sup>176</sup> Rancière'e göre ise, artık fiziksel acı ve acıya direniş iç içe geçmiş bir vaziyettedir ve insanlar katlanılmaz durumun ifşasından korkmaktadırlar.

---

<sup>175</sup> Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, s. 121

<sup>176</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 49

### 3. 2. SANATSAL MODERNLİĞİN KARŞI TARİHİNDEN BİRTAKIM SAHNELER

Ranci re *Aisthesis* adlı eserinde *mimesis* ve *aisthesis*i sanata dair kategori olarak değil, sanatı tarif eden rejim şeklinde düşünür. Bu eserde sanatın anlamındaki birtakım farklılıkları “sanatsal modernlik”in karşı-tarihi olarak görülebilecek on dört epizot üzerinden saptamaya çalışır. Estetik rejimle bağını kurduğu sahnelere ilişkin ise  oyleder:

Burada ele alınan d  n nce sahneleri kırık bir heykelin nasıl mükemmelen bir yapıt haline gelebildiğini, bitli çocukların görüntüsünün nasıl olup da İdeal’in temsiline, takla atan palyaçoların nasıl şiirsel uzayda bir ka ı a, bir mobilyanın nasıl bir tapınağa, bir merdivenin bir karaktere, yamalı bir tulumun prenlere layık bir giysiye, bir t l n kıvrımlarının bir kozmolojiye ve hızlandırılmış bir montajın komünizmin hissedilir gerçekliğine nasıl d n  ebildiğini gösteriyor. Bu ba kala ımlar bireysel birer fantezi değil, “sanatın estetik rejimi” olarak adlandırmayı önerdiğim bu algı, duygulanım ve d  n nce rejiminin mantığıdır.<sup>177</sup>

Ranci re’in *Aisthesis* adlı eserinin ilk epizodu “*B l nm   Güzellik*” adı altında Winckelmann’ın “*Antikçağ Sanat Tarihi*” eserinde yer verdiği Herkül Torsosu’nu konu alır. Giriş bölümünde de değinildiği üzere Winckelmann’da “kusuru onarmak yerine onu bir meziyete dönüştürme” fikri h kimken diğer sanatçılarda ise “kahramanın gerçekleştirdiği eylemi hayal ederek figürü tamamlama” d  n ncesi h kimdir.<sup>178</sup> Bu epizotta ele alınan “kötürüm heykel” aslında güzelliğin ortaya çıkışındaki oranın, uyumun, sanatsal mükemmellik fikrine bağlılığın sonuna geldiğini işaret eder. Ranci re verdiği bir diğer örnekte Laocoon’un güzelliğinden bahseder ve  oyleder: “Güzelliğin  z , ifadenin yokluğudur, belirsizliktir.”<sup>179</sup> Ranci re’e göre, Winckelmann ile Laocoon’un güzelliği ele alı ları benzerdir. Heykelin güzelliği ise tüm mimik ve duyguları vermesinden değil heykeldeki ifadenin belirsizliğinden gelmektedir. Ranci re bu bölümün devamında, tutkuların bedenler üzerindeki etkisini görmek adına “tutkuların ifadesine ayrılmış bir sanat sahnesi olan

<sup>177</sup> Ranci re, *Aisthesis- Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, s. 18

<sup>178</sup> Ranci re, a.g.e, s. 26

<sup>179</sup> Ranci re, a.g.e, s 31

tiyatro”ya veya halktan insanların gözlemlendiği sokaklara veya fabrikalara gidildiğini belirtir.<sup>180</sup> Tiyatronun ardından da dans ile ilgili birtakım bilgiler verir ve aynı tiyatroda olduğu gibi dans da Antikçağ pantomimine atıfta bulunur. Rancière pantomim ve tiyatro arasında kurulan ilişkiyi şu şekilde belirtir: “Tiyatronun yerleşik kuralları ve balenin zarafeti karşısında, beden bütünü jestlerinin ve bedenlerin bir araya gelerek oluşturduğu her kümelenmenin bir hikâye anlattığı ve bir düşünce ifade ettiği bir sanat idealiydi savunulan.”<sup>181</sup> Rancière’e göre gerek Torso’nun analizi olsun gerekse *mimesis*in çıplaklık ilkesine dayanan devrim olsun her iki devrimin de bulunduğu bir ortaklık vardır. Ve bu “temsil mantığının kalbini oluşturan şeyin, yani oranlar ve simetri üzerine kurulu organik bütüne ilişkin modelin yerle bir edilmesi”<sup>182</sup> olarak okunabilir.

Övgüyle sözünü ettikleri jest ve fizyonomiye dayalı hadiselerin çokluğu, bütün bir eylemler silsilesini ve bütün bir düşünce dünyasını kendi üzerinde topladığı varsayılan Torso’nun radikal kayıtsızlığıyla en az bir ortak noktaya sahiptir. Her iki model de biçimsel güzellik ile canlı ifade arasında varsayılan bağı çözer. Her ikisi de, yaşamın bedenler üzerine nakşedilmesinin bir biçimini önerirken, söylem ve yapıt hakkındaki düşünceye hâkim olan eskinin organik paradigmasından bir kopuş gerçekleştirir.<sup>183</sup>

Rancière’in ifadesi ile güzele ilişkin önceki yaklaşımlar her ne kadar bütünü, oranı ve uyumu hedef almış olsa da zamanla eğri çizginin de önem kazanması ile bir doğa başka bir doğanın yerine geçer görünür.

Bir doğa, diğerinin yerini almaktadır. Bu noktada, hareketsiz Herkül’e hayranlık duyan kişi, Greuze’ünkü gibi duygusal sahnelere düşkün olan filozof ile hemfikirdir: güzelliğin güvencesi olan doğa, bundan böyle uzuvlar arasındaki oranda veya bir karakterin ifadesindeki bütünlükte değil, unsurları sürekli durağanlığa terk ederek bitmek bilmez bir biçimde birbirine kaynaştıran bütününe sahip olduğu umarsız güç biçiminde ortaya çıkar.<sup>184</sup>

Nasıl ki Torso’nun güzeli “biçim, işlev ve ifade arasındaki bağın çözülmesi sonucu özgürleşen hareketlerden meydana gelen çoğul kompozisyonlar üzerine kurulu

---

<sup>180</sup> Rancière, a.g.e, s. 29- 30

<sup>181</sup> Rancière, a.g.e, s. 32

<sup>182</sup> Rancière, a.g.e, s. 32

<sup>183</sup> Rancière, a.g.e, s. 33

<sup>184</sup> Rancière, a.g.e, s. 34

bir sanat”<sup>185</sup> ise dansta gerçekleşen değişim de buna paraleldir: “bir tek yüzey üzerinde pek çok yüzeyin, bir tek beden üzerinde pek çok bedenselliğin yer almasından doğan bu gerilim, bundan böyle güzelliği tanımlayacak olan şeydir.”<sup>186</sup> Dans da diğer sanatlar gibi artık herhangi bir karakteri canlandırma, hikâye anlatma gibi eski amaçlarından uzaklaşacak ve bu zorunluluklardan sıyrılarak tüm hareketlerin yapılabilir olduğunu gösterecek özerk bir sanat halini alacaktır.<sup>187</sup>

Özgür hareketin, durağanlığa eşdeğer olan hareketin ifade gücünü açığa çıkarmak, ancak bedeninin duruşlarını belli birtakım duyguları ifade etmeye zorlayan bağların çözüldüğü yerde mümkün olur.<sup>188</sup>

Rancière, Winckelmann’ın sanatı ikiye ayırdığını belirtir. Çünkü Winckelmann, güzellik ve ifadeyi, dolayısıyla biçimlerin güzelliği ve biçimlerin bilgisini birbirinden ayrı görür. O, Kant’ın ise bundan seneler sonra “kavramı olmaksızın hoşça giden” bir güzel tanımı yaparak karşımıza çıkacağından bahseder. Kant öncesi *poiesis* ile *aisthesis* arasındaki uyumun *mimesis*in ortaya çıkacağı mekânı sunduğu düşünülürken, Kant’ın güzellik anlayışıyla bu düşünceden uzaklaşmış olduğu görülür.<sup>189</sup> Kantçı anlamda deha veya yücenin gücü artık eskisi gibi uyumla değil, kavramların bilgisi ve “bir kavramı olmaksızın hoşça giden” güzel arasındaki kopuştan ileri gelir ve “sorun artık tamamlamak değil, bölmektir: güzel olanın takdiri için gerekli olan *sensorium*, bundan böyle sanatın üretiminde etkin olan *sensorium* ile uyumu gözetken herhangi bir kuralı temel almaz.”<sup>190</sup> Eskiden sanatın kaidelerine ifadenin eklendiği görülürken artık ifadenin bilgiye dayalı yeniden üretiminden kaçınıldığı oranda güzellikten söz edildiği görülür. Sanatın kaideleri ile güzelliğin kaideleri arasında bir ayrışma meydana gelir. Ayrıca artık burada “sanatçı yaşamlarından yapıtların analizine”<sup>191</sup> geçen bir anlatı türü vardır. Rancière’in üzerinde durduğu bir diğer durum ise şudur:

Liberal sanatlar ile mekanik sanatlar arasındaki toplumsal ayrışmayı sorgulayarak “sanatçının yaşamı”nın benzersizliği ile sanat dallarının gelişiminin anonimliği

---

<sup>185</sup> Rancière, a.g.e, s. 35

<sup>186</sup> Rancière, a.g.e, s. 35

<sup>187</sup> Rancière, a.g.e, s 34

<sup>188</sup> Rancière, a.g.e, s. 35

<sup>189</sup> Rancière, a.g.e, s. 36- 37

<sup>190</sup> Rancière, a.g.e, s. 37

<sup>191</sup> Rancière, a.g.e, s. 39



arasındaki ayrışmayı kırmak gerekliydi. Bunu gerçekleştirmeye uygun kavram, Tarih kavramıdır. Tarih, Sanat adı verilen kurulu bir gerçekliği kendisine konu edinmez. Bu gerçekliğin kurulmasına bizzat katılır.<sup>192</sup>

Görülen odur ki Rancière sanatın özerkliğini tarih fikriyle birlikte ele alır. Winckelmann ile birlikte “bir sanatçının sanatı ile ait olduğu halkın ve dönemin yaşantısını yöneten ilkelerin birbirine nasıl karşılık geldiği”<sup>193</sup>nin düşünüldüğünden bahseden Rancière’e göre “üslup” kavramı da bu hususta oldukça önemlidir.

Bir heykeltıraşın yapıtında kendini ortaya koyan üslup, bir halka, onun yaşantısının belli bir anına, kolektif özgürlüğün gücünün ortaya çıkışına tekabül eder. Sanat, kolektif yaşamının belli bir evresindeki bir halkı, bir toplumu, bir çağı kendisine konu edindiği vakit varolur. Temsil düzeninde hâkim olan, *poiesis* ile *aisthesis* arasındaki “doğal” uyumun karşıtı olarak, bireysellik ile kolektiflik arasında yeni bir ilişki ortaya çıkar: Sanatçının kişiliği ile, onu var eden ve onun tarafından dile getirilen ortak dünya arasındaki ilişkidir bu. İlkel heykel sanatının klasizmin zirvesine dek ilerlemesi, ardından çöküşe geçmesi, böylelikle Yunan özgürlüğünün gelişimini ve yokoluşunu izler.<sup>194</sup>

Rancière’e göre, günümüzdeki müzelerin sanat eserlerini sunmasına önyayak olan durumun nedeni, sanat tarihinin uzun bir geleceğe yazgılı oluşudur:

Sanatın otonom bir üretim ve deneyim alanı olarak varolması, Tarihin kolektif yaşamın kavramı olarak varolmasıyla birlikte mümkün olur.<sup>195</sup>

Rousseau tiyatronun, kitleleri meydana getiren erdemlerden yoksunlaştırıcı bir etkiye sahip olduğunu düşünür. Öyle ki tiyatro izleyicisinin de ahlaki gerçekleri öğrenmek bir yana erdemli insanlara gülüp, zeki olduklarını düşündükleri hırsızlara hayranlık duyduklarını belirtir.<sup>196</sup> Bunun için tiyatro yerine şenlik fikrini ortaya atar. Rancière’e göre ise; Winckelmann, Rousseau’dan farklı olarak “etik bir topluluğu değil, estetik uzaklığı”<sup>197</sup> savunur görünmektedir.

---

<sup>192</sup> Rancière, a.g.e, s. 40

<sup>193</sup> Rancière, a.g.e, s. 41

<sup>194</sup> Rancière, a.g.e, s. 41

<sup>195</sup> Rancière, a.g.e, s. 42

<sup>196</sup> Leo Damrosch, *Jean-Jacques Rousseau*, Çev. Özge Özköprülü, Birinci Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s. 300

<sup>197</sup> Rancière, *Aisthesis- Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, s. 45

Mesele temsilin edilgenliğini ortadan kaldırarak izleyiciyi etkin kılmak değildir. Tam aksine, tanrı ya da insanüstü kahramanın figüründe, etkin ile edilgen arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılmasıdır söz konusu olan. Demokratik Yunan, işte bu karşıtlığın ortadan kaldırılışında ifadesini bulur.<sup>198</sup>

Böylelikle özgürlük ve kayıtsızlık arasında da bir ilişki kurulur. Rancière bunun ardından iki ayrı kayıtsızlık tanımı yapar:

“ilk olarak, duyularla algılanabilir bir biçim ile kesin bir anlamın ifadesi arasında tanımlanan her tür bağın kopuşudur; fakat aynı zamanda, duyularla algılanabilen bir mevcudiyet ile bu mevcudiyetin ait olduğu, onu besleyecek olan duyuşsal ortamı, veya onun hitap edeceği doğal dinleyici kitlesini oluşturacak olan bir halk arasında tanımlanan her tür bağın kopuşudur.”<sup>199</sup>

Rancière, Winckelmann’ın Yunan özgürlüğü ile Schiller’in bahsettiği *Juno Ludovisi*’nin başı arasında bir benzerlik olduğunu düşünür ve görüşlerini şöyle açıklar:

...sanata dahil olmayan, kendi başına bir dünya değil, kolektif yaşamın tezahürü olan bir sanat. Kötürüm Torso’nun, kayıtsız Niobe’nin ya da Juno Ludovisi’nin iradeden yoksun başının tanıklık ettiği şey, tam olarak böyle bir sanattır. Ne var ki bu tanıklık, bu sanatın öngördüğünün tam karşıtı bir duyuşsal dağılımı kurumsallaştırmak pahasına gerçekleşir: bu yapıtların, müzelerin yalıtılmış evrenine hapsolmuş ve “tarafsız” bir bakışa sunulmuş birer sanat yapıtı haline gelmesi pahasına.<sup>200</sup>

Rancière “*Sokağın Ufak Tanrıları*” adını verdiği diğer bir epizotta ise Hegel’in ele almış olduğu iki tablo üzerinden bir incelemeye girişir. Burada üzerinde durulan mesele Rafael’in saygın bir sanatçı olmasına karşılık Murillo’nun böyle bir saygınlığı olmadığı halde Hegel tarafından her ikisinin tablolarının arasında bir ilişkilendirilme yapılmış olmasıdır. Öyle ki hiyerarşilerin sona ermesi ile prenslere ait çoğu koleksiyonun halka açık sunumu ve sanatsal mirasın müze aracılığı ile kuruluşu aynı zamana işaret eder. Burada temsili rejimin sona ermesi ile birlikte artık tabloların

---

<sup>198</sup> Rancière, a.g.e, s. 45

<sup>199</sup> Rancière, a.g.e, s. 46

<sup>200</sup> Rancière, a.g.e, s. 47

değerini belirleyen şey de seçkinlik değil halkın bağımsızlığını ne ölçüde resmedebildiğidir.<sup>201</sup>

Tuvalde cisimleşen özgürlük sanatçıya değil, düşmanca bir doğayı dize getirmeyi, yabancı tahakkümüne son vermeyi, ve dinî bağımsızlığını elde etmeyi başarmış bir halka aittir. Yunan'ın özgürlüğü, taştan tanrının kayıtsızlığında, ifadesizliğinde dile geliyordu. Hollanda'nın özgürlüğü, görünümünün, tasvir edilen konu ve kişilerin bayağılığına kayıtsız kalışında ifadesini bulur. Fakat bu kayıtsızca ele alış biçimi, bu konu ve kişilerin bayağı olmayan, manevî içeriğini görünür kılar: kendisini kendine özgü bir yaşam tarzına ve refaha kavuşturan, büyük zahmetler sonucu kendisine sağladığı dekor içinde “kaygısızca” oynayabilen, ve insan eliyle yaratılmış bu evrenin görüntüsü karşısında, tıpkı suyun yüzeyinde ustalıklı taş kaydıran bir çocuğun duyduğu sevinç gibi kayıtsızca neşelenebilen bir halkın özgürlüğü.<sup>202</sup>

Hegel'e göre, resmin konusu 'kendinde olma' ile 'kendi dışında olma' vasfından uzaklaşırken, ressamlar “tabloları taklit eder” bir konuma gelirler.<sup>203</sup> Sanatın geçmişe has bir şeye dönüşmesi de ona atfedilen sınırsız bir gelecek öngörüsü de bu yolla mümkündür. Kaygısız bir çocuğun özgürlüğü, resim alanında Murillo ve Rafael'in tablolarıyla karşımıza çıkar. Edebiyat alanında ise Victor Hugo'nun eserlerinde bu tarz bir kaygısızlık görülür. Rancière, sanat ve güzellik sayesinde ne yapacağını bilmezlerin kınadığı makine dediği “mekanik bir göz” ve “sanatın sanat dışı varlığı” üzerinden Benjamin'in fotoğrafa ilişkin düşünceleri ile ilgili ise şunları söyler: “Bu fotoğraflarda gerçeklik, imajın karakterini dağıtarak işler; sanat-dışı olanın açtığı gedik, onu bundan böyle sanat olarak algılanacak olan şeyin bağrına yerleştirir.”<sup>204</sup>

Üçüncü epizot, dönemin eleştirmenlerinin de bir hayli ilgisini çektiği bir romandan, Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ından aktarılan bir bölümle başlar. Burada eleştirmenlerin dikkat çektiği nokta yoksul bir köylü olan Julien Sorel'in o güne dek alışık olmadıkları bir tarzla ve farklı özelliklerle donatılmış bir vaziyette karşılına çıkıyor oluşudur. Söz konusu olan, alışılmadık bir karakter ve bu karakterin yazgısı üzerinden sınıf farklılıklarının ve hiyerarşilerin sorgulandığı bir durumdur: “burjuva

---

<sup>201</sup> Rancière, a.g.e, s. 54

<sup>202</sup> Rancière, a.g.e, s. 62

<sup>203</sup> Rancière, a.g.e, s. 65

<sup>204</sup> Rancière, a.g.e, s. 68

çıklarlarının hüküm sürdüğü bir devirde, soyluların geçmişe duydukları özlem ile ruhban sınıfının alicengiz oyunlarının birbirine karıştığı, yeni dengelerin henüz yerine oturmadığı bir toplum içerisinde pleblerin tehlikeli yükselişi...”<sup>205</sup> Oysa Rancière’e göre durum hiç de onların gördüğü gibi değildir. Çünkü karşımızda tam da taşıdığı bu özelliklerin altında kalmış bir Julien Sorel vardır. Julien Sorel, içinde doğduğu koşullardan kurtulmak pahasına her şeyini yitiren bir adamdır. Ne zaman ki yaşadığı talihsizlikler peşini bırakmaz ve bunların ardından hapisaneyeye atılır, burada, dört duvar arasında tam da her şeyin bitim noktasında yaşamdan haz aldığını fark eder.

...bir yanda Julien’in vazifesi vardır; ona kendisini hor görenlerden intikam almayı, bunu için de efendisinin karısının efendisi haline gelmeyi emreder; diğer yanda ise parçalanmış bir duyusal anın salt mutluluğu durur: kocaman ıhlamur ağacının altında akşamın ılıklığı içinde bir elin kendini bir diğerine bırakışı. Julien ile Madame de Rénal arasındaki ilişkinin hikayesi baştan sona, bu vazife ve bu haz arasındaki gerilimden oluşur. Gelgelelim bu kurgusal gerilim, bireysel duygulardan ibaret bir mesele değildir. aslında, pleb’in boyunduruktan kurtuluşunun iki ayrı biçimi arasındaki tezatı ortaya koyar: konumların alaşağı edilmesi, veya bu konumların bizzat işleyişinin askıya alınması. Julien’in zafer kazandığı an, savaşmaktan vazgeçtiği andır; Madame de Rénal’in dizlerine kapanıp ağlayarak bir duygunun saf eşitliğini paylaştığı andır.<sup>206</sup>

Bu askıya alınan an, bizi Kant’ın estetik yargısının öznel evrenselliğinin nesnesi olan ve bugüne dek birbirinden ayrı tutulan sınıfları birleştirici gücü bulunan ortak bir *sensoriuma*; Schiller’in duyusal eşitlikten insanın estetik eğitime ve özgürlüğüne giden oyununa geri götürür. Ayrıca Rancière burada bu iki ismin de faydalandığı Rousseau’nun “düş” teorisine ve şimdiki anın tadına varılması konusundaki görüşlerine de değinir.<sup>207</sup>

Topluma meydan okumak için yola çıkan duyusal pleb, kendisini tatmin edebilecek yegâne mutluluğu – bir hissin veya bir duygunun salt paylaşılması yoluyla erilen eşitlik hali içerisinde meslekler arasında varolan hiyerarşinin ortadan kaldırılmasından doğan mutluluk- feda etmek pahasına amacına ulaşır.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> Rancière, a.g.e, s. 71

<sup>206</sup> Rancière, a.g.e, s. 76

<sup>207</sup> Rancière, a.g.e, s. 79

<sup>208</sup> Rancière, a.g.e, s. 80- 81

Gerek sınıflar arasındaki gerekse türler arasındaki ayrımların yok olması ve hiyerarşilerin yıkılması ile birlikte her şeyi kapsayan ve topluluk üzerinde eğitici rolü olan yeni bir tür ortaya çıkar. İlk bu tür tiyatro gibi algılanır. Oysa ilerleyen aşamalarda bu yeni türün roman olduğu görülür. Burada yeni bir tür olarak ortaya çıkan roman, aslında sonun başlangıcının habercisidir. Çünkü modern romanda zaman, devrimci altüst oluşun zamanı ve bir an ve mekânda askıya alınışın zamanı olmak üzere iki parçaya ayrılmıştır. Roman ise “toplumsal koşulların görkemli biçimde altüst oluşu ile pleb düşlerinin ehemmiyetsiz karmaşasının getirip eylem mantığının tam ortasına yerleştirdiği fay hattının hikâyesi olarak”<sup>209</sup> tam da bu iki zaman arasındaki yarıktadır.

Yazıda her şeyin mümkün olduğu iddiasıyla, içerisinde her şeyin mümkün olduğu bu yeni toplumsal yaşamı keşfe çıkan edebiyat, üzerinde tam bir hâkimiyet kurulabilen o büyük toplumsal anlatıyı, kendi kendini imha etme noktasına taşır gibidir. Julien Sorel mutluluğu ancak ölümüne ramak kala hapisanede, toplumda yükselmeye olanak veren bütün stratejilerin mutlak surette yerle bir oluşunda bulacaktır.<sup>210</sup>

Rancière dördüncü epizotta Emerson’un “sıradan olanı kucaklıyorum” dediği yeni bir şiir idealinden bahseder. Ancak burada her ne kadar Emerson sıradan olanı kucakladığını belirtse de durum pek öyle değildir. Çünkü Emerson insanın doğasını gerçekleştirmesinin önünde engel olduğunu düşündüğü şeylerle ilgilenmez. Peki nedir o zaman yeni şairin görevi? Buna verilebilecek yanıt Rancière’e göre şu olabilir:

Amerikalı şairin görevi, çalışma dünyası ve gündelik varoluşa ait kaba, somut gerçekliği, düşünceye ve bütüne ait olan yaşamla kaynaştırmaktır. İngiliz aristokrat duyarlılığına karşı, Fransız Devrimi sırasında Alman filozoflarca devreye konan manevi [ruhsal] devrimi savunmaktır. Bu filozoflar, duyularla algılanabilir olan bütün gerçekliğin içinde saklı olan manevi yaşamı, onu ortaya koyacak bir düşünce beklentisiyle açığa çıkarmışlardır.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> Rancière, a.g.e, s. 87

<sup>210</sup> Rancière, a.g.e, s. 85

<sup>211</sup> Rancière, a.g.e, s. 92

“Doğal doğaüstücülük”ün savunucusu Carlyle ve Emerson’a göre şiir, “yaratılmış her şeyin bir görüntüsünü sunmak için şeylere tutulan ayna”<sup>212</sup> işlevi gördüğünden, şair “sembol yaratıcısı” bir konumundadır. Şairin görevi, ortak yaşam alanlarında, gündelik işlerin bölüşümünde yer alan sözün gücünü tekrardan etkin kılmaktır. Rancière burada yine Kant ve Schiller’den örnekler verir. Schiller’de, şiirin sona erdiği yerde başlayan bir düşünce dünyası vardır. Bu şiir anlayışı, maddi dünyada yitirileni düşünce dünyasında yeniden inşa etmeye çalışan bir anlayıştır.

Şiir bütün şeyleri olduğundan fazla bir şeye dönüştürür, ancak bunu ancak kendisi de bir sanat dalından öte bir şey olmak, başka bir ekonomi, özneler, kelimeler ve şeyler arasında başka bir dolaşım olmak koşuluyla başarabilir.<sup>213</sup>

Emerson’un özenli bir okuru olan Walt Whitman’ın sembolizme dair düşünceleriyle onun bir adım önüne geçtiğinden bahseden Rancière’e göre, Whitman’ın önemi bununla da sınırlı değildir. Çünkü Whitman, “kitap, nasıl olup da kendisini kuran fikrin duyusal gerçekliği halini alır?”<sup>214</sup> sorusu ile Mallarmé’den önce sembolizmin başlıca sorusunu ortaya atan kişidir. Rancière’in burada bu kadar sembolizme yer vermesinin nedeni ise, semboller sayesinde doğadaki hiyerarşik ayrımın ortadan kalktığını düşünmesindedir.

Beşinci epizotta Rancière, şair ve pantomimcinin farklarını ele alır. Ona göre, Hanlon Lees’in pantomimi, uyusukluğun ortadan kaldırıldığı, o güne dek kabul edilen entrikaların nedensel mantığından ve toplumsal değerlerin anlamından uzaklaşıldığı bir hareketi simgeler. O, şiirde mecaz olarak kalanı akrobatın somut olarak gerçekleştirdiğini düşünür. Rancière için Hanlon Kardeşlerin yaptığı aslında bir gaye taşımayan ve anlamsız bir yaşamdır. Bu özellikleri ile pantomim ve tiyatro arasında bir karşıtlık görmek mümkündür.

Pantomim bir anti-tiyatrodur, ya da tragedyanın [trajedinin] akademik niteliğinden de, melodrama ya da ahlaki güldürünün burjuva kaba sabalığından da arındırılmış, ideal özüne ulaşmış, performansın hatasız somutluğu ile her şeyin olduğu gibi kabul edildiği peri masalının ideallik vasfının birbirine karıştığı bir tiyatro.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Rancière, a.g.e, s. 94

<sup>213</sup> Rancière, a.g.e, s. 101

<sup>214</sup> Rancière, a.g.e, s. 108

<sup>215</sup> Rancière, a.g.e, s. 119

Pantomim, izleyicinin kendi şiirini oluşturduğu, yaşamın gerekçelerinden, dolayısıyla gerçeğe uygunluktan uzak yeni bir drama sanatıdır. Çoğu şairin Hanlon Kardeşler'in pantomimine olan ilgisinin nedeni de budur. Rancière bu durumu şu şekilde belirtir: “Mim sanatçısı bir şair-izleyiciye hitap eder; bu izleyici iki biçim alır: kurguyu olduğu gibi kabullenen izleyici kitlesi ve orada kendi rüyasını gerçekleştiren sanatçı.”<sup>216</sup> Ancak zamanla pantomimin insancillaşması ve Baudelaire'in “kahkahanın şeytani özü” dediği anlamdan yoksun pervasız gülüşün değer kazanması farklı sorunlara yol açacaktır.<sup>217</sup>

İngiliz palyaçoların vahşetiyle birlikte Paris'in eğlence sahnesine yerleşen şey, taşkın hazlar, sinirsel hastalıklar, ve insanlığın evrimine dair karamsar görüşlerden oluşan yeni medeniyettir.<sup>218</sup>

“Mekan içerisinde gerçekleşen plastik performanslarda düşünceyi görünür kılma uğraşı”<sup>219</sup> olan pantomim; şair, palyaço ve jimnastikçinin ortak bileşenidir. Ayrıca pantomim hem tiyatro sahnesinde hem de halka yönelik mekânlarda karşımıza çıkar. Son olarak sinemanın pantomim üzerindeki etkisini de unutmamak gerekir. “İmkansızın icrasının evrenselleşmiş biçimi”<sup>220</sup> olarak pantomimcinin görünürlük kazanmasında sinema oldukça önemli bir yer tutar.

Altıncı epizotta Rancière “Işığın Dansı” adlı bölümde Mallarmé'nin “figür, alan ve kurgu” olarak adlandırdığı üç kavrama dayanan yeni bir estetiğe değinir. Bu yeni estetiğin mimarı ise Loïe Fuller'dir. Loïe Fuller'in bu gösterisi bir “yılan dansı”dır. Bu dansla yeni bir beden sanatından bahsetme imkanı doğar. Çünkü bu dans “eğri çizgi”yi gündeme getirmiştir: “Yılankavi çizgi, güzelliğin doğal modeli olarak kabul edilen organik modelin yerle bir edilişidir.”<sup>221</sup> Burada Rancière'in dikkat çektiği bir diğer önemli şey ise Loïe Fuller'in *peçesidir*. *Peçe* burada “bir bedenin kendisini gizlerken sahip olduğu gücü sergileyen”<sup>222</sup> bir şeydir. Mallarmé'nin *peçe* dediği ipekten elbise aynı zamanda bir müziktir: “Peçenin hareketi şu veya bu müzik motifini

---

<sup>216</sup> Rancière, a.g.e, s. 123

<sup>217</sup> Rancière, a.g.e, s. 126

<sup>218</sup> Rancière, a.g.e, s. 127

<sup>219</sup> Rancière, a.g.e, s. 131

<sup>220</sup> Rancière, a.g.e, s. 132

<sup>221</sup> Rancière, a.g.e, s. 136

<sup>222</sup> Rancière, a.g.e, s. 137

değil, müzik fikrinin kendisini tercüme eder. Bu fikre göre sanat, maddi olmayan, duyularla algılanabilir bir ortamı oluşturmak için somut bir enstrümana dönüşür.”<sup>223</sup> Loïe Fuller’ın dansı, diğer yandan da bir saflığı, bir sarhoşluğu simgeler. Burada bahsedilen sarhoşluk ise, “sanatın sarhoşluğu”dur ve bununla anlatılmak istenen de, “başından herhangi bir hikaye geçen ya da herhangi bir duyguyu hissedenden kişilerin görünümünü taklit etmek yerine, belirişi taklit etmek”<sup>224</sup> olarak sunulur. Ayrıca Rancière’e göre, sanat ve bilimin iç içe geçtiği bu zamanlarda sanatın sarhoşluğunu sanayinin başarısı ile beraber düşünmek gerekir.<sup>225</sup>

Saf tekniktir bu dans, doğa ile tekniğin saf karşılaşmasıdır: doğa sözcüğünün taşıdığı yerçekimi ya da psikolojinin ağırlığından azat olmuş bir doğa; teknik kavramının çağrıştılabileceği kızgın fırınlardan, yutma makineleri gibi şeylerden tümüyle hafiflemiş bir teknik. O yıllarda bu iki şeyin çakışma noktası, hareket ve ışığın karşılaşmasıdır.<sup>226</sup>

Yedinci epizot “Hareketsiz Tiyatro” Maurice Maeterlinck’in İbsen’in *Yapı Ustası Solness*’i üzerine yazdığı bir metinle başlar. Burada Maeterlinck, tiyatroya dair yeni bir anlayıştan, *olaysız bir tiyatrodan* bahseder.

İbsen’in diyaloglarında meçhul bir müzik bulmak ve sahneyi bu müziğin mekanı olarak tasavvur etmek mümkünse, bunun nedeni, metindeki müziğe yönelik bu arayış ve ona sahnede uygun bir gerçeklik verme isteğinin, teatral olaya dair geleneksel modelden bir kopuşu ifade etmesidir, ki İbsen’in oyunları, konuları her ne kadar “realist” de olsa, bu kopuşun örnek birer tanığıdır.<sup>227</sup>

Aristoteles’in tiyatro anlayışında izleyicide ürperti, şaşkınlık ve korkuya neden olan entrika Maeterlinck’te yerini, “içerisinde bireysel yaşamların cereyan ettiği kapalı mekânlar, bunları aydınlatan ışık, bir bireyin dünyanın titreşimlerinin kendisine doğru gelişini hissetmesini sağlayan kapı ve pencerelere”<sup>228</sup> bırakır. Maeterlinck’in oyunlarındaki “bilinmeyenle karşılaşmanın saf sonucu”, duyularla algılanabilen bir mekân, müzik ve “*mizansen*” denen sanat ile birlikte düşünülmelidir. Müzik ve

---

<sup>223</sup> Rancière, a.g.e, s. 137

<sup>224</sup> Rancière, a.g.e, s. 140

<sup>225</sup> Rancière, a.g.e, s. 149

<sup>226</sup> Rancière, a.g.e, s. 149

<sup>227</sup> Rancière, a.g.e, s. 157

<sup>228</sup> Rancière, a.g.e, s. 160



oyunun mekânı arasında kurulan bu ilişki bizi ilkin Wagner'e ve ardından onun müzikal draması üzerine bir metin kaleme alan Adolphe Appia'nın düşüncelerine götürür. Burada ayrıca eylemden eylemsizliğe geçiş, müziğin mekâna uyarlanması ve yaşamın reddi bir arada düşünülebilir.

Müziğin özü, nedensel ilişkilere, karakterlerin psikolojisine, rollerin icrasına ve duyguların taklit yoluyla ifadesine ilişkin mantığın yıkımıdır. Dramanın bu şekilde “içselleştirilmesi” yeni bir görsel biçimi gerekli kılar. Dramatik olaydan müzikal yapıyı türeten, yani dramanın gösteriye dönüşmesinin yasasını türeten bir sanatı gerekli kılar.<sup>229</sup>

Ranciére'e göre, bugüne dek olaysız ve hareketsiz dramayı duyularla algılanabilir kılmak ve tiyatronun özerkliğinin kabulü için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir.

Sekizinci epizotta mobilya, vazo vb. yapıtlar yapan Èmile Gallé isimli bir dekoratif ustanın “abide”si incelenir. Burada Èmile Gallé'ye dair övgünün sanat eleştirmeni Roger Marx tarafından işçiler karşısında yapıyor oluşu da ayrıca dikkat çekicidir.

Roger Marx pekala estetik bir yenilenmenin militanıdır, Gallé'nin paha biçilmez cam ve çömlek işçiliğini, Lalique'in pendentiflerini süsleyen, Sapinière Villasının bilardo salonunun camlarını çepeçevre saran soyut peyzajlar aracılığıyla izah ettiği şey de basbayağı toplumcu bir sanat fikridir. Estetik yenilenme (*régénération*), sanatın birliğinin –yalnızca müze ziyaretçilerinin bakışına sunulan “güzel sanatlar” ile pratik bir amacın hizmetine sunulduğu ve bir yapının dekorasyonu ile bütünleştiği için dekoratif adını alan sanatlar arasındaki ayrışmadan bu yana yitirilmiş olan birliğin–yeniden tesis edilmesidir.<sup>230</sup>

Mekânların oluşumunda ve paylaşımında dekoratif sanatın oynadığı rol oldukça önemlidir. Dekoratif sanat, bir bakıma toplum adına belirli amaçlar doğrultusunda üretilen, seçkin ve seçkin olmayan sanatlar arasındaki ayrımın reddedildiği toplumcu bir sanattır.

---

<sup>229</sup> Ranciére, a.g.e, s. 175

<sup>230</sup> Ranciére, a.g.e, s. 181

Seçkin bir kadın gerdanlığında sanat dalları ve sanatın malzemeleri arasındaki eşitliği taşıır. Gerdanlığındaki yegâne ayrıcalık, onu tasarlayan sanatsal dehaya mahsustur.<sup>231</sup>

Rancière'e göre, Roger Marx'ın toplumcu sanatı Hegel, Winckelmann ve Schiller'in örneklerinin tersten okunmasıdır. Bu isimlerin sanat anlayışlarının sonucu olarak bir halkın özgürlüğünü izleyip hayranlık duyabilmek için müzelere gidilmesi gerekiyordu. Oysa "saf" sanatın yanında dükkânlarda karşımıza çıkan bu "uygulamalı sanat" yaşama hizmet eden bir sanattır. Mimariyi temel sanat olarak kabul eden Ruskin üzerinden örnekler veren Rancière, Ruskin'in gotik kavramından hareketle dekoratif sanata ilişkin şu açıklamayı yapar:

Dekoratif sanat, sanatın bağımsız yapıtıyla tezat teşkil eden dışsal bir amaca hizmet eden faydacı bir sanat değildir. Aylak sınıfların tüketimine hizmet eden bir sanat hiç değildir. Kendi kavramına riayet ederek çifte yaşamsal işleve yanıt verecek olan sanattır: bu iki işlev, barınma ve ifadedir. Öyleyse şu iki önerme arasında kesin bir denklik kurulabilir: hakiki sanatın tümü dekoratiftir, çünkü bir mimariyle bütünleşmeyi amaç edinir. Fakat aynı zamanda hakiki sanatın tamamı semboliktir, çünkü yapımında rol aldığı mimari, yalnızca bireysel bir barınak ya da kolektif işlevler için bir mekân sağlamak gayesiyle inşa edilmemiştir. Yapılış gayesi, bireyler, topluluklar, ve onların gerek kadim zamanlardan kalma gerekse yeni tanrılarının orada yerleşmesidir.<sup>232</sup>

Burada dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise ortak yaşamdaki sanatçı ve zanaatçı arasındaki eşitlik fikridir. Roger Marx, sanatçının ve zanaatçının bireyselliğini önplanda tutarak "sanat ve sanayiye bileştiren"<sup>233</sup> toplumcu sanatı ile bir yandan seçkinler ve işçileri ortak bir idealde buluşturmayı hedeflerken diğer yandan da sonraki nesillerin *kitsch* adını verdikleri yeni bir türün oluşmasına önayak olur. Rancière'e göre, gerek Ruskin gerekse Roger Marx pratik gereksinimlere cevap vermekle birlikte ortak bir kültür oluşumu için etik yönlü bir sanat anlayışını benimser görünürler.<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> Rancière, a.g.e, s. 182

<sup>232</sup> Rancière, a.g.e, s. 191

<sup>233</sup> Rancière, a.g.e, s. 196

<sup>234</sup> Rancière, a.g.e, s. 198

Dokuzuncu epizotta Ranci re, Rainer Maria Rilke'nin Rodin için ele aldığı metinde heykele dair söylenenler arasında "hacim"den hiç bahsedilmediğini söyler ve "yüzey" ve "işık" s zc klerininse sıklıkla kullanıldığına dikkat çeker. Ranci re'e göre, Rilke heykeli "zamana bağlı bir sanata dönüştürür"<sup>235</sup> ve kendi zaman dilimini de bu zamanla ilişkilendirir. Eleştirel gelenek ise Rodin'in fikirlerini yapıtları aracılığıyla açıklamayı tercih eder ve Rodin'i "yeni bir düşünüş fikri üzerine deneyler yapan bir sanat paradigmasının amblemi"<sup>236</sup> haline getirir.

Sanatçının yapıtında g rd ğu Şey, belli bir sanat dalına özgü mükemmellik değil, sanat ve düşünüşe dair bu yeni görüşün özelliklerini ortaya çıkaracak bir düşüncenin somutlaşmasıdır. Bu yeni görüş, Wagner'in müziği, Mallarm 'nin Őiirleri, Loie Fuller'in dansı, Monet'nin "natüralist" resmi, veya Gaugin'in "sentetist" resmi, Maeterlinck'in "sembolist" tiyatrosu veya İbsen'in "gerçekçi" tiyatrosu arasında dolaşmaktadır.<sup>237</sup>

Ranci re, Gustave Geffroy'un Rodin'e ilişkin yazdığı metni örnek göstererek; Rodin'in yapıtının yeniliğini "parçaya ve tamamlanmamış olana bütünün değerini vermesi"<sup>238</sup>nde bulur. "İnsanın bir kitap gibi sayfalarını çevirdiği, ölülerden oluşan bir halk"<sup>239</sup> Rodin'in yapıtını görünür kılan "edebiyatın isimsiz halkı"<sup>240</sup>dır. Ranci re bu durumu Şöyle  zetler:

Rodin'in, kendisinden romancının portresini bekleyen edebiyatçıları büyük hayal kırıklığına uğratmak pahasına, bir beden hareketinde özetlemeyi kafaya koyduğu Şey, Balzac'ın insani komedyası değil, daha ziyade Flaubert'in halkıdır, yeni edebi türün demokratik halkı, popüler tiplerden değil, anlamsız jestlerin ve herhangi bir anın birbiriyle kaynaşmasından, sonsuzluğun isimsiz nefesinin eşit derecede eziyet çektirdiği yapraklar gibi cümle cümle kavranan bir halk.<sup>241</sup>

Ranci re'e göre, heykelin m kemmol olmasının koşulu olarak görülen "imk nların kısıtlanması" durumu Şiir ve plastik sanatlar arasında bir gedik açılmasına neden olur. Őiirden alt bir konuma sürüklenen plastik sanatların yapması gereken Şey

---

<sup>235</sup> Ranci re, a.g.e, s. 207

<sup>236</sup> Ranci re, a.g.e, s. 208

<sup>237</sup> Ranci re, a.g.e, s. 208

<sup>238</sup> Ranci re, a.g.e, s. 208

<sup>239</sup> Ranci re, a.g.e, s. 209

<sup>240</sup> Ranci re, a.g.e, s. 210

<sup>241</sup> Ranci re, a.g.e, s. 210

ise şudur: “Organik bedeni eylemin motoru kılmaktan vazgeçmek, hatta bu bedeni parçalayarak bir jestler veya sahneler çokluğunun eşdeğeri olan bir birimler çokluğuna dönüştürmek.”<sup>242</sup> Winckelmann’ın Torso’su tarihi rastlantılarla tahrip olmuş kötürüm heykelken, Rodin’in heykelleri ise bile isteye uzuvları tahrip edilmiş, noksan bırakılmış eserlerdir. Rancière’e göre, Rodin’in heykellerindeki devrim yüz yerine bedende yer alan hakikat ile ilgilidir. Bu bedenlerdeki hakikatin ise binlerce görünümü vardır. Rilke’nin Rodin üzerine kaleme aldığı metinde kullandığı mecazlar, parçanın bütüne ve her bütünün de bir parçaya dönüşünü sergiler.

Bütünlüğü sağlayan şey bundan böyle eylemdir, eylemde bulunan özne değil. Bu yüzdendir ki uzuvların her biri, hiçbir eksiği olmayan bir beden meydana getirebilir. Bu yüzdendir ki, tersten söylersek, beden kendisinin bir uzvuna, veya daha doğrusu, bir uzvunun gerçekleştirdiği eyleme, ya da herhangi bir nesnenin hareketine dönüşebilir.<sup>243</sup>

Rilke, Rodin’in eserinde “beden”, “yaşam” ve “eylem” arasında bir gerilim görür. Rancière Winckelmann’ın kötürüm heykelde bulduğu özgürlüğün bir benzerini Stendhal’in hapishanenin dört duvarı arasında “hiçbir şey yapmamaya karar veren” Julien Sorel’inde bulduğunu söyler.<sup>244</sup> Ayrıca Rancière’e göre, Zola gibi yazarlar “amaç edindiğini sandığı, aslında hiçbir şey amaçlamayan yaşamın sürekliliğinden ibaret olan şeyde kendisini tüketen irade”leriyle Schopenhauervari bir tarzı benimser görünürler.<sup>245</sup>

Rilke’ye göre, Rodin’in bilmek istediği şey “imkânsız bir bütünlüktür.” Çünkü onun isteği “bütün bedenler, bütün yüzler, bütün eller” üzerine bir bilme isteğidir. Rancière ise bu imkânsız bütünlüğün “eylem halindeki bir hareketler çoğulluğunun sentezinden elde edilen daima ertelenen (*asymptotique*) bir birlik” olarak görüldüğünü ifade eder. Bu birliğin öznesi ise “sonsuz bir çoğulluk”, yani “yaşam” olarak kabul edilir.<sup>246</sup> Rancière’e göre, Rodin ile birlikte biçime ilişkin eski tarz görüşler geride bırakılır ve plastik sanat modern hayat ile aynı ahenkte ilerler.

---

<sup>242</sup> Rancière, a.g.e, s. 211

<sup>243</sup> Rancière, a.g.e, s. 213-214

<sup>244</sup> Rancière, a.g.e, s. 215

<sup>245</sup> Rancière, a.g.e, s. 216

<sup>246</sup> Rancière, a.g.e, s. 218

Onuncu epizot Edward Gordon Craig'ın geleceğin tiyatrosunun ilkelerini açıklamak için başvurduğu bir hikayeye başlar. Burada aktarıldığı haliyle tiyatro şöyle bir şeydir: “her şeyden önce hareketlerden, mekân içerisinde çizilen biçimlerden oluşur. Bu biçimlerin tasarladığı şey, tanımlı duyguların anlaşılır ifadesi değil, görülmeyen şeylerin gücüdür.”<sup>247</sup> Craig'ın sanat anlayışında tiyatro “mekanı ve bedenın mekân içerisindeki hareketlerini organize etmek yoluyla” gerçekleşir.<sup>248</sup> Burada bedenın mekân içerisindeki hareketlerini organize eden aracı ise, “oyuncunun bedeni”dir. Burada ayrıca şiir ve insan bedenının paylaştığı ortaklık olarak sözcüklerden bahsedilir: “sözcükler, şiire özgü hissedilir mekânı –onun peçesini– yani “hayal gücü” adı verilen şeyi tanımlar.”<sup>249</sup> Ancak şiirin oyuncunun bedenine emanet edilmesi şiirin ruhuna oldukça aykırıdır. Şiir ve tiyatroyu birleştireceği düşünülen oyuncunun bedeni, birleştirmek bir yana bu iki sanatı da ortadan kaldırmıştır.<sup>250</sup>

Bunun önüne geçmek için Craig, Maeterlinck'ten miras aldığı düşünülen “über-marionette”yi, yani “üst-kukla” fikrini geliştirir: “İfade yüklü oyuncu bedenının devreden çıkarılmasına ilişkin bir fikirdir bu.”<sup>251</sup> Craig'ın kendi tabiriyle “sahneyi bir yüz gibi ele almaya çalıştığı” *The Steps (Basamaklar)* oyununda ise oyun kişisi olarak “bir merdivenin basamakları”nı seçtiği görülür.<sup>252</sup> Rancière'e göre, gerek Appia'nın “ritmik mekânları” gerekse Craig'ın tasarladığı mekânlar birbirine benzerdir. Çünkü ikisinin fikri de tiyatronun “mimari, hareket ve ışıkla ilgili” olduğu yönündedir. Ancak gene de Craig sahnenin hareketini, Appia ise “bedenleri heykele çeviren” bir ışığı benimsediği için birbirlerinden ayrıldıklarını söylemek mümkündür. Şiiri, müziği ve mekânı bir araya getirmeye çalışan rejî (*mise en scène*) ise artık “canlı bedene dönüşün” taşıyıcısıdır.<sup>253</sup>

Birleştirilebilir öğelerden meydana gelen platform ve merdivenler, Shakespeare, Wagner ya da Ibsen'in drama fikrini sembolize etmeye değil, bedenın yeniden keşfedilen gücünü ortaya sermeye hizmet eder.<sup>254</sup>

---

<sup>247</sup> Rancière, a.g.e, s. 224

<sup>248</sup> Rancière, a.g.e, s. 225

<sup>249</sup> Rancière, a.g.e, s. 226

<sup>250</sup> Rancière, a.g.e, s. 227

<sup>251</sup> Rancière, a.g.e, s. 228

<sup>252</sup> Rancière, a.g.e, s. 230

<sup>253</sup> Rancière, a.g.e, s. 241

<sup>254</sup> Rancière, a.g.e, s. 241

On birinci epizot Chaplin üzerinde fikir ayrılıkları yaşayan Victor Chklovski ve Jean Epstein'in itirazlarını konu alır. Rancière'e göre; Chklovski, Chaplin'in pantomiminin tiyatronun özünü oluşturan anlayıştan koptuğunu söyler. Epstein ise Chaplin'in sanatının bağımsız harekete dayandığını ifade eder.<sup>255</sup> Rancière burada ayrıca sinemayı sanat halinde görmemizi sağlayacak şeyin "hissedilebilir olanın yeni bir bölüşümünü sunma tarzı"<sup>256</sup> olduğunu belirtir.

Bir sanatçı olarak Chaplin'in ve bir sanat dalı olarak sinemanın akıbeti, aslında, ufak tefek adamın jestleri ile kameranın hareketinin her ikisinin birden halka hitap eden sanat ile yüksek sanat arasındaki sürekliliğe dahil edilmesini varsayar, ki bu aynı zamanda pantomim ile grafik tasarım arasında bir sürekliliği gerektirir.<sup>257</sup>

Rancière'e göre, Chaplin ününü "hem sersem hem de sinsî fiziksel performansla ruh hallerinin bedene bürünmesini reddeden popüler rol"e, yani kaba-sabalığına ve "her tür bedensel sarsaklığı reddeden saf grafik hat"ta borçludur.<sup>258</sup> Rancière, Chaplin'in makineler çağı ile paralel yükselişine de ayrıca dikkat çeker. Chaplin aslında "mükemmelliğini hiçbir şey istememe" üzerine kuran perdedeki sürekli bir hareket tekrarı ibaretmiş gibi görünür. Yine de tüm artısı ve eksisiyle Chaplin'in pantomimi, sinema açısından yeni bir dönemi başlatacaktır.<sup>259</sup>

Bir tip'e dönüşen karakter, hiçleşmiş bir "aktör", yaratımının ayrılmaz bir parçası haline gelen sanatçdır. Fakat bu özdeşliğin aldığı biçim, ki bütünsel sanat rüyalarını çağırıştırır, tam aksine, beyaz bir yüzey üzerinde hareket halindeki saf biçimdir, hiçbir şeyin nedeni olmayan anti-karakterdir.<sup>260</sup>

Rancière on ikinci epizota "Anın İhtişamı" adını verir. Burada fotoğrafın bir sanat olarak görülüp görülmeyeceği tartışmalarına, fotoğraf ve resmin benzer ve farklı yönlerine, makinenin olanakları ve türlü ışık oyunlarına, Alfred Stieglitz'in fotoğrafları üzerinden açıklama getirmeye çalışır. Rancière'e göre bu fotoğrafların sanat sayılmasının birtakım nedenleri vardır. Bu fotoğrafları üreten kişi para kazanmak

---

<sup>255</sup> Rancière, a.g.e, s. 248

<sup>256</sup> Rancière, a.g.e, s. 250

<sup>257</sup> Rancière, a.g.e, s. 251-252

<sup>258</sup> Rancière, a.g.e, s. 256

<sup>259</sup> Rancière, a.g.e, s. 262-263

<sup>260</sup> Rancière, a.g.e, s. 263

için değil haz almak için bu işle uğraşır ve “araçları bakımından “mekanik” olan bu sanatı, amaçları açısından “liberal” bir sanat olarak” kullanır. Ayrıca bu fotoğraflar “kendilerinden başka hiçbir şeye borçlu” olmayarak ve “karşılarında duran şeyi yakalamak için tam zamanında doğru yerde bulunan bir bakışın tanıklığı” olarak sanat kabul edilirler.<sup>261</sup> Rancière’in incelemesinde fotoğrafın neden sanat olarak görüldüğüne dair açıklamalar, fotoğrafın ve resmin arasındaki bağlantı üzerinden devam eder:

...fotoğrafın neden bir sanat olduğunu, birbirinden farklı, hatta birbiriyle çelişen üç nedene dayandırarak açıklamak söz konusudur. Öncelikle, mekanik bir sanat olmasından kaynaklanan dezavantajına karşın, yeni resim sanatıyla aynı ilkeleri yaşama geçirdiği için. İkinci olarak, makinenin desteği sayesinde, resmin ideali olan şeyi resmin kendisinden daha iyi gerçekleştirdiği için. Ve son olarak, resim sanatını taklit eden bir sanat olmayı reddettiği için. Bütün bu benzerlik ve fark oyunu, gerçi, ortak bir kesinliğe dayanır: sanat, gücünü bundan böyle ne ele aldığı nesnelerin niteliğinden alabilir, ne de zanaatkara özgü ustalıktan. Sanatçıyı sanatçı yapan şey, bir görüşü (*vision*) tercüme etme yetisidir.<sup>262</sup>

Ancak burada da görüş sözcüğü biraz kafa karışıklığına neden olur. Çünkü sanatçı gördüğü şeyi kendinden bir şey katmadan otomatik olarak kaydeder bir konumda olduğu için sanat yapma özelliğini de kendi elleri ile kaybeder. Rancière’e göre “görüŧ”ün ardından gelen “*telkin*” sözcüğü de benzer bir kafa karışıklığına neden olur ve bu kafa karışıklıkları arasında iki farklı geleneğe söz edilebilir: “dünyanın bir anının yakalanmasına öncelik veren geleneğe karşı, sanatçının içsel görüşünü ifade eden çizgi ve renklerin özgürce ortaya konmasını savunan gelenek.”<sup>263</sup>

Fotoğrafın sanat haline gelmesi, fotoğrafçının çektiği kare üzerine kendinden bir şeyler katması, onu kendince dönüşüme uğratması ve “bakışın el üzerindeki üstünlüğü” ile mümkündür.

---

<sup>261</sup> Rancière, a.g.e, s. 267

<sup>262</sup> Rancière, a.g.e, s. 271

<sup>263</sup> Rancière, a.g.e, s. 272

...“yorum katılmış” imgeler üretmesi gereken kişi, sanatçıdır. Sanatçı bunu iki biçimde yapabilir: çekim süresini uzatarak, ya da nesnelere dış hatlarını yuvarlatmaya elverişli objektifler kullanarak.<sup>264</sup>

“Fotoğrafın nesnelliği, saf biçimlere duyulan sevgiyi, yolun her dönemecinde, bir tenin her kıvrımında ve zamanın her anında mevcut olan tükenmez bir tarihselliğin öngörüsü ile çakıştıran bir düşünce, algı ve duyu rejimidir”<sup>265</sup> diyen Rancière’e göre, fotoğraf zamana biçim veren, bir bakış ve seçim sanatı olarak düşünülebilir, diyebiliriz.

On üçüncü epizot Dziga Vertov’un *Dünyanın Altında Biri* filmi üzerine eleştirmen İsmail Urazov’un kaleme aldığı bir yazı ile başlar. Ancak bu yazının içeriği ve amacı oldukça farklı öğeler barındırır. İsmail Urazov’un büyük bir övgü ile bahsettiği film her ne kadar kurumla ilgili herhangi bir bilgi bulundurmada da Sovyet Dış Ticaret Örgütü’nün tanıtım filmidir. Bu filmde yönetmen kendi sanatsal amaçları ile kendisine verilen görevi aynı potada eritmeye çalışmıştır. Rancière’e göre aslında bu durum, yani bir nevi “şeylerin içinden şeyleri görmek”<sup>266</sup> Rus devriminin sanata ve siyasete yansımalarının bir sonucudur.

Devrimci sanatçılar, devrimci bir sanat üretmezler. Sanat diye bir şey üretmezler. Yaptıkları şeylerde sanat olmadığı anlamına gelmez bu. Sanatlarını, yani hayatın yeni amaçları hakkında sahip oldukları bilinci ve pratik becerilerini, malzemeleri işleyerek onlardan şeyler üretmek, yeni hayatın maddi unsurlarını üretmek için kullanırlar.<sup>267</sup>

Sanatın gerçeğe dayalı ama gerçeği temsil etmeyen, onu organize eden bir biçimi olarak görülen film, malzemesini ise “görsel imgeler biçiminde kaydedilmiş gerçekler”den alır.<sup>268</sup> Ancak bu sanatı değersizleştiren bir şeydir. Çünkü normalde birbirinden bağımsız faaliyetleri görünür bir biçimde birleştirmenin gerekliliği “çekim ve sekansların montajını bir entrikayı açıklama ihtiyacına tabi kılar.”<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Rancière, a.g.e, s. 275

<sup>265</sup> Rancière, a.g.e, s. 286

<sup>266</sup> Rancière, a.g.e, s. 290

<sup>267</sup> Rancière, a.g.e, s. 290

<sup>268</sup> Rancière, a.g.e, s. 292

<sup>269</sup> Rancière, a.g.e, s. 291



Montaj, eşit hareketlerden oluşan bir topluluk kurmak ilkesine dayanır. Her bir sekansın sunduğu şey, hareket halindeki bedenlerdir. Vertov'un projeleri arasında eller üzerine bir film bulunur: en saçmasından en anlam yüklü olanına kadar, ellerle yapılabilecek 127 farklı hareket. Film hiçbir zaman gerçekleştirilmeyecektir, ancak montaj "dili"nin hakim ilkesi, farklılıkların dilsel olarak eklemlenmesine değil, görsel biçim ve hareketler arasındaki bu eşitliğe dayanır.<sup>270</sup>

Vertov, eller aracılığıyla her bir bireyi bütünle ilişkilendirmeye çalışır çalışmasına ama bu bütünün içindeki farklı bireyler ve özelliklerini görüntülerle vermek yerine filme iliştiirdiği altyazılar aracılığıyla verir. Bu nedenle de onun filmi ya sanat filmi ya da belgesel filmi olacaktır. Ama Sergueï Eisenstein gibi kimi eleştirmenlerce bu iki yaklaşım arasında bir gelgite yol açtığı, iki türe özgü "montaj yöntemleri arasında çelişkiye düştüğü"<sup>271</sup> gerekçesiyle eleştirilir.<sup>272</sup> Vertov gelen eleştiriler ardından bir diğer filmi *On Birinci Yıl*'da birtakım farklılıklara gider gitmesine ama burada da makinelerin zaferini över bir hal aldığı gerekçesi ile farklı eleştirilere maruz kalır: "Oysa göstermesi gereken şey makinelerin çarkları değil, onları çalıştıran insanlardır."<sup>273</sup> Rancière'e göre, Vertov'un herhangi bir senaryo ve aktör kullanmadığı, altyazıları ortadan kaldırdığı "kendisini ısrarla bir deneyim olarak sunan" *Kamerahlı Adam* filmi ise sine-gözün dilini kullanmaya çalışır.<sup>274</sup>

Son epizot James Agee'nin basit bir gazete muhabirliğinin dışına çıkarak Alabamalı üç ailenin yaşamlarını çeşitli fotoğraflarla desteklediği, ev içindeki eşyaların da bolca tasviriyle dikkat çeken ve bu anlamda edebi yönü ağır basan bir dergi anketini konu alır. Rancière bu durumu şu şekilde aktarır: " Burada her şeyi anlatma stratejisinin benimsenmesi, gazetecilik mantığını hiçbir şekilde yerine getirmez. Tam aksine, bu mantığı, ve onunla birlikte sanata ait belli bir mantığı da yerle bir eder."<sup>275</sup> James Agee aracılığı ile başkalarına ait, özellikle sefalet içindeki yaşamların içindeki güzellikler "bir acının yara izine dönüşerek"<sup>276</sup> kutsanır. Bu durum da feda edilen yaşamlardan beslenen bir edebiyatı düşünmeyi gerekli kılar.<sup>277</sup> James

---

<sup>270</sup> Rancière, a.g.e, s. 294

<sup>271</sup> Rancière, a.g.e, s. 303

<sup>272</sup> Rancière, a.g.e, s. 297

<sup>273</sup> Rancière, a.g.e, s. 301

<sup>274</sup> Rancière, a.g.e, s. 304-305

<sup>275</sup> Rancière, a.g.e, s. 317

<sup>276</sup> Rancière, a.g.e, s. 326

<sup>277</sup> Rancière, a.g.e, s. 324

Agee ‘nin ele aldığı sefalet yaşamındaki güzelliği hissedebilmek için kişi bu güzelliğe ya seyirci olmalı ya da buradan rastlantı eseri geçmelidir: “onların dört bir yanında mevcut olan, hareketleriyle ürettikleri ve yaşamlarının dekoruna işlemiş olan bu güzellik, bu şekliyle ancak buraya bakmak için gelen kişiye mahsustur.”<sup>278</sup> Oysa James Agee yaşamlarının içindeymiş gibi yansıttığı bu insanlara çok uzaktır. Belli başlı şeylerden mahrum bırakılmış sefalet içindeki insanların veya güzelliklerden pay alamayanların sahte bir aynasını sunar aslında o insanlara yaşamlarından çektiği görüntüler aracılığıyla. Sözde insanların emeğini yüceltmek, toplumdaki sefaleti gözler önüne sermek vs. için taşraya, kırsala yönelik ilginin artması aslında yoksulların “dünyanın ve tarihin uyguladığı şiddete karşılık verme biçimlerini tanımalarına engel”<sup>279</sup> bir duruma sebebiyet verir. Burada ayrıca yoksulların sanatının devamlılığı da yoksulların kültürden uzak tutulmasıyla birlikte düşünülür:

...kapitalizmin en tehlikeli biçime bürünmüş hali – okuma-yazmayı öğrenmiş olan, aynı zamanda güzel şeylerden kendi adlarına zevk alacak ve sanatı yaşamlarının dekoru haline getirecek derecede gözleri açılmış olan o köylü çocuklarıdır. Kültürün selameti için sosyalizmin gelişini dilemek eğer gerekirse, ondan daha önce, kapitalizmin yasalarının bilincinde olan entelektüeller ve sanatçıların, kendi malzemesi ve yöntemleriyle meşgul olan ciddi sanatı, halkın eğlencelerinden ve evlerinin dekorasyonundan ayıran sınırı güçlendirmek için var gücüyle çalışması gerekir.<sup>280</sup>

Rancière’e göre, Clement Greenberg ve onun çevresindeki bazı isimlerin sonunu ilan etmeye çalıştıkları sanat tarihsel modernizmden başkası değildir. Lakin sanatın sonunun ilanından ziyade, onların bu arzuları günümüzde “bir yandan sanayinin, toplumun ve kent yaşantısının ivmelenen ritimlerini benimserken, diğer yandan sıradan yaşamın en rastlantısal anlarına kendi sonsuz rezonansını verme gücüne sahip bir sanat” olan modernizm adıyla anılacaktır.<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> Rancière, a.g.e, s. 325

<sup>279</sup> Rancière, a.g.e, s. 331

<sup>280</sup> Rancière, a.g.e, s. 332

<sup>281</sup> Rancière, a.g.e, s. 332

## SONUÇ

Sanat ilk olarak Platon'un sanatı etik ve politik gerekçelerle ele almasıyla felsefede yer edinir. Sonraki yıllarda özel bir statü elde eden sanat zamanla kurumsallaşmaya başlar. Müze, sergi ve salon kültürünün gelişmesiyle birlikte de sanata verilen önem başka bir boyuta taşınır. Geçmişten günümüze sanatın neliğine dair perspektifler arasındaki radikal farklılığın başlıca nedeni olarak kolay anlaşılabilmesi gösterilse de sanata konu olan şeylerin tarih içinde değişime ve dönüşüme uğraması da burada etkili bir rol oynar. Ayrıca zaman içinde sinema, fotoğraf, televizyon gibi araçların da ortaya çıkışıyla sanatsal etkinliğin amaçlarındaki farklılıkların da etkisi büyüktür. Bir zaman kabul gören sanat yapıtlarına entelektüel birikimi olan ve estetik haz almak isteyen kişinin ulaşması yönüyle zamanla bu erişilebilirliğin sınırları da yıkılır.

Özellikle çağdaş sanat ile birlikte sanatçının herhangi bir emeği olmadan hazır bir nesneyle de sanat yapıp yapamayacağını, bir yapıtın sanatsal olabilmesi için gerekli şartların ne olduğunu tartışıldığı bir döneme girilir. Herhangi bir estetik değeri olmadığı halde sıradan nesnelere de sanata dâhil edilmesi ile birlikte sanatın ve estetiğin yeniden tanımlanmaya çalışıldığı görülür. Geçmişte sanat yapıtının yaratım aşamasında sanatçıya büyük bir rol düşerken günümüzde ise sanatın yaratılmasına yönelik konular sadece sanatçıya bağlı değildir. Eskiden sanat eserine yönelik deneyimin yalnızca sanatçının gösterdiğine bakmak olduğu düşünülürken günümüze gelindiğinde durumun hiç de böyle olmadığı anlaşılır. Örneğin bu duruma ilişkin Peter de Bolla, *Sanat ve Estetik* adlı eserinde, eserin izleyicisinin de artık o eseri gördüğüne değinir ve şöyle der: “birey olarak izleyiciler, bu resme, kendilerine özgü tepkileri ve bu ideolojik yükün çeşitli biçimlerini yanlarına alarak bakacaklardır. Diğer bir deyişle, farklı izleyicilerin kendi izleme deneyimlerinin potasında çeşitli boyutlarda, kendi zevklerine göre biçimlendirecekleri farklı eğilimleri, farklı beğenileri olacaktır.

Bu yüzden diyebiliriz ki kişi yalnızca gözlerini açıp benim seçtiğim resme “bakamaz”, çünkü bir noktaya kadar kişinin gözleri çoktan “açılmıştır”: Resim bir

noktaya kadar zaten “görülmüştür.”<sup>282</sup> Çağdaş sanat yapıtı denildiğinde de akla genellikle izleyiciyi düşündüren, şaşırtan, şoke eden, yüksel hayal gücü taşıyan ve zaman zaman ironi içeren çalışmalar gelir. Sanatçı artık ulaşılamaz yapıtlar üretmek yerine izleyicilerin sanat yapıtına ulaşması için gerekli zaman ve mekânları organize eden, çalışmasını izleyicinin de görüşüne açan bir konumdadır. Artık izleyici eskisi kadar pasif değil daha çok katılımcıdır. Çağdaş sanatın yaratım ve sergileme aşamaları doğal olmayan sanat mekânlarının aksine sokaklar, banliyöler; sanatçının da izleyicinin de birlikte dönüşüme açık olabileceği mekânlardır. Rancière’in düşüncesindeki zaman ve mekânın yeniden yapılandırılması durumu da buna benzerdir. O, izleyicinin görmesi gereken şeyin sanatçı tarafından açık açık gösterilmesinden ziyade izleyicinin kendi özgürleşmesini kendi eliyle sağlamasını bekler.

Estetik, yeni düzensizliğin düşüncesidir. Bu düzensizlik yalnızca konuların ve alımlayıcı kitlelerinin birbirine karışmasından ibaret değildir. Sanat eserlerinin, artık suretlerini sabitledikleri, büyüklüklerine methiye düzdükleri ismarlayıcılarına gönderme yapmamalarıdır. Artık sanat eserleri halkların “deha”sına göndermede bulunmakta ve en azından ilkede, her kim isterse onun bakışına kendilerini sunmaktadırlar. İnsan doğası ile toplumsal doğa birbirinin kefil olmaktan çıkmıştır. Üretici etkinlik ile duyuşal duygulanım, artık etkin zekânın duyuşal edilginlik üzerindeki hiyerarşik üstünlüğüne işaret etmeyen bir doğanın iki parçası olarak, birbiriyle “özgürce” karşılaşır. Doğanın kendisiyle arasındaki bu mesafe, benzeri görülmemiş bir eşitliğin yeridir.<sup>283</sup>

*Söylemin Düzeni* adlı eserinde söylenebilir olanı belirleyen bir rejimden bahseden ilk isim Foucault’dur. Burada Foucault ilk kez söyleyebilme hakkının bölüşümü meselesini gündeme getirir. Ancak eserlerinde bunun detaylı bir açıklamasını yapmaz. Bu konuya dair daha detaylı bir araştırmayı sonraki bir zamanda iş dışı zaman ve eğitim üzerine kafa yoran iki isim Bourdieu ve Rancière yapar. Özellikle Rancière’in işçilerin dünyasını gözlemlediği araştırmalarında kendinden önceki işçi anlatılarından farklı bir perspektif sunduğu görülür. *Proleterlerin Gecesi* adlı çalışması buna oldukça güzel bir örnektir. Bu eserde hem işçi sınıfı geleneğinin

<sup>282</sup> Peter de Bolla, *Sanat ve Estetik*, s. 39

<sup>283</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 18

aslında ne olduğunu hem de Marksizmin onu nasıl yanlış yorumladığını anlatmaya çalışır. Öznesiz bir süreci ele alan Althusserci anlayışla yaşamış olduğu fikir ayrılıklarının temelinde insan özneye verdiği önem yer alır. Rancière özellikle 1968 Mayıs olaylarının ardından Althusserci Marksizmi daha sert bir dille eleştirir ve işçi sınıfının toplumsal düzen içindeki konumu, mantıksal dağılımdan aldığı pay ve bunu ona veren kim olduğu gibi soruları yeniden sorar. Cevabı bulmak için de neredeyse tüm Batı geleneğinin kurucu taşları olan Platon'un ve Aristoteles'in düşüncelerini sorgulamaya başlar. Çünkü ilk olarak zanaatçı ve filozof arasına yıkılması zor duvarları inşa eden isim Platon'dur. Platon, filozofu her şeyin üstünde bir mevkiye yerleştirirken zanaatçıyı ise "kendi işinden başka yapacak bir işi olmayan" çünkü bunu yapmaya yetecek "zamanı olmayan" olarak lanse etmekte, emek gücünün yeniden üretiminden başka bir şey yapmamasını tembihlemektedir. Rancière'in Platon ve Aristoteles'i hedef tahtasına koymasının nedeni ise bu iki ismin politikanın en önemli teorisyenleri olarak görülmesindedir. Rancière'e göre herhangi bir deneyimin tekilliğini kavrayabilmek için eşitsizlik yaratmak gerekir ve o Platon ve Aristoteles'e atıfta bulunduğu en büyük eşitsizliği yarattığını söyler. O işçi sınıfından yola çıkarak Platon ve Aristoteles'teki payı olmayan kesimlere odaklanır ve *Uyuşmazlık* aldı eserinde şöyle der:

Bir hiçbir payı olmayanlar parçası, bir yoksullar parçası veya tarafı var olduğunda politika var olur. Politika, sırf yoksullar zenginlere karşı çıktığı için olmaz. Tam tersine: politika (yani zenginlerin tahakkümünün yalın etkilerinin kesintiye uğratılması), yoksulların bir kendilik (entity)olarak varolmasına neden olur.<sup>284</sup>

Bütüne hitap ettiği düşünülen politika tam da bütünün içinde sayılmayan bir kesimden, hiçbir şeyde payı olmayanlardan oluşur: "Hiçbir şey kendinde politik değildir, çünkü politik-olan, ancak ona ait olmayan bir ilke aracılığıyla olup biter: eşitlik."<sup>285</sup> Burada payı olmayan kesim herkesin her şeye dair eşit hakka sahip olduğunun düşünüldüğü günümüzde dahi büyük pastadan nasibini alamamış kesim olarak lanse edilir. Sayılmayanlar, herhangi bir paya sahip olmayanlar, dışlananlar, ötekiler, kimi zaman zanaatçı, kimi zaman sanatçı, kimi zamansa işçi sınıfı, kadınlar, lgbt bireyler... örneklerini daha da uzatabileceğimiz toplumsal düzendeki ayrık

<sup>284</sup> Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s. 31

<sup>285</sup> Rancière, a.g.e, s. 56

kesim yani tabiri caizse galiplerden ziyade tarihin mağlup kesimi Rancière için daha çok üzerinde durulması gereken kesimdir. Çünkü politikanın varoluşu dahi bu gerçekte olmayan ortaklaşmanın bir sonucudur. Bazen çift sayılan bazense sayılmayan halk Rancière'e göre, "politikanın yapısal yanlışı"dır.<sup>286</sup> İşçi sınıfı da siyasi bir özne olarak toplumun bir parçası olmayan parçasını temsil ederek içinde taşıdığı yanlışı evrenselleştirme gücüne sahiptir.

Kadim politika, kamusal alanı çekişme alanı olarak açıp genişleten, demos ve onun mülk olmayan mülkiyetleri gibi tek bir nosyona tutunuyordu. Modern politika ise, ihtilafli dünyalar olan topluluk dünyaları icad eden öznelleştirme işleyişlerinin çoğaltılmasına tutunur; her seferinde hem argümanlar hem de dünya açıcılar olan gösterim aygıtlarına, yani akıl yürüten öznenin bir akıl yürütücü olarak sayıldığı ortak (ki bu "konsensusa dayalı" anlamına gelmez) dünyaların açılması olan gösterim aygıtlarına tutunur. Bu özne, daima bir-fazlasıdır.<sup>287</sup>

Rancière'e göre, politika tam da tartışmanın fark edilmemiş bir şeyle ilgili olduğu ortaya çıktığında başlar. Saptanan herhangi bir yanlışı düzetilemese de en azından tartışılabilir oluşu Rancière için ehemmiyetlidir. Burada işçinin, zanaatçının veya sanatçının özgürleşmesi için ilk olarak zekâsını "bilmek" yerine "yapmak" üzerine kullanması gerekir. Rancière bunun için *Cahil Hoca*'da özellikle zekâların eşitliği üzerinde durur ve Jacotot üzerinden eğitim sisteminin eleştirisini yapar.

Zanaatkârın özgürleşmesi de her şeyden önce bu öykünün yeniden kazanılması, yani maddi faaliyetinin söylemle aynı mahiyette olduğunun bilincine varılması demektir. Şair misali iletişim kurar: Düşüncesinin iletilebilir, duygusunun paylaşılabılır olduğuna inanan bir varlık misali. İşte bu nedenle söyleyiş uygulamak ve her türlü eseri, işi söylem olarak kavramak evrensel eğitimin mantığından öğrenmenin önkoşuludur.<sup>288</sup>

*Proleterlerin Gecesi*'nde Rancière'in gündüzleri var güçleriyle çalışan işçilerin geceleri kendi hikâyelerini yazdıklarını belirtmesinin altında yatan neden, olmayan boş zamanın yaratımı ve işçilerin kendileri adına düşünebildiklerinin farkına varmalarıdır. İşçiler yaratmış oldukları bu boş zamanda başka bir dünyanın da

<sup>286</sup> Rancière, a.g.e, s. 34

<sup>287</sup> Rancière, a.g.e, s. 88

<sup>288</sup> Rancière, *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders*, s. 68- 69

mümkün olduğunu kavrayacaklardır. İşçi hareketlerini estetik düzlemde tekrardan yorumlayan Rancière'in Platon'un iki işi aynı anda yapamama ya da boş zamanın yokluğu sorunsalından dolayı devrimin çıkış noktasını zamanın bölünmesinde bulduğu söylenebilir.

Oysa başka bir yaşam sürmek, öncelikle başka bir zamanda bulunmaktır. Ve bu diğer zamana açılan başlangıç da can sıkıntısıdır. Olağan yaşamı besleyici çalışma ile dinçleştirici istirahat arasında bölünenlerin genellikle bilmediği bir zamanın, boş zamanın deneyimidir.<sup>289</sup>

Rancière, Béla Tarr ile ilişkilendirdiği ertesi zamanda ise sıkıntıdan ziyade monotonluk nedeniyle duyuların bloke olduğu yeri işaret eder: “Ertesi zaman, artık hiçbir şeye inanmayanların tekdüze ve hırçın zamanı değildir. Bu, inancın -hayat onu diri tuttuğu sürece- boy ölçüştüğü saf, maddi olayların zamanıdır.”<sup>290</sup>

Grek heykelinin “özgür görünüm”ünün açığa çıkardığı, tanrısallığın aslî niteliği olan “aylaklık” ya da “kayıtsızlık”tır. Tanrıya özgü olan, hiçbir şey istememektir; önüne hedefler koyma ve onları gerçekleştirme kaygısından azade olmaktır. Heykel de sanatsal özgüllüğünü bu aylaklıktan pay almasına, bu istemsizliğine borçludur. Aylak tanrıçanın karşısındaki izleyici, Schiller'in “özgür oyun” diye tanımladığı durumdadır.<sup>291</sup>

Rancière'in “duyumsanabilir olanın paylaşımı”nın aslında bir bakıma Schiller'in “özgür oyun”undan ve Kant'ın estetik deneyiminden etkilendiğine daha önceki bölümlerde yer vermiştik. Burada eklenebilecek bir diğer önemli nokta ise, Schiller'in “özgür oyun”unun aslında bir bakıma çalışma hayatındaki köleliğin zıttı bir durumu çağrıştırmasıdır. Buradan hareketle Rancière özgür görünümün de belirli bir gerçeklikle sınırlandırılmama noktasında görünümünden ayrıldığını belirtir. Rancière, görünüm, oyun ve çalışmayı duyulur paylaşımaya yönelik kategoriler olarak görmekte ve bunların tahakküm veya eşitlik biçimlerini sıradan duyulur deneyime kattığını ifade etmektedir.<sup>292</sup> Platon Devlet'inde “boş zamanın yokluğu” ile nasıl ki zanaatçının elinden özgür oyununu alıyorsa aynı şekilde sanatçının da elinden özgür görünümünü

<sup>289</sup> Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, s. 144

<sup>290</sup> Rancière, *Béla Tarr, Ertesi Zaman*, s. 13

<sup>291</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 31

<sup>292</sup> Rancière, a.g.e, s. 35

almaktadır. Siyaset ve sanatın Devlet'ten dışlanmasında topluluğa sadece etik bir misyon yüklenir ve tahakkümü sağlamak adına farklı sınıflandırmalara gidildiği görülür. Rancière'in estetik rejim dediği ise işte tam da bu farklı sınıflandırma biçimlerinin uzağındaki özgür oyun ve özgür görünümle duyumsanabilir olanın paylaşılma biçimlerine karşılık gelir.

formun maddeye, etkinliğin edilginliğe üstünlüğünün estetik olarak askıya alınması, yalnızca Devlet biçimini değil bizzat duyulur varoluşu ilgilendiren daha derin bir devrimin ilkesi olarak ortaya çıkar.

Dolayısıyla, sanat, özerk bir deneyim biçimi olarak, duyulur olanın siyasal paylaşımına temas eder.<sup>293</sup>

Rancière *Proleterlerin Gecesi*'ni yazma serüvenini Özgürleşen Seyirci'de şu şekilde açıklar: "...yeni bir devrimci hareket örgütlemek amacıyla Marksizmin hakikatine ulaşmak ve sonra sömürü ile başkaldırının anlamını fabrikalarda çalışan ve mücadele edenlerden öğrenmek istedim. Benim için de, kuşağım için de bu çabaların ikisi de tam olarak ikna edici olmadı."<sup>294</sup> Buradan hareketle Rancière iki işçinin birbirine göndermiş olduğu mektupları inceler ve gözlemlerini aktarır:

"Kendilerini seyirci ve ziyaretçi haline getirip, duyumsanabilir olanın paylaşımını değiştiriyorlardı: Güya çalışanlar adımlarını ve bakışlarını gelişigüzel dolaşmaya bırakabilecekleri zamana sahip olmamalı; kolektif bir yapının mensuplarının, bireysellik alametleri ve biçimlerine ayıracak vakitleri olmamalıydı. Özgürleşme kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi. Mektuplaşan bu iki insana ve benzerlerine o günlerin getirdiği şey, şartlarının bilgisi ve ertesi günkü çalışma ve eninde sonunda gelip çatacak mücadele için gereken enerji değildir. Mekânın ve zamanın, emeğin ve boş zamanın paylaşımının *şimdi* ve *burada* yeniden yapılandırılmasıdır."<sup>295</sup>

Rancière'in işçi sınıfına dair gözlemlerinde geceleri şair rolü oynayan işçilerin, burjuva yaşamından kurtulmaktan ziyade ona özendikleri ve bu durumun günlük yaşantılarında bazı çatlaklar meydana getirdiği görülür. Burada işçilerin başka bir

<sup>293</sup> Rancière, a.g.e, s. 36

<sup>294</sup> Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 22

<sup>295</sup> Rancière, a.g.e, s. 23-24



hayatın mümkünlüğünü sorgulamaya başlamaları ile birlikte görünmeyen görünür, söylenmeyen söylenebilir kılınır. Rancière'in "duyumsanabilir olanın paylaşımı" dediği şey tam da bu zamanların, yerlerin ve öznelerin yeniden yapılandırılmasına karşılık gelir. Bu nedenle gerek ilk bölümde gerek ikinci bölümde değindiğimiz gibi söz ile gürültünün ayırımında ortaya çıkan uyuşmazlık sahneleri bizi siyasetin de estetik bir müdahale olduğu sonucuna götürür. Aslında Rancière'in *Kurmacanın Kıyıları* adlı çalışmasının giriş bölümünde sarf ettiği sözler onun düşüncesini daha iyi anlamamız için bize oldukça yol göstericidir:

Kelimelerin ete kemiğe bürünüp hayatları yolundan saptırdığı, gecelerin olağan gece-gündüz döngüsünü altüst ettiği, pencerelerden atılan bakışların proleter bedenlerin bölünmesine neden olduğu, heykellerin tahrip edildiği, bitli çocukların ya da maskaralık peşinde koşan soytarıların yeni bir güzellik yarattığı, cahillerin harfler karşısında el yordamıyla yol alışlarının zekâya dayalı başka bir hayat tanımladığı serüvenler. Tüm bu serüvenlerde, hiçbir şey olmayanların her şey haline geldiği devrime dair hep aynı araştırma devam ediyor.<sup>296</sup>

Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi, hayatı değiştirmek amacıyla gerçekleştirilen sanatın toplumu devrimcileştirebilecek bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Marcuse'nin de ifade ettiği üzere "sanatın politik gizilgücü yalnızca estetik boyutunda yatar"<sup>297</sup> da denebilir. Sanat her ne kadar gerçeği talep etse de günümüzde gerçeğin belli bir çerçevesi kalmıştır ya da sadece hayali vardır. Uzlaş denilen şey sanattaki sosyal problemleri gidermeye çalışır. Sanatı politikleştirme düşüncesi ise politikanın doğasına aykırıdır. Çünkü zaten politika estetik bir etkinliktir. Rancière'e göre, "sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur. Duyumsanabilir ortak kumaşın üzerinde estetik politikası ile politika estetiğinin birleşip ayrıldıkları tek ve ikili kıvrımlar vardır."<sup>298</sup> Sanat varolan gerçeği veya hayali sorunlaştıran imgeler üreterek politik varlığını sürdürür. Tam bu noktada Rancière'in çalışmalarında yer verdiği önemli bir isme, Brecht'e kulak vermek gerekir:

Gerçekçi üslupta bir edebiyat isteği artık öyle kolayca geçiştirilemez. Bir kaçınılmazlık haline geldi bu. Egemen sınıflar eskisinden daha çok ve daha büyük

<sup>296</sup> Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, s. 18-19

<sup>297</sup> Marcuse, *Estetik Boyut Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*, s. 11

<sup>298</sup> Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 71

yalanlara başvuruyor. Doğruyu anlatmak eskisinden de acil bir görev şimdi. Çekilen acılar çoğaldı, acı çekenlerin sayısı da. Yığınların büyük acıları göz önünde tutulunca, küçük güçlükler ya da küçük grupların karşısına çıkan güçlüklerle uğraşmak nefretle karşılanmaya başladı.

Giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz halktır; bu barbarlıktan en çok çeken halk.<sup>299</sup>

Habermas'ta özerk alan içinde tanımlandığı için sanatla hayatı birleştirmeyi amaçlayan avangard proje işlevini yerine getiremez bir durumdayken, “Rancière ile ben aynı sırtta yürüyoruz ama aynı yöne bakmıyoruz” diyen Badiou ise, halkın sanatla yapılandırılabilirliğini gelenek ile yeniliğin arasındaki ilişkisizliğin herhangi bir ilişki olarak uygulanması koşuluna bağlar.<sup>300</sup> Sennett, klasik kamusal alanın dışlama ve gizli ayrıcalıklara dayalı bir yalandan ibaret olduğunu düşünür.

Sanat bir yaşam biçimine dönüşmemelidir. Tersine, hayat sanatta biçim bulur. Schiller'in tanrıçası, aylak olduğu için vaat taşır. Adorno, “sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır” diyecektir, onu yankıarcasına. Eşitlik vaadi, eserin kendine-yeter oluşunda, her türlü tikel projeye kayıtsız oluşunda ve sıradan dünyanın dekoruna katılmayı reddedişinde saklıdır.<sup>301</sup>

Rancière halkın, dışlanan grupların, payı olmayanların kendi zihinsel kapasitesini keşfetmesi gerektiğini düşünür ve istemeleri halinde kendi arzularının gerilimi sayesinde açıklayan birine ihtiyaç duymaksızın öğrenmenin mümkün olacağını –Jacotot örneği- belirtir. İşçilerin kendi zekâlarını kullanmaya başlamaları ve tam anlamıyla özgürleşmeleri ise entelektüellerle aralarında kapatılması gereken bir mesafe olmadığının ayırına varmaları ile mümkündür. Rancière *Özgürleşen Seyirci*'de bu konuya ilişkin şöyle der:

Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. Normal durumumuzdur seyircilik. Gördüğü şeyi görmüş ve söylemiş olduğu, yapmış ve düşlemiş olduğu şeyle sürekli ilişkilendiren seyirciler olarak bizler öğreniyor ve

<sup>299</sup> Bertolt Brecht, “György Lukacs'a Karşı”, Estetik ve Politika, Çev. Ünsal Oskay, Birinci Baskı, İstanbul, Alkim Yayınevi, 2006, s.137-170 ( s. 159-160)

<sup>300</sup> Alain Badiou, *Fransız Felsefesinin Macerası 1960'lardan Günümüze*, Çev. P. Burcu Yalım, İlk Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 168

<sup>301</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 43

öğretiyoruz, eylemde bulunuyor ve tanıyoruz. İmtiyazlı bir başlangıç noktasından daha imtiyazlı bir biçim yoktur. İlk radikal mesafeyi, ikinci olarak rol dağılımını, üçüncü olarak bölgeler arasındaki sınırları reddettiğimizde yeni bir şey öğrenmemize imkân veren başlangıç noktaları, dörtyol ağızları ve kavşaklarla dolar her yer. Seyircileri oyuncuya, cahilleri bilgine dönüştürmemiz gerekmez illa. Cahilde iş başında olan bilgiyi ve seyirciye özgü etkinliği teslim etmemiz gerekir bunun için. Her seyirci zaten kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir.<sup>302</sup>

Platon'un tiyatroya dair düşünceleri "tiyatro, koro meraklıları güzel seslere, güzel renklere, güzel biçimlere, kısaca güzelliğin belirlediği her şeye hayrandırlar. Ama güzelin kendini görmeye ve sevmeye varamaz düşünceleri"<sup>303</sup> şeklindeyken Rancière ise, tiyatro ve felsefe arasında önemli bir bağ olduğunu düşünür. Sahneleme, sahneler yaratma fikri bu bağlamda karşımızdadır. Rancière'e göre, Platon tiyatronun karşısına koreografiyi koyar. Tiyatro reformcuları ise Platoncu koro ve tiyatro arasındaki karşıtlığı tiyatronun gerçeği ve gösterinin simülakrumu şeklinde lanse ederler. Tiyatronun kendiliğinden toplulukçu olduğu önkabulü ve kolektif yanı ise şu şekilde vurgulanır: "Tiyatro, kolektifliğin estetik olarak kurulmasına –duyusal olarak kurulmasına- dönük bir biçim olarak ortaya çıkmıştır."<sup>304</sup> Rancière ayrıca tiyatro reformcularıyla *Cahil Hoca*'daki aptallaştıran pedagogları da mesafe koyma konusunda birbirine benzetir. Özgürleşmenin de seyirci, öğrenci veya bilginin bakmasıyla, bakmanın dönüştürücü etkisiyle eylemde bulduklarının farkına varmaları sonucu gerçekleştiğini belirtir.

O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır.<sup>305</sup>

Günümüz sanatının imgeleri benzemezlik üzerinden hareket ederken, geçmişte ise benzerlikler üzerinden hareket etmektedir. Eskiden şeylerin taklidi olan sanat yerini şeylerin izi olarak estetik imgeye bırakmıştır:

"şeyin taklidi yerine şeyin izi, başkalığının çıplak kimliği; söylem figürlerinin yerine görülebilir olanın yorumsuz, anlamsız maddiliği - işte imgenin çağdaş kullanması ya

---

<sup>302</sup> Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 21-22

<sup>303</sup> Platon, *Devlet*, s. 185

<sup>304</sup> Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 13

<sup>305</sup> Rancière, a.g.e, s. 19

da nostaljik yad edilmesi bunu talep etmektedir: içkin bir aşkınlık, imge/görüntünün bizzat maddi üretim biçimiyle güvenceye alınmış şanlı özü.”<sup>306</sup>

Rancière gerçek anlamda bir sanattan söz etmenin pek mümkün olmadığı heykelinse sadece bir tanrı imgesi olarak görüldüğü rejime “etik imgeler rejimi” adını verir. Bu rejimin ardındansa tanrı heykellerinin ve prens hikayelerinin taklit olarak görüldüğü, heykelin temsil özelliği kazandığı “temsili sanat rejimi” gelir. Son olarak ise “özgür bir sensorium”a ait” olan heykelin “özgür bir görünüm”den ibaret olduğu bir rejim olan “hem görünüm ile gerçeklik arasındaki, hem de madde ile form, etkinlik ile edilginlik, anlama ile duyarlılık arasındaki alışıldık bağlantıları askıya alan özgül bir deneyim”<sup>307</sup> olarak adlandırdığı “estetik sanat rejimi” gelir. Aslında Rancière’in sanat anlayışı genel hatlarıyla, Antik mimesisten klasik temsile ve oradan da Kantçı estetik devrime giden yolu açıklamaya çalışır görünür.

Yüce-estetiğinde, heterojen olanla edilgin karşılaşmanın zaman-mekânı, iki duyarlılık rejimini çatışmaya sokar, “ilişkisel” sanattaysa, kararsız ve geçici bir durumun inşası, algının yer değiştirmesine, izleyici statüsünden oyuncu statüsüne doğru bir geçişe, yerlerin yeniden belirlenmesine yol açar. Her iki durumda da, sanata özgü olan, maddî ve simgesel mekânın yeniden şekillendirilmesidir. Ve sanat bu yolla siyasete temas eder.<sup>308</sup>

Rancière’in düşüncesinde eşitlik önemli bir konumdur. Buradaki eşitlik düşüncesi maddi dünyaya yapılacak müdahaleler içinde bir eşitliktir. Birinci bölümde polis ve politika ayrımında da bahsedildiği üzere, Rancière’de polis eşitliği yadsırken, politika ise eşitliği polise onaylatır görünür. Ayrıca ona göre, politika sanıldığı gibi uzlaşmadan değil uyuşmazlıktan beslenir. Rancière’e göre, “uyuşmazlık sadece sözcüklerle ilişkili bir şey değildir aynı zaman da konuşanların kendilerini içinde buldukları konumdur.”<sup>309</sup> Onun için Rancière’de estetik de siyaset de uyuşmazlık biçimleridir. “Toplumsal devrim, estetik devrimin kız evladıdır; bu ilişkiyi inkâr etmeye kalktığında bunu ancak, dünyasını yitirmiş stratejik bir iradeyi, istisna halinin polisine dönüştürmek suretiyle yapabilir”<sup>310</sup> diyen Rancière’e göre, estetiğin ve

<sup>306</sup> Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s. 12

<sup>307</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 34

<sup>308</sup> Rancière, a.g.e, s. 28

<sup>309</sup> Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s. 14

<sup>310</sup> Rancière, *Aisthesis- Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*, s. 23

siyasetin birbirleriyle ilişkili olup olmadığını tartışmak yersizdir. Çünkü bunlar iki ayrı gerçeklik değildir. Her ikisi de duyumsanabilir olanın paylaşılma biçimlerindedir. Ayrıca nasıl ki siyasetin olmadığı zamanlarda iktidar biçimleri varsa aynı şekilde sanat olmadığı zamanlarda da üretimi vardır.

Bir kez daha söyleyelim ki, sanatı sanat olarak belirleyen özgül bir görünürlük ve söylemsellik formu olmadan sanat da olmaz. Sanatı belli bir siyaset biçimine bağlayan bir duyulur-paylaşımı olmadan sanat olmaz. Estetik böyle bir paylaşımır. İki siyaset arasındaki gerilim, estetik sanat rejimini tehdit eder. Ama onun işlemlerini sağlayan da bu gerilimdir. Bu karşıt mantıkları ve ikisinin de ortadan kalktığı uç noktayı açığa çıkarmak, bizi kesinlikle, siyasetin, tarihin ya da ütopyaların sonunu ilan eden başkaları gibi, estetiğin sonunu ilan etmeye götürmez.<sup>311</sup>

Estetik ütopyanın sonuna dair söylemler ile ilgili olarak Rancière sanatın bugününe yani “ütopya-sonrası”na dair iki kavrayıştan bahseder. Bunlardan ilki, sanatsal araştırmaları estetik ütopyalardan ayırmak isteyen sanat felsefecileri ve tarihçilerinin kavrayışıdır. Bunun sonucunda ise “eserin tekil gücü, bütün siyasal formlardan önce gelen bir ortak- varlığı[etre-en-commun]tesis etmesi” ve “fikir ile duyulur arasındaki indirgenemez mesafe olarak kurduğu “yüce” fikrini radikalleştirmesi”yle “estetik ütopyanın nihilist gerçekleşimi” gibi farklı yorumların ortaya çıktığını ifade eder.<sup>312</sup> Rancière bu yorumlar arasındaki ortaklığı ise “Hıristiyanlıktaki sözün etebürünme gücü ile Musevilikteki temsil yasağı arasındaki... karşıtlık, sanatsal formun göz kamaştırıcı, heterojen tekilliğini gözler önüne serdiği”<sup>313</sup> duruma bağlar. Ayrıca Rancière bu iki farklı yaklaşıma dair bulunduğu konumla ilgili şunları söyler:

Bu iki tavidan birini seçmek istemiyorum. Daha ziyade neye delalet ettiklerini ve onları mümkün kılanın ne olduğunu sormak istiyorum. Nitekim ikisi de, sanatsal radikallik ile siyasal radikallik arasındaki dağılmış ittifakın yansımasıdır; söz konusu ittifakın adı olan estetik, bugün sanık sandalyesindedir.<sup>314</sup>

<sup>311</sup> Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, s. 47

<sup>312</sup> Rancière, a.g.e, s. 24

<sup>313</sup> Rancière, a.g.e, s. 25

<sup>314</sup> Rancière, a.g.e, s. 26

Son olarak diyebiliriz ki Rancière'in asıl meselesi *Estetiğin Huzursuzluğu*'nda da ifade ettiği gibi, "sanatı tanımlama rejimi olarak estetiğin, kendi içinde bir politika ya da bir metapolitika taşıdığını göstermeye çalışmak" tır.<sup>315</sup>



---

<sup>315</sup> Rancière, a.g.e, s. 20

## KAYNAKÇA

### 1. Kitaplar

Adorno, T. W., Brecht, B., Benjamin, W., Jameson, F., Bloch, E., & Lukacs, G. (2006). *Estetik ve Politika* (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Alkım Yayınları.

Adorno, T. (2007). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi* (Çev. Mustafa Tüzel, Nihat Ülner, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Aduğit, Y. (2013). *Etikte Akıl Duygu Çatışması / Akılcı Perspektif*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Althusser, L. (2004). *Felsefi ve Siyasi Yazılar Cilt I- Sanat Üzerine Yazılar* (Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkelen). İstanbul: İthaki Yayınları.

Aristoteles. (1975). *Politika* (Çev. Mete Tunçay). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Artun, A. (der.) (2010). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* (Çev. Kaya Özsezgin). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (ed.) (2016). *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kulavuz* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.

Badiou, A. (2015). *Fransız Felsefesinin Macerası 1960'lardan Günümüze* (Çev. P. Burcu Yalım). İstanbul: Metis Yayınları.

Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler* (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.

Batur, E. (1987). *Estetik Ütopya*. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.

Baudrillard, J. (2003). *Simulakrlar ve Simulasyon* (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Brecht B. (2006). "György Lukacs'a Karşı" *Estetik ve Politika* (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Alkım Yayınevi, s.137-170.

Benjamin, W. (2000). *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik* (Çev. Kubilay Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları* (Çev. Necmettin Kamil Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Sarmal Yayınları.

Damrosch, L. (2011). *Jean-Jacques Rousseau* (Çev. Özge Özköprülü). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (Çev. Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto, A. (2014). *Sanat Nedir* (Çev. Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu* (Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk* (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Eagleton, T. (2010). *Postmodernizmin Yanılsamaları* (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (Çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu). İstanbul: Doruk Yayınları.

Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğenin İcadı* (Çev. Devrim Çetinkasap). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Habermas, J. (2014). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü* (Çev. Mithat Sancar, Tanıl Bora). İstanbul: İletişim Yayınları.

Hazan, E., & Rancière, J. (2018). *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?* (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Metis Yayınları.

Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt I* (Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınları.

Hewlett, N. (2018). *Badiou, Balibar, Rancière: Özgürleşmeyi Yeniden Düşünmek* (Çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metropolis Yayıncılık.

Huisman, D. (1992). *Estetik* (Çev. Cem Muhtaroglu). İstanbul: İletişim Yayınları.

Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Everest Yayınları.



Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.

Panagia, D. (2018). *Rancière's Sentiments*. Durham and London: Duke University Press.

Platon. (1996). *Diyaloglar 1* (Çev. Tacettin Ünlü). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Platon (Eflatun). (1996). *Diyaloglar 1 (Menon-Erdem Üstüne)* (Çev. Adnan Cemgil), İstanbul: Remzi Kitabevi

Platon (Eflatun). (1996). *Diyaloglar 2 (Kharmides- Bilgelik Üstüne)* (Çev. Tanju Gökçöl). İstanbul: Remzi Kitabevi

Platon. (2010). *Devlet* (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Rancière, J. (2005). *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe* (Çev. Hakkı Hünler). İzmir: Ara-lık Yayınları.

Rancière, J. (2006). *Estetik Bilinçdışı* (Çev. Kenan Sarıalioğlu). İzmir: Ara-lık Yayınları.

Rancière, J. (2007). *Siyasalın Kıyısında* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.

Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Versus Kitap.

Rancière, J. (2009). "Afterword / The Method of Equality: An Answer to Some Questions" *Jacques Rancière History, Politics, Aesthetics*. (Der. Gabriel Rockhill ve Philip Watts, Durham). NY: Duke University Press, s. 273-289.

Rancière, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci* (Çev. E. Burak Şaman). İstanbul: Metis Yayınları.

Rancière, J.(2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (Ed. Steven Corcoran). New York: Continuum International Publishing Group.

Rancière, J. (2011). *Tarihin Adları Bilgi Poetikası Alanında Bir Deneme* (Çev. Cemal Yardımcı). İstanbul: Metis Yayınları.

Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

Rancière, J. (2012). "Evrenselliğin Talihsiz Maceraları" *Farklı Dünyaları Düşünmek: Felsefe, Siyaset ve Sanat İçin Moskova Konferansı* (Haz. J. Backstein, D. Birnbaum, & S.-O. Wallenstein). (Çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları, s. 79-93.

Rancière, J. (2012). *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, (İkinci baskı) London/NY: Verso. (Birinci baskı: Nights of Labor, 1981).

Rancière, J. (2014). *Demokrasi Nefreti* (Çev. Utku Özmakas). İstanbul: İletişim Yayınları.

Rancière, J. (2016). *Bela Tarr Ertesi Zaman* (Çev. Elif Karakaya). İstanbul: Lemis Yayınları.

Rancière, J. (2016). *Sinematografik Masal* (Çev. Tacettin Ertuğrul). İstanbul: Küre Yayınları.

Rancière, J. (2016). *Suskun Söz* (Çev. Ayşe Deniz Temiz). İstanbul: Monokl Yayınları.

Rancière, J. (2016). *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (Yay. haz. Ali Artun). İstanbul: İletişim Yayınları

Rancière, J. (2017). *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders* (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.

Rancière, J. (2017). "Demokrasiye Karşı Demokrasiler" *Demokrasi Ne Alemde?* (Haz. Eric Hazan) (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları, s. 81-87.

Rancière, J. (2018). *Aisthesis - Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler* (Çev. Ayşe Deniz Temiz). İstanbul: Monokl Yayınları.

Rancière, J. (2018). *Filozof ve Yoksulları* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.

Rancière, J. (2019). *Kurmacanın Kıyıları* (Çev. Yunus Çetin). İstanbul: Metis Yayınları.

Schelling, F. W. J. (2016). *Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa* (Çev. Atilla Erol). İstanbul: Janus Yayıncılık.

Schiller. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* (Çev. Melahat Özgü). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Su, S. *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi* (2014). İstanbul: Profil Yayıncılık.

Tamen, M. (2015). *Sanat Neye Benzer* (Çev. Nedim Çatlı). İstanbul: Metis Yayınları.

Tanke, J. J. (2011). *Jacques Rancière An Introduction*. New York: Continuum.

Ziss, A. (1984). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik* (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: De Yayınevi.

## **2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar**

Lewis E. T. (Summer 2013). *Jacques Rancière's Aesthetic Regime and Democratic Education*. The Journal of Aesthetic Education, Vol. 47, No. 2, s. 49-70.

May, T., Noys, B., Newman, S. (2013). *Günümüzde Demokrasi, Anarşizm ve Radikal Politika: Jacques Rancière ile Bir Söyleşi*, Cogito 74, s. 48-57.

Piper, L. (2018). *After the riot? Rancière, Hamilton, and radical politics*. The Good Society, 26(1), s.71-86.

Rancière, J. (2003). *Politics and Aesthetics an interview*. Angelaki, 8(2), 191-211.

Şiray, M. (2016). *Jacques Rancière'de Sanat- Siyaset İlişkisi Üzerine*. Teorik Bakış, Sayı 08, s. 113-132.

Vihalem, M. (2018). *Everyday aesthetics and Jacques Rancière: reconfiguring the common field of aesthetics and politics*. Journal of Aesthetics & Culture, 10(1), 1506209.

## **3. Elektronik Kaynaklar**

Aristoteles. (2014). *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne)*. Çev. Samih Rifat, Dokuzuncu Basım Esas Alınarak Hazırlanmış E-kitap 1. Sürüm, İstanbul, Can Yayınları

Artun, A. (2017, 09 09). *Sunuş / Dava Sanatı: Otonomi, Heteronomi ve Sanatın Siyaseti*. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-dava-sanati-otonomi-heteronomi-ve-sanatin-siyaseti/3505> Site Erişim Tarihi: (2019.01.13)

Birrell, R. (Summer 2008). *Jacques Rancière and The (Re) Distribution of the Sensible: Five Lessons in Artistic Research*. Art & Research: 2(1), 1-11. <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/pdfs/v2n1editorial.pdf> Site Erişim Tarihi: (2019.03.13)

Hallward, P. (Çev. Gen, E.). (2013, 05 14). *Rancière'le Romantik Devrim, Edebiyat ve Siyaset Üzerine*. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-romantik-devrim-edebiyat-ve-siyaset-uzerine/1273> Site Erişim Tarihi: (2019.04.17)

Kılıç, S. (2019, 05 22). *Hazzın Geceye Sürgünü: Edebiyat ve Siyaset Üstüne Notlar*. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/hazzin-geceye-surgunu-edebiyat-ve-siyaset-ustune-notlar/4988> Site Erişim Tarihi: (2019.05.23)

Rancière, J. (Mar/Apr 1997). *Democracy means equality Passages*. radical philosophy: <https://www.radicalphilosophy.com/interview/jacques-ranciere-democracy-means-equality> Site Erişim Tarihi: (2019.02.02)

Rancière, J. (Çev. Gen, E.). (2012, 04 06). *"Postmodern Kopuş Diye Bir Şey Yok" . Estetik Devrim Üzerine*. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas->

estetik-postmodern-kopus-diye-bir-sey-yok-estetik-devrim-uzerine/641 Site Erişim Tarihi: (2019.06.18)

Sayar, M. (2015, 08 17). *Jacques Rancière 'de Politik Sanat ve Temsil Sorunu*. <http://www.e-skop.com>: <http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranci%C3%A8rede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578> Site Erişim Tarihi: (2019.06.20)

[https://www.academia.edu/31556872/Walter\\_Benjamin\\_Teknigin\\_Olanaklari\\_yla\\_Yeniden\\_Uretilbildigi\\_Cagda\\_Sanat\\_Yapiti](https://www.academia.edu/31556872/Walter_Benjamin_Teknigin_Olanaklari_yla_Yeniden_Uretilbildigi_Cagda_Sanat_Yapiti) Site Erişim Tarihi: (2019.04.01)



## ÖZGEÇMİŞ

Selda Bıçak 1991 yılında Sakarya'nın Geyve ilçesinde doğdu. İlköğretimini Geyve Atatürk İlköğretim Okulu'nda tamamladı. Lise eğitimini Bolu İzzet Baysal Anadolu Lisesi'nde tamamladıktan sonra 2009 yılında Kocaeli Üniversitesi'nde Felsefe eğitimine başladı. 2011 yılında Kocaeli Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı'nda çift anadala başladı. 2013 yılında Felsefe bölümünden, 2014 yılında da Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. 2015-2016 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı'nda Türkçe ve Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni olarak görev yaptı. 2016 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı.