

Jacques Rancière’de Estetik Devrimin İmkânı

Possibility of Aesthetics Revolution in Jacques Rancière

ÖZGÜL EKİNCİ 

Kilis 7 Aralık University

ABDULKADİR ÇÜÇEN 

Bursa Uludağ University

Received: 05.10.2020 | Accepted: 30.03.2021

Abstract: Jacques Rancière establishes a different relationship between politics and art. He does not believe that politics has entered the nihilistic era and art has come to an end. According to Rancière, contradictions in politics and art result from their nature rather than indicating their end. Besides, he believes that these contradictions make equality possible. For this reason, it is the scenes of conflict caused by acting with the equality presumption, which makes the aesthetic revolution possible. Art, like politics, constitutes an area for these scenes of conflict. Via these scenes of conflict, what was not contacted, seen, heard or considered before appears on the scene. This appearance means that time and space are reshaped on an equal basis. In this context, it has an aesthetic revolutionary effect. However, this effect is far from being predictable, targetable and universal. The aesthetic revolution is accomplished on a smaller scale and temporarily, through art forms, including small groups and individuals. Hence, while the aesthetic revolution is affirmed by Rancière, its content is filled differently.

Keywords: Art, politics, equality, writing, theatre, cinema.

✉ Özgül Ekinci

Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü
79000, Kilis, Turkey | ozgul.ekinci@gmail.com

✉ Abdulkadir Çüçen

Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü
16059, Bursa, Turkey | kadir@uludag.edu.tr



Sanatta Eşitlik Kıvılcımları: Yazı, Tiyatro ve Sinematografi Örneği

Sanat ile siyaseti, birbirine bağlayan, birbirinden ayrı iki alanın birbirine dışardan bir teması değildir. Bu iki alanın birbiriyle ilişkisini sağlayan, Rancière'in her ikisine yüklediği anlamdır. Rancière'e göre, bu iki alan arasındaki temas, duyulurun paylaşımı değilimiz alana gönderimde bulunur. Ayrıca Rancière, sanat ile politikanın ilişkisini anlatan politikanın sanatı ve sanatın politikasını birbirinden ayırır. Her iki alanın birbirinin alanına dahli onaylanırken, bu kelimenin sadece küçük bir kelime oyunu anlamına geldiği kabul edilmez. Rancière, politikanın sanatı ile sanatın politikasını şu şekilde tarif eder: "Politik özneleşme edimlerinin görünür olanı, bunun hakkında ne söylenebileceğini ve bunu yapmaya hangi öznenin muktedir olduğunu yeniden tanımlamaları anlamına gelen bir *politika estetiği* vardır. Sözün dolaşımı, görünür olanın sergilenişi ve duygu üretiminin, mümkün olanın eski yapılandırmasından koparak yeni kabiliyetler tanımlaması anlamında da bir *estetik politikasından* bahsedilebilir" (Rancière, 2015, s. 61). Politikanın estetiği çok eskiye dayanır. Çünkü konuşma özelliğine sahip insanın yarattığı estetik şekillendirme politika ile polis düzeninin çekişmesinde hep varolagelmiştir (Rancière, 2006a, s. 87). Estetiğin politikası ise, belli bir sanat rejiminin, duyulur deneyimde yarattığı şekillendirmenin politik etkisini ifade eder (Rancière, 2015, s. 61). Politikanın sanatı ile sanatın politikasının, birbirine özdeş olmadığını ve birbirinden ayrık duran bazı kısımlara sahip olduğunu fark etmemizin yanında, her ikisi arasında bir kesişim alanından bahsedebiliriz.

Herhangi bir sanatsal ürünün (tiyatro, heykel, kitap gibi) politik etkisi, onun içeriğinin verdiği mesajdan kaynaklı değildir. Daha ziyade, zamanın ve mekanın dağılımında yarattıkları etki, onları politik kılar. Her sanat rejiminin etkisi ise, aynı değildir (Rancière, 2015, s. 61). Aristoteles'in öncüsü olduğu temsil rejimi, gerçekteki hiyerarşilerin (sosyal veya politik hiyerarşilerin) bir kopyasını sanatsal kurgunun içine taşır. Sanatın içinde de konu, tür, karakter gibi birçok hiyerarşi vardır. Diğer bir anlamda, sanatsal hiyerarşilerle polisin düzeni arasında bir uyumdan bahsedebiliriz. Bu sanat rejimi, hiyerarşik bir polis düzeninin yansımasıdır. Estetik rejim, bütün bu hiyerarşilerin yıkımı anlamına gelir. Estetik rejim hareketin değil, sözün (ifadelerin, dilin) önceliğini savunur.



Konular arasında hiçbir ayırım yoktur. Bütün konular aynı değerde, yani eşittir. Dünyadaki her şey, aynı şekilde, sanatın ilgisini çekebileceği gibi, sanatın ilgisizliğine maruz kalabilir (Deranty, 2007, s. 243; Rancière, 2006b, s. 32). Bu bağlamda, demokratik devrim ya da estetik devrim, dil ve temsilin özgürleşmesidir. Herkes ve her şey; söylem, dil, özne olma yoluyla herhangi bir söylem formu ile müdahaleye hak kazanabilir (Deranty, 2007, s. 245). Sanatın estetik rejiminde, her şeyin konu olarak yer alabilmesi (her özne ve nesnenin), eserlerin herhangi bir amaçtan muaf olması, nötr mekanların inşası, birçok zamansallığın iç içe geçmesi, hem temsil edilen hem de hitap edilen özne bakımından bir eşitliğin varlığını beraberinde getirir. Bu bağlamda, baktığımızda, estetik ile politika arasında derin bir bağlantıyla karşılaşırız, yalnız bu bağlantı, doğrudan sanatçı tarafından yaratılmaya çalışılan ya da önceden kestirilebilir bir politik özneleşmeye sebep olan politik bir etkiden ziyade, etkisi önceden belirlenemeyen bir estetik demokratizm olarak tarif edilebilir (Rancière, 2015, s. 61-62). Rancière için sanat, devrimci bir etkiye sahiptir fakat bunu bize savaşmak için gerekli malzemeyi sunarak yapmaktan ziyade, mümkün olanın yeni bir şeklini çizmemizde ya da görmemizde katkı sağlayarak yapar. Yine de, yaratılan etkiyi önceden kestirmek mümkün değildir (Rancière, 2015, s. 95). Zaten Rancière'in estetikteki devrimsel okumasını diğerlerinden ayıran nokta da burasıdır. Estetiğin devrimselliği sonucundaki etkiye bağlanmaz.

Estetik rejim, “sanatsal becerinin üretim formları ve belirlenmiş toplumsal amaçlar arasındaki; duyumsanabilir formlarla bu formlarda bulabileceğimiz anlamlar ve doğurabilecekleri sonuçlar arasındaki bir tutarsızlık ve bağlantısızlıktan kaynaklı bir etkiliyiciliği” ifade eder (Rancière, 2015, s. 56-57). Rancière bu durumu “uyuşmazlık” kavramı ile adlandırır. Estetik ve siyaseti birbirine bağlayan her ikisinin de ortak temas alanı olarak duyulurun paylaşımında meydana getirdiği etkidir. Fakat her etki devrimci değildir. Rancière eşitliğe (demokrasiye) sebep olan etkileri uyuşmazlık sahnesine bağlar. Bu uyuşmazlık sahneleri hem siyaset hem de estetik tarafından bir müdahale şeklinde gerçekleştirilebilir. Uyuşmazlık, herhangi bir konuda anlaşmazlık ya da (fikirsal veya duygusal) bir çatışma anlamına gelmez, bu farklı duyusallık rejimleri arasındaki anlaşmazlıklar anlamına gelir. Estetiğin politik anlamı



burada ortaya çıkar. Politika, iktidar ya da kurumsal ilişkiler anlamına gelmez. Politika, bunlardan daha önce, nesnelere, öznelere ve yeterliliklere belirlenirken ortaya çıkar. Taraflar arası ilişkiler belirlenirken değil, kimin taraf olduğunu, nesnelere veya ilişkilerin neler olduğu veya belirlemeye kimin ehil olduğu ile ilgili duyulurun paylaşımında ortaya çıkar. Politika, duyulurun paylaşımının mevcut düzeninde meydana gelen ve mevcut düzenle ilgili uyumsuzluk sahnelerinde ortaya çıkar. Bunu kolektif bir merci inşa ederek yapar. Yalnız bu merci evrensel değildir. Burada kolektiflik, belli bir grup anlamına gelir (Rancière, 2015, s. 57-58).

Rancière’de kolektiflik, bütün herkes için geçerli, aynı anda bütün herkesin bilinçlenip eyleme geçmesi anlamını taşımaz. Kolektiflik, mevcut düzende görülmeyen, duyulmayan veya hesaba katılmayanların oluşturduğu küçük gruplardır. Seslerinin duyulmaması konuşmıyor olmalarından, görünmemeleri görünmez olmalarından, varlıklarının kabul edilmeyişi ise, gerçek bir varlık sergilemeyerlerinden değildir. Bu fark edilmeyerlerinin nedeni, ortak duyulur deneyimde, üzerine uzlaşılacak kriterlere sahip olmayışları veya bundan mahrum oluşlarından kaynaklıdır. Bu da beraberinde, duyulurun dağılımında bir paylarının olmaması anlamına gelir. İster sanatta ister politikada kendilerine tahsis edilen ya da edilmeyen bu bölüşümde sebep oldukları her aykırılık, beraberinde, zamanın ve mekânın yeniden yapılandırılmasına neden olur. Bu nedenle, devrim, belli bir neden-sonuç ilişkisine bağlı bir uzlaşma değil bilakis nötr bir zaman ve mekân ilişkisi içinde mevcut düzende meydana getirilen bir aykırılıktır.

Rancière, bu aykırılığa 1848’de devrimci bir gazeteden çıkan bir anekdotu örnek verir. Anekdotta lüks bir evin döşeme işçisinin, işini yaparken ki süreçte, bulunduğu mekânın keyfini çıkarması, adeta o villalarda yaşayanlardan daha da çok o mekânın estetik hazzına varması anlatılır (Rancière, 2015, s. 58). Rancière, işçinin duyulur paylaşımında yarattığı çatlağı şu şekilde anlatır: “...perspektifi ele geçirmek, “beklemez iş”in mekânından farklı bir mekânda bulunduğunu tanımlamaktır zaten; kol emeğinin zorunluluğuna itaat edenler ile bakışın özgürlüğüne sahip bulunanlar arasındaki bölüşümü bozmaktır” (Rancière, 2015, s. 59). Bu bağlamda, Rancière’e göre, mesele tahakküme maruz kalan insanların, bunun farkına varıp bilinçlenmesi değil, bu tahakkümün aksi şeklinin



mümkün olduğu bir bedene bürünebilmelerindedir. Marangozun yaptığı, içinde bulunduğu durumun bilgisine sahip olmak değil, fakat bu duruma uygun olmayan heyecan ve tutkulara sahip olmaktır (Rancière, 2015, s. 59; Lane, 2017, s. 240). Estetiği devrimsel kılan da bu özelliğidir, marangozda olduğu gibi, içinde bulunulan zaman ve mekanın düzeninde, uzlaşmacı kurgunun yapılandırmasının dışına çıkmaktır.

Görüldüğü üzere, estetiğin siyasi olması, sanatın siyasi mesajlar yüklenmesi, toplumsal yapıları veya çatışmaları yansıtmasından kaynaklı değildir. Estetiği siyasi kılan, doğrudan siyasetle olan ilgisi değildir (Rancière, 2016b, s. 208). “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” (Rancière, 2016b, s. 208).

Rancière, birçok sol emsalinin aksine estetik devrimin içeriğini farklı şekilde doldurur. Estetik devrim, sanıldığı gibi, sanatın insanlar üzerinde derin bir bilinçlenme hali yaratması, onları eyleme sevk etmesi bakımından devrim anlamını yüklenmez. Çünkü Rancière, sanatın duyumsanabilir alanda yarattığı etki ile entelektüel veya politik bir bilinçlenme arasında daha önceden kestirilebilir bir ilişkinin mevcudiyetine inanmaz. Bir tiyatro icrasından ya da kitap kritiğinden sonra, büyük bir entelektüel aydınlanma yaşayıp, bu konuda bir şeyler yapmak için eyleme geçmeyiz. Bundan ziyade, duyumsanabilir dünyalar arasında bir geçişten bahsedebiliriz. Daha farklı olanakların mümkün olduğu yeni dünyaların kapılarını aralarız. Bu da zannedilenin aksine, mevcut düzenle uyum içinde değil, mevcut düzenden kopuşlar yaşayarak olur (Rancière, 2015, s. 64). “Duyuyla anlam arasında, görülür dünyayla duyulanma tarzı, yorum rejimiyle imkanlar mekanı arasındaki bağın kopması; şeylerin “eşyanın tabiatı” içinde ait olduğu yerde durmasına izin veren duyumsanabilir göstergelerin kopması” (Rancière, 2015, s. 64) ile gerçekleşen duyulur rejimler arasındaki bu kopuşlar, Rancière’de, estetik devrim dediğimiz alanın içeriğini doldurur. “Sanatın radikalliği, deneyimin sıradanlığını yırtan benzersiz bir mevcudiyet, görünme ve kayda geçme gücüdür” (Rancière, 2014, s. 23). Estetikte bu devrimi sağlayan, sanata olan bakış açısında yaşanan kırılmadır. Sanatın estetik rejimi ile beraber,



yaşamla olan bütün sınırlarının yıkılmasıdır. Üslup, form, içerik, karakterler üzerine olan hiyerarşik yapılanmalarının yerini, yaşam ile sanat arasında ve dolayısıyla politika arasında bütün sınırların esnekleştiği ya da muğlaklaştığı bir sanat tasavvuru almıştır. Rancière, estetik ile beraber, sanat, yaşam ve politika ilişkisini şu şekilde ifade eder:

Sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur. Duyumsanabilir ortak kumaşın üzerinde estetik politikası ile politika estetiğinin birleşip ayrıldığı tek ve ikili kıvrımlar vardır. Kendinde gerçek diye bir şey yoktur; algılarımızın, düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak, gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın yapılandırılmaları vardır. Gerçek (le réel) her zaman için bir kurmaca inşasıdır –yani görülür, söylenir ve yapılır olanın birbirine bağlandığı bir mekanın inşası. Kurmaca karakterini inkar edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basit bir ayırım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşımalsal (*consensuel*) kurmacadır. Politik eylem olarak sanatsal kurmaca da bu gerçeği didikler, bu gerçeği polemik bir biçimde parçalayıp çoğaltır. Yeni özneler icat edip yeni nesnelere gündelik verilere dair başka türlü bir algı ortaya çıkaran politikanın işleyişi de kurmacaya dayalı bir işleyiştir... Sanat pratikleri görülür, söylenilir ve yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunur. “Sağduyunun” diğer biçimleri üzerindeki fikir birliğine karşı, polemik olan sağduyu biçimleri icat ederler (2015, s. 71).

Rancière için, böylelikle, gerçek ile sanat, sanat ile siyaset, eylem ile söz, bakış ile eylem gibi birçok alandaki ayrımlar ya tamamen yıkılır ya da keskinliğini yitirip, iyice muğlaklaşır. Sanattaki estetik kırılma, aynı zamanda yaşamda ve siyasette de beraberinde benzer bir kırılmaya sebep olur. Bütün bu alanları birbirinden keskin şekilde ayırmak, Aristotelesçi temsil mantığının mirasıdır. Bakmak ile hareket gibi ayrımlar veya hiyerarşiler içeriği boş birer ön kabulden başka bir şey değildir. Bu ön kabullerimiz ise, beraberinde bütün yaşam olanaklarımızı, sanki başka türlü olamazmış gibi, hiyerarşik olarak düzenlenmektedir. Estetik devrim ise, bütün bu mirasın alt üst oluşu anlamına gelir. Estetik devrim ile birlikte, herhangi biri veya herhangi bir şey, sanatın konusu içine dahil edilir. Sanatın içinde yaşanan bu eşitlik, politika ve yaşama da yansiyacaktır. Çünkü bunlar arasında zannedildiği gibi keskin ayrımlar yoktur.



Rancière, estetiğin bu devrimsel gücünün yansımalarını ilk olarak yazı ve tiyatrodaki görür. Sonrasında ise, teknik gelişmeler ile beraber bu mirası, fotoğrafı ve sinema devralacaktır. Daha doğrusu bu yeni iki sanat (fotoğrafi-sinema ki her ne kadar ikisinin de sanatsallığı hala tartışma konusu olsa bile), diğerlerine göre ön plana çıkacaktır.

Estetik Devrimin İlk Göz Ağrıları: Yazı ve Tiyatro

Estetik sanat rejiminin, yaşam ile sanat arasında bütün sınırları kaldırmış olması, sanatın sonu düşüncesine taraftar toplamıştır. Sanatta bu eksen kaymasına, ayrıca teknik gelişmelerin dahil ile birlikte, bu son ilanının taraftarlarında bir artış olmuştur. Özellikle, sanatsal üretim ve endüstri üretimin güzergahında oluşan paralellik, akıllara bu “sanat için bir son ilan mıdır yoksa bu paralelliği bir şekilde bozmak mümkün müdür” gibi sorular getirmiştir. Bu nokta da, kültürün ve sanatın da bir endüstri haline geldiğini savunan ve sanatsallığın kendine has ayırt edilebilirliği yitirdiği kanaatindeki Adorno (kültür endüstrisi) ve onun aksine teknik gelişmelere rağmen hala sanatsal olanağın varlığına kanaat getiren ve hatta tekniğin beraberinde sanata bir demokrasi alanı temin ettiğini düşünen Benjamin'in fikirleri karşılıklı olarak düşünülebilir (Adorno-Horkheimer, 2010, s. 162-167; Benjamin, 2009). Fakat Rancière, farklı olarak, sanatın son iki yüzyıl içinde içine girdiği dönemecin hikayesini anlatırken ve sanatın içindeki çelişkilerin bir serimini yaparken, postmodern veya teknolojik sürecin sanatta meydana getirdiği değişimleri, sanatın kendi içindeki çelişkiler/paradokslar olarak okur. Bu paradoksların varlığını olumsuzluk olarak değerlendirmez. Politikadaki uyumsuzluk sahnelerinin negatif bir süreç olmadığını düşünen Rancière aynı şekilde, sanatın bu çelişkilerinin olumsuzluk yaratmadığı kanaatindedir. Aksine bu paradokslar üretkendir.

Rancière, sanata dâhil ediliş edilmemesi hâlâ tartışma konusu teşkil eden mekanik sanatlarla birlikte, yani fotoğraf ve sinemayla birlikte, artık sanatın devrimci etkisini iyice yitirdiği noktadaki kanaatin çok dışında yer alır. Bilakis bu gelişmeler, sanatın kendini yeniden ve farklı bir şekilde kurması anlamına gelir. Sanattaki olay örgüsü, biçim ve resme özgü düzlem yerini sanatta hareket, ışık ve bakışa bırakmıştır. Bu sanatın ortadan kalktığı değil, yaşam ile içiçe geçerek, yaşam ile sınırlarını



muğlaklaştırdığı ve kendini yeni bir şekilde tarif ettiği anlamına gelir (Rancière, 2018a, s. 17; Rancière, 2016d, s. 10).

Rancière için, estetiğe devrimci bir güç katan, Benjamin'in düşündüğü gibi, sadece teknik ile beraber herkesin ona ulaşabiliyor olması değildir. Estetik devrim, sanatta herhangi birinin görünmesi ile (her nesnenin veya öznenin sanatın konusu olması ile) ortaya çıkmıştır. Herhangi birinin sanat sahnesine çıkışı, teknik devrim sayesinde değildir, bu teknik devrimden önce ve ilk olarak edebiyatta gerçekleşmiştir (Rancière, 2008, s. 172-173; Rancière, 2018a, s. 16-17). Tarih sahnesinde, sıradan insanın (kitlelerin) görünmeye başlamış olması, tekniğin sonucu değildir. Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ta, birçok insanın anlatısını, tanıklığını, tarihçinin belgelerinin ve arşivinin karşısına koymuştur. Hugo *Cromwell*'in önsözünde benzer şekilde, olaylar tarihinin karşısına adetler tarihini koyuyor (Rancière, 2008, s. 174). Bu açıdan Rancière, fotoğrafı ve sinemayı da sanat alanına dâhil edecektir fakat onun için, Benjamin'de olduğu gibi, fotoğrafı veya sinemayı sanat kılan teknik yapısı ya da sanat tarzlarını taklit etmesinden kaynaklı değildir. Bütün bunların aksine, fotoğrafı veya sinemayı sanat kılan "herhangi" birini sunma yeteneğidir. Diğer bir anlamda, her şeye ve herkes karşı barındırdıkları eşitlik ilkesidir. Bu açıdan, estetik devrimin, teknik devrimden önce olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca estetik devrimin ilk göz ağırları, resimsel ve yazınsal olanda herhangi birinin görünmesidir.¹ Estetik devrimin ilk olarak yazıda görülmesine, tiyatro sahnesi de eklenebilir. Sonrasında, teknik gelişmelerle beraber estetik devrimin yeni formları olarak fotoğrafı ve sinematografinin geldiğini söyleyebiliriz (Rancière, 2008, s. 174). Rancière, yazının estetik devrimdeki önceliğini şu şekilde dile getirir: "Büyük olaylar ve kişiliklerden adsızların yaşamına geçmek; bir zamanın, bir toplumun ya da bir uygarlığın belirtilerini sıradan yaşamın küçücük ayrıntılarında bulmak; yüzeyi yer altı katmanları ile açıklamak ve dünyaları kalıntılarından hareketle yeniden kurmak, bu program bilimsel olmadan

¹ Rancière, bu nokta da, tarih yazımı ve bilimi üzerine ilginç tespitlerde de bulunmaktadır. Edebiyatta herhangi birinin konu alınması nasıl edebiyatta devrimsel bir etki olarak okunuyorsa, tarih yazımındaki kırılma da benzer şekilde değerlendirilir. Rancière, tarihte büyük isimler konu alınmasının yerine yoksulların konu alınması, tarihte benzer bir devrimsel etki olarak görülür (Bkz. Rancière, 2011b).



önce yazınsaldır” (Rancière, 2008, s. 174).²

Katı bir hiyerarşik düzenin düşünüğü olan Platon'un yazı ve tiyatroya karşı eleştirel söylemlerini bu bağlamda değerlendirebiliriz. Platon, *Phaidros* diyalogunda, yazı üzerine eleştirilerde bulunur. Platon'a göre, yazı hafızayı tembelleştirir, köreltir. Bu nedenle, yazının hafızaya değil, hatırlamaya katkısı olabilir. Yazı, bir kere ortaya çıktıktan sonra bütün her yeri dolaşır. Onu muhatap alana da, almayana da konuşur. Fazla gevezedir. Yalnız ne zaman bir şey öğrenmek amacıyla onu soru yöneltirseniz, hep aynı cevabı verir. Kendine yüklenildiğinde kendini koruyamaz. Babasına ihtiyaç duyar. Çünkü onun kendisini koruyacak gücü yoktur (Platon, 2016, s. 101-102). Rancière, Platon ile aynı kanaatte değildir. Rancière'e göre, “Yalnızca sözün çoğaltılmasını ve bilginin saklanmasını sağlayan bir araç değil, sözün ve bilginin beyanı ve dolaşıma girmesinin özgül bir rejimidir yazı. Kökeninden bihaber, varış noktasına karşı kayıtsız, tek başına konuşan bir söz, öksüz bir beyan rejimidir” (Rancière, 2011a, s. 102).

Bu nedenle, Platon'un tiyatro ve yazı üzerine eleştirel söylemleri, etik kaygılardan (ahlak dışı özellikler taşımasından dolayı), ki kendisi *Devlet* eserinde her ne kadar bu sebebi öne sürse de, değildir. Çünkü yazı, sözün aksine, vereceği mesajı iletecek özel bir muhatap aramaz. Uluorta, herkesle konuşur, hiçbir hiyerarşi gözetmez. Daha önce kurulmuş konular hiyerarşisini alt üst eder. Hem sanatsal bir etkinlik alanı hem de ortak bir mekânı (kamusal alanı) ima eden tiyatro sahnesi de aynı şekilde, mekânların, etkinliklerin ve kimliklerin dağılımını/paylaşımını bulandırır. Platon'un konuları, bedenleri göz önünde bulunduran sözüne karşı (sözün inşa ettiği hiyerarşiye karşı) iki duyulur etkinlik formu çıkar: tiyatro ve yazı. Böylelikle sözün konularını alt üst eden, kimliklerini bulanıklaştıran, mevcut zaman ve mekân paylaşımını bozan yazı ve tiyatronun, en başından bir siyaset rejimine bulaştığını söyleyebiliriz. Bu siyaset rejimi demokrasidir (Rancière, 2008, s. 149-150; Lane, 2017, s. 249-

² Platon'un yazı üzerine söylemlerini eleştirel şekilde ele alan ve onun farklı bir okumasını olarak Jacques Derrida'nın “*Platon'un Eczanesi*” adlı eseri de bulunmaktadır. Yazıyı ele aldığımız bu noktada, konuyu dağıtmamak adına, Derrida ve Platon'un yazı üzerine söylemleri hakkındaki eleştirilerine yer verilmemiştir. Bu eleştiriler bazı noktalarda Rancière ile benzerlik taşımasına rağmen, konunun akışını bozmamasından kaçınılmıştır. Rancière ile Derrida'nın bu bakış açısı başka bir çalışmanın konusu olabilir (Bkz. Derrida, 2014).



250; Şiray, 2016, s. 282-283). Yazı ve tiyatro, Platon'un bir logos'a göre, bir beden olarak kurduğu toplumu alt üst eder. Platoncu, yapıp etme, varolma, söyleme tarzı arasına bir uyumsuzluk sokar. Bu nedenle yazı, demokrasinin anarşist ruhunu içinde taşır (Rancière, 2011a: 102, 113). Bu iki duyulur paylaşım formu, mevcut duyulur paylaşımı (hijerarşileri) rahatsız ettiği için (alternatif türetip, eşit olduğu için) Platon'un devletinden dışlanırlar. "Bu eşitlik, tüm temsil hijerarşilerini yıkar ve meşruiyetsiz bir ortaklık olarak, yalnızca harfin rasgele dolaşımı tarafından çiziktirilmiş ortaklık olarak okurlar cemaatini kurar. Böylelikle, tiyatro, sayfa ya da koro gibi belli başlı estetik paylaşım formlarına daha en baştan atfedilen bir duyulur siyasallık vardır" (Rancière, 2008, s. 150). Platon, sözü önemser, çünkü söz kime, ne zaman ve nasıl sesleneceğini bilir. Yalnız yazı, seslenmek için özel bir muhatap aramaz, ne zaman susması gerektiğini ya da konuşması gerektiğini bilmez, fazla gevezedir (Rancière, 2006b, s. 30).

Rancière, edebiyattaki demokratik etkiyi, ilk olarak modern romanda görür. Fakat Rancière için romanı ortaya koyan kurgu, gerçek hayattan bir kopuş ve dilin kendi içine kapanması değildir. Kurgusal inşa, dilin kendi içine kapanması değildir. Bir grup, yer, bank, saat vb. üzerindeki göstergelerin okunmasıdır. Ani geçişler, bu göstergeler üzerindeki imleyicilerin farklı şekillerde okunmasıdır (Rancière, 2008, s. 179). Bu manada, estetik çağın kurgusalılığı, "sessiz şeylerin içsel imleme gücü ile söz kiplerinin ve imlem düzeylerinin çoğalmasındır. Öyleyse, yazının estetik egemenliği kurgunun saltanatı değildir. Tersine, kurgunun betimsel ve anlatısal düzenlemelerin aklıyla tarihsel ve toplumsal dünyanın fenomenlerinin betimlenmesi ve yorumlanmasının betimsel ve anlatısal düzenlemesinin aklı arasındaki ayrımsızlık eğilimi rejimidir" (Rancière, 2008, s. 179-180).

Rancière için, kurmaca, yaşamdan ayrı, hayali bir dünyanın kurulması anlamına gelmez. Kurmaca, gerçeklik ve görünüşle iç içedir. Zaten gerçeklik ile görünüş birbirinden ayrı duracak kadar uzak değildir. Kurmaca, daha önce, gerçeği hiç görmediğimiz bir şekilde, mevcut olandan farklı bir bağlamda bize sunar. Algularımızın dokuları ile oynar, daha önce, düşünmediğimizi düşünmemizi, görmediğimizi görmemizi sağlayan farklı bağlantılarla, bize yeni bir perspektif sunar. Diğer bir



anlamda, görünüşle ile gerçeklik arasında yeni bağlar kurar. O, duyulurun paylaşımında, uyumsuzluk sahneleri aracılığıyla, değişiklik yaratır (Rancière, 2015, s. 61; Rancière, 2019, s. 15-16). Kurmaca, “temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirir; duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelere ilişkilendirme tarzımızı, dünyamızın olaylarla ve figürlerle dolu olma şeklini değiştirir. Bu anlamda, modern roman, deneyimi belli bir demokratikleştirmeye tabi tutmuştur” (Rancière, 2015, s. 61). Böylelikle, sözcükler, bize bir şeyleri açıklayan ya da hayaller kurduran bir etkiye sahip olmanın ötesine geçer. Onlar, konuşanları veya onları duyanları, ortak bir sahne kurarak ya ortak bir duyu yaratarak, bir manzara, his veya ifade kipini paylaşmaya çağırırlar (Rancière, 2016a, s. 112-113; Rancière, 2019, s. 13-14). Siyaset ile sanatın, edebiyattaki kesişimi, görüntüler, göstergeler, söylenen, yapılan arasında yeni ilişkiler kurarak, kurgular inşa etmesindedir. Bu da berberinde duyulur deneyimimizi yeniden şekillendirir (Rancière, 2008, s. 182). Bu bağlamda Rancière, yazıyı, estetik devrimin ilk faili olarak sözün karşısına koyar.

İnsan siyasal bir hayvandır, çünkü sözcüklerin gücünün kendisini “doğal” yazgısından saptırmasına izin veren yazınsal bir hayvandır. Bu *yazınsallık* “has anlamıyla” yazınsal sözcelerinin dolaşımının hem koşulu hem de sonucudur. Ama sözcükler, bedenleri, organizma anlamında birer beden değil, birer neredeyse-beden oldukları ölçüde, yetkili bir alıcıya doğru onlara eşlik eden meşru bir babaları olmadan dolaşan sözlerden oluşan birer söz bloku olduğu ölçüde bedenleri ele geçirir ve yazgılardan alıkoyarlar. Bundan dolayı kolektif bedenler oluşturmazlar, daha ziyade kolektif bedenlere kırılma çizgileri, bedenden kopma (*désincorporation*) çizgileri sokarlar (Rancière, 2008, s. 182-183).

Rancière'in de söylediği üzere, yazı ile birlikte, söz, babasını (söyleyenini ve söyleyenin belirlediği güzergâhını) yitirmiştir. O artık uluorta konuşur ve insanların yazgılarında kırılma yaratır. Yalnız bu kırılmalar, insanların yazının etkisi ile bilinçlenip, bir araya gelişi anlamında bir kolektifliğe sebep olmaz. Bunun aksine bu durum, mevcut kolektif bedenlerde kırılma yaratarak, mevcut kolektif bedenden kopmalara sebep olarak gerçekleşir.

Bu nokta da, edebiyatın yaptığı bir siyasetten bahsedilebilir fakat bu siyaset, doğrudan siyaset yaparak değil, mevcut düzende kırılmalar



yaratarak olur (Rancière, 2016a, s. 121). Edebiyat bunu, daha önce düşünülmemiş olanı düşündürerek, görülmeyeni görülmesini sağlayacak bağları kurgulayarak, arada boşluklar yaratarak, mevcut bölüşümü ve dağılımı yeniden şekillendirerek yapar. Bu da bir nevi siyaset bir siyaset anlamına gelir. “Sanatın ve siyasetin “kurguları” böylelikle birer ütopyadan ziyade birer heterotopyadır³” (Rancière, 2008, s. 184). Diğer bir anlamda, her iki alanın kurgusu, mekân içinde yeni mekânlar, zaman içinde yeni zamanlar inşa eder. Böylelikle, estetik içindeki demokratik devrim, derin ontolojik ayrımlar ve sınırlara müdahale anlamına gelir. Suskun söz, her şeyin konuşmasının yanında, aynı zamanda her şeyin sessizliğini de ima eder. Sabit ontolojik yerlerle ilgili sözler imkânsızdır (Deranty, 2007, s. 245). “Çok temel olarak, Rancière için dilin özgürleşmesi, gerçeklerin seviyeleri arasına giriş yapan bir düzen anlamındadır” (Rancière, 2008, s. 245).

Rancière için artık, modern politik hayvanı belirleyen, konuşuyor olmasından ziyade (Aristoteles’e atfen), sözlerin düzeni ile bedenlerin düzenini allak bullak eden yazınsal bir hayvan olmasıdır. Bu yazınsallık beraberinde, politik bir özneleşme sürecini de getirir (Rancière, 2006a, s. 61). Şöyle ki, içinde buldukları koşullar ve yazı sayesinde eşitlik sürecinin birbiriyle yarattığı uyumsuzluk beraberinde yeni politik özneleşmelere gebe dir. Sonuç olarak, sanat, siyasi olma özelliğini, direk bir siyasi misyon yüklenmeden gerçekleştirir. Flaubert’e göre, “kendi kendine yaslanan” eser, sahip olduğu kayıtsızlıktan dolayı demokratik bir manifesto etkisi yaratmıştır. Herhangi bir amaç gütmeyen, hiçbir bakış açısına sahip olmayan, her türlü hiyerarşiye kayıtsız olan bu eser, eşitlikçidir. Bu açıdan, sanatı siyasal kılan, siyasi hiçbir amaç gütmemesidir (Rancière, 2006b, s. 44).

Estetik devrim alanı olarak yazının yanında tiyatro da önemli bir yer işgal eder. Tiyatro, geçmişten günümüze kolektif bir eylem olarak görülür. Hatta tiyatrodaki siyasi potansiyel bu kolektif özelliğine dayandırılır. Yalnız topluluk eylemi olan tiyatrodaki seyircinin konumu, bir paradoks yaratır. Rancière’e göre, tiyatronun sıkıştığı ana paradoks şöyle ifade edilebilir: “Görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircinin düşünce, duygu

³ Micheal Foucault’da, bir mekan içinde birçok mekanın varlığı anlamında kullanılmaktadır.



ve eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir sürekliliğin bulunduğu varsayımı” (Rancière, 2015, s. 51). Çünkü tiyatro, en önemli özelliği olarak, seyirciyi de içine alan kolektif bir etkinlik olarak kendisini sunmada gösterir. Fakat bu özelliğin aksine seyirci ile tiyatro arasında bir mesafe sezimleriz. Bu mesafe, etkinlik-edilgenlik, seyirci-oyuncu, seyirci-yönetmen, gibi karşıtlıklarda kendini gösterir. Burada tiyatro kendi özüne ihanet eder. Birçok çağdaş tiyatro yazarı (Brechtçi gibi) seyirciyi bu pasiflikten sıyrıp bu kolektif etkinlikte bir fail kılmaya çalışır (Rancière, 2015, s. 13-14). Bu eşitlikçi söylemlerde dahi, seyircinin konumu pasiflik içerir. Seyirci pasif bir dinleyici olmaya devam eder, sadece eşitlik söylemlerinde, yönetmen, oyuncular, seyirciyi harekete geçirecek etkilerde bulunmayı amaçlar. Oysa ki tiyatronun eşitlik söyleminin sanatsal bir formu olabilmesi için, “izleyenlerin, imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler öğrendikleri, edilgin dikizciler olmak yerine etkin katılımcılar haline geldikleri seyircisiz bir tiyatro gerekiyor” (Rancière, 2015, s. 11). Tiyatro da, tıpkı, hoca-öğrenci ilişkisinde, her ikisinin de varsayımlarını dayandırdığı ve eşit mesafede oldukları kitaba benzer şekilde, kimsenin hegemonyası altında olmayan üçüncü bir şey olarak *icradır* (Rancière, 2015, s. 20). Bir zekâ tarafından ortaya konmuş her şeyin başka bir zeka tarafından anlaşılması gayet tabidir (Rancière, 2015, s. 15-16).

Fakat burada şöyle bir problem vardır ki, bu ayrımı (seyirci-dramaturg/etkinlik-edilgenlik) ortadan kaldırmayı düşünen böyle bir ayrımın varlığına inanan kişidir. Bu ayrımın kökleri ise, daha eskiye dayanır. Söz/eylem, bakmak/bilmek, görünüş/gerçeklik, etkililik/edilgenlik gibi terimler arasındaki ayrım ve hiyerarşi ön kabulümüz beraberinde dramaturg ve seyirci arasında paradoksal bir ayrımı daha çabuk kabul etmemizi sağlar. Bu ayrımlar sadece kavramsal düzeyde değildir. Duyulurun paylaşımında, bu kavramların ayrım ve hiyerarşisinin ön kabulünün yarattığı tesiri görebiliriz. Tiyatrodaki seyirci paradoksu, bu tesirden sadece biridir. Dinlemenin (seyirci olmanın) edilgenlik anlamına gelmesinin sebebi, sözün eylemin zıddı olduğu varsayımımızdır (Rancière, 2015, s. 17-18). Halbuki, eylem ve söz arasındaki ön kabulün tarih içinde farklı tezahürlerini görebiliriz. Örneğin kol işçisi ile (bir konu hakkında derin bir temaşaya dalıp bugün üzerine düşünürken gelecek üzerine



değerlendirmelerde bulunan) bir zihin işçisini karşılaştırdığımızda bu iki kavram arasındaki ilişki tersine döner. Ya da eskiden toprak sahibi olan fakat bunu kol işçiliği şeklinde gerçekleştirmeyen vatandaşlar, toprağı işleyenlere göre etkin vatandaş olarak kabul edilirdi (Rancière, 2015, s. 18). Bu bağlamlarda, etkinlik ve edilginlik, bakmak ve eylemde bulunmak gibi kavramların içeriğinin bizim tarafımızdan, tarih içinde farklı şekillerde doldurulduğunu görürüz. Sonrasında bir ön kabul haline gelen bu içerikler, beraberinde bazı hiyerarşileri (yönetmen-seyirci) de getirir. Asıl özgürleşme ise bu ön kabullerimizin içinin boşluğunu fark ettiğimizde başlar. Rancière bunu şu şekilde dile getirir:

Bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman; yani söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Bakmanın da konumların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir. Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya; örneğin, yaşam enerjisinden saf bir görüntü yaratmak ve bu saf görüntüyü okuduğu veya hayal ettiği, yaşadığı veya uydurduğu bir hikâyeye ilişkilendirmek için icranın iletmesi beklenen yaşam enerjisinden kendini koruyarak yapar bunu. O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır (Rancière, 2015, s. 18-19).

Böylelikle, özgürleşme ve eşitliğe dayalı söylem temelinde, hoca-öğrenci ve yönetmen-seyirci arasındaki düz neden-sonuç ilişkisinin bağları çözümlür. Daha önce, bakmak-eylemde bulunmak, edilginlik-etkinlik gibi birbirine zıt duran ön varsayımların içeriğinin sanıldığı gibi dolu olmadığını anladığımızda ve bu ön varsayım yerine eşitlik ön varsayımını koyduğumuzda, hiyerarşilerin nasıl sarsıldığını göreceğiz. Rancière seyirci için özgürleşme hareketini şu şekilde tarif eder:

Seyircilerin ortak kudreti, kolektif bir bedenin öğeleri olmaktan veya etkileşimin özel bir biçiminden falan ileri geliyor değildir. Ortak kudretleri, her birinin algıladığı şeyi kendi diline tercüme edebilme ve onu kendi eşsiz entelektüel macerasıyla ilişkilendirebilme kudretidir; bu eşsiz macera başka



hiçbir maceraya benzemediği için hepsini birbirine benzer kılar. Zekanın eşitliğinin bu ortak kudreti bireyleri birleştirir, birbirinden uzak tutup, her birini kendi yolunu çizmek için sahip olduğu kudreti kullanmaya da kabiliyetli kılarken, entelektüel maceralarını birbirleriyle paylaşmalarını sağlar. Öğretmek veya oynamak, konuşmak, yazmak, sanat yapmak veya bakmak, seyretmek gibi icralarımızın teyit ettikleri şey, toplulukta vücut bulan bir iktidara dahil oluşumuz değildir. Teyit edilen şey, adsız sansızların yeterliliği, yani herkesi birbiriyle eşit kılan o yeterliliklerdir. Bu yeterlilik, indirgenemez mesafeler aracılığıyla, ilişkilen(dir)me ve ayrış(tır)maların, birleşme ve ayrılmaların öngörülemez işleyişiyle hayata geçirilir (Rancière, 2015, s. 21).

Rancière, ister edebiyat olsun ister tiyatro sahnesi, bütün icralarda, aynı şeyin gerçekleştiğini iddia eder. Bütün icralarda, daha önce öğrendiklerimizle yeni öğrendiklerimiz arasında bağlar kurarız. Sanatçılar dil aracılığıyla (ki bu sadece sözcüklerden oluşan bir dil anlamında değil, her şeyin konuştuğu göz önünde bulundurulursa göstergelerden oluşan birçok dile sahip olduğumuz görülecektir), bir sahne inşa ederler ve dilin yaratacağı etkiyi önceden kestiremeyiz. Böyle bir dil ile ilişki içine giren seyirci, önce hikâyeyi anlamaya çalışır, sonrasında ise, onu kendi hikâyesi kılacak bir tercümeyle girişir (Rancière, 2015, s. 25-26). Bu açıdan, “özgürleşmiş bir topluluk, bir hikâyeciler ve tercümanlar topluluğudur” (Rancière, 2015, s. 26). Genel olarak baktığımızda, Rancière'in sanat ve siyaset görüşlerinde ortak bir fikrin yükseldiğini görmekteyiz. O da, dilin çok merkezi bir yer işgal etmesidir. Bu dili, Wittgenstein'in “*Dil Oyunları*” fikrindekine benzer bir dil anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. Rancière, Wittgenstein'dan farklı olarak, bütün göstergelerin (sadece söz veya yazının değil), kendine has bir dilinin olduğunu düşünür. Bir dili konuşmayı becerebilen her insan diğer dilleri (resim, müzik, edebiyat, tiyatro...) de aynı şekilde öğrenebilir. Sadece yapması gereken, bilmediği dilin göstergelerini, bildiği dilin göstergelerine tercüme etmektir. Bu yeterlilik, insanları birbiriyle eşit kılar. “Seyirciden oyuncuya, cahilleri bilginlere 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” (Rancière, 2015, s. 22). Hiyerarşilerin yıkılması



için, büyük bir bilinçlenme ile beraber kolektif bir hareket gerekmez. Eşitsizlik önvarsayımının yerine eşitlik önvarsayımını koymak yeterlidir. Bu eşitlik beraberinde bir özgürleşmeyi de getirecektir. Özgürleşmek, bütün hiyerarşinin sınırlarının belirsizleşmesi, mekânın ve zamanın eşitlik üzerinden yeniden şekillendirilmesidir (Rancière, 2015, s. 23-24)

Teknik ile Beraber Estetik Devrimin Yeni Formu: “Sinematografi”

Teknikle beraber ortaya çıkan sanat dallarından biri olarak sinema da, Rancière için estetik devrim için önemli bir sanat dalıdır. Rancière’in sinema görüşleri, onun sanat rejimi fikirleri ile ilişkilidir. Özellikle de, temsil rejimi ve estetik sanat rejimi ile ilgilidir. Estetik sanat rejimi, temsili sanat rejiminin mevcut dünyanın toplumsal hiyerarşilerinden etkilenerek ortaya koyduğu hiyerarşilerin bir yıkımı anlamına gelmektedir. Teknikle beraber ortaya çıkan ve sanatsal alanın bir formu olup olmadığı tartışma konusu olan sinema, estetik sanat rejimi için makul bir alan haline gelir. Çünkü sinema, sahip olduğu teknik güç sayesinde (kamera-montaj) estetik sanat rejiminin içindeki gelgitlerin/paradoksların/çelişkilerin (bilinç-bilinçsizlik) yansıtılmasında makul bir sanat formu olarak iş görür. Bu durum, temsilci sanat rejiminde, sanatçının yüklendiği misyonu (teknik/formu) da iptal eder. Artık sanat sadece sanatçının tekniğinin bir ürünü olmaktan çıkar. Çünkü kamera pasiftir. Duyulur dünyayı kayda alır, bunu bir sanatçının (öznenin) tekniği olmadan yapar. Yine de, Rancière, sinemanın temsilci sanat anlayışından tamamen kopmadığını düşünür. Çünkü sinemadan beklenen belli bir kurguyu izleyen bir hikâye anlatmasıdır. Bu nokta da Rancière için, sinema, estetik sanat rejiminin en keskin formu olmaktan ziyade estetik sanat rejiminin en ezeli rakibi olan temsilci sanat rejimiyle arasında farklı bir uzlaşımın cisimleştiği karışık bir sanat türünü ifade eder (Tanke, 2011, s. 111-112). “Sinematografinin emsal bedeni... hiçbiri kendi iradesinin ürünü olmayan olayların sürekli bombardımanına uğrayan bir beden olarak ortaya çıkar” (Rancière, 2018a, s. 22) Diğer bir anlamda sinema, görüntü, ses ve zamanın farklı bir ilişkiye sokulduğu bir sanat türüdür. Ne sözsüz bir sanattır ne de sözün sanatıdır. Bedenlere odaklanan bir sanattır. Konuşma eylemiyle birbirini etkileyen ve bu etkiyi yansıtan eylemlerde bulunan bedenlere odaklanan bir sanattır (Rancière, 2016c, s. 10). Sinema, bize edebiyatta olduğu gibi, bir şeyin niyetini vermez. O her



şeye eşit mesafede durabilir. Kameranın etrafında döndüğü nesnelerin iç sebebini bilemeyiz. Kendimizi onlarla eşleştiremeyiz. Daha çok olanakların farkına varırız (Rancière, 2016c, s. 66).

Rancière için sinema, estetik sanat rejimi ve temsil rejimi arasındaki etkileşimi bize sunma potansiyeline sahip bir sanat formudur. Sinema temsil sistemi ile oynar ve estetik sanat rejimini yüceltir (Rancière, 2016d, s. 17; Davis, 2010, s. 139). Rancière, sinemada temsilci sanat ile estetik sanat rejiminin kodlarının bir arada bulunduğunu (kendinden önceki düşünürler gibi, Epstein gibi) düşünür fakat bu bulunuşun sinema için bir geri adım olmadığını düşünür (Davis, 2010, s. 140; Rancière, 2017, s. 110). Yazı da daha önce bahsettiğimiz gibi, Rancière için gerçek ile kurgu bir birinden çok kesin sınırlarla ayrılamazlar. Özellikle, sinemada, montajla beraber gerçek olduğu söylenen belgesel sinema türünün, kurgu sinemasından daha fazla kurguya sahip olması bunun göstergesidir (Rancière, 2008: 181). Çünkü “gerçek düşünülebilme için kurgulanmalıdır” (Rancière, 2008, s. 181).

Sinemada, tamamen, temsil sistemini görmeyiz, hatta yönetmenin temsil sisteminin dayattığı konuya sadakatine rağmen küçük dokunuşlar, sahnelerde küçük oynamalarla, temsil sisteminin dayattıklarını aştığını görürüz. Bu bağlamda, Rancière, sinemanın sahip olduğu üç özellikten bahseder. İlki, sinemada romantizmin estetik mantığıdır ki, bu mantık kameranın pasifliğine ve anlam ile düşünce arasındaki ayrımın üstesinden gelen yeni yazma formu ile anlatılabilir. Diğer bir ifade ile, sinemada, gerçek yeniden yazılır. İkinci olarak, bu mantık Aristotelesçi temsil mantığı ile birleşir. Son olarak da, bu iki poetikaya sanatsal mantık eklenir (Tanke, 2011, s. 113).

Rancière için sinema, aktiflik-pasiflik, bilinçlilik-bilinçsizlik, bilgi-bilgisizlik, logos-pathos gibi muhalif güçlerin bir araya geldiği ve çok farklı bir senteze ulaştığı alandır. Yeni rejimde, artık iki parola vardır. İlki, her şey konuşur ve her şey sessizdir. Sinema ve fotoğrafı bu iki poetikanın mirasını taşır. Bir yandan, her şeyin konuşmasını sağlar ve ona bir anlam verir. Diğer yandan, şeyler sessizliklerinden dolayı tamamen de ele geçirilmeye dirençlidirler. Maddi dünya birçok işaretle doludur. Bu bağlamda, her şey konuşabilir. Yalnız bu işaretlerin anlamlarına karşı bir direnç gösterdiğinden de bahsedebiliriz. Yani diğer bir anlamda, oldukça



sessizdirler. Bu açıdan sinema, duyulur dünyayı farklı anlamları ile genişletebilecek, şeklini değiştirebilecek, ön varsayımlara sahiptir. Kamera, insan gözünün göremediği, sessizliğin ve sözün gücünü gösterir. Algı ve düşünmenin duyulur şekli ile oynar. Mikro ve makro alanları farklı bir kurguda bize sunarak sözün ve sessizliğin bir gösterimi halini getirir. Bunu duyulur alanın hergünkü nesne, yerler ve anlamları ile oynayarak ve onların dışına çıkarak yapar (Tanke, 2011, s. 118). Sinemada pasif ve aktif bir sanatın farklı bir kombinasyonu ile karşılaşırız. İlk olarak, temsil romanda olduğu gibi, temsil mantığının düzenlediği olaylar sinsilesinin düzeninden ziyade, bu düzeni sürekli engelleyen bir mantıkla karşılaşırız. Kameranın pasifliği ile kameramanın aktifliği arasında farklı bir kombinasyonu izleriz.

Sonuç

Rancière, sanat ile politikanın ilişkisini temas ettikleri noktanın ortaklığı üzerinden değerlendirir. Bu ortak alan “duyulur paylaşım” olarak ifade edilir. Sanat ve politika duyulur paylaşımında tesir yaratır. Bu tesir kimi zaman hiyerarşinin bir devamını sağlarken kimi zaman eşitlik üzerinden bir tesirdir. Sanattaki eşitlik söylemleri estetik devrimi ile başlamıştır. Estetik devrim, herhangi birinin sanatın alanına dahil edilebilmesi anlamına gelir. Sanatta eşitlik temelli bu kırılma, duyulurun paylaşımında eşitliğe dayalı bir şekillendirmeyi de beraberinde getirir. Estetik devrim ile birlikte, her şeyin sanatın alanına dahil edilmesi aynı şekilde her şeyin eşit bir müdahale hakkına sahip olmasını anlamındadır. Sanatta devrimsel etkileri mümkün kılan ise, mevcut düzen içinde yer almayan aykırılıklar veya uyuşmazlıklardır. Bu uyuşmazlıklarla beraber, uzlaşıya dayalı mevcut düzende (zaman ve mekanda) değişme gerçekleşebilir. Estetiği devrimsel kılan budur. Yalnız her zaman eşitlik ön varsayımı ile başlayan uyuşmazlıklar olumlu neticelenmeyebilir. Bu yüzden, estetik ile politika arasında ilişki önceden kestirilemez ve sanatçı bu tesiri bilinçli olarak yaratamaz. Sanatı politik kılan, onun böyle bir misyonu yüklenmiş olması veya bilinçli politik mesajlar barındırmasından kaynaklı değildir. Daha ziyade, bu etki, sanatın formları aracılığıyla (yazı, tiyatro ve sinema gibi) geçici ve daha tikel düzeyde gerçekleştirilir.

Rancière emsallerinden farklı olarak ayrıca teknik gelişmelerin



beraberinde sanatın varoluşuna zarar verdiği veya sanat adına bir son ilanı anlamına geldiği kanaatini paylaşmaz. Tekniğin gelişmesi her şeyin sanatın alanına eşit şekilde dahilini kolaylaştırmış ve estetik devrimle beraber bulanıklaşmış olan yaşam ile sanat arasındaki sınırlarla teknikle beraber daha fazla oynama imkanı sunmuştur.

Sonuç olarak baktığımızda, yazı, tiyatro, fotoğraf, sinema, video, bedene ve sese dayalı icralar, algılarımızın, düşüncelerimizin yeniden şekillendirmesine katkı sağladılar. Yeni politik özneleşme biçimlerinin oluşmasını sağlayacak olanaklar sunarlar. Fakat bunu yaparken hiçbiri önceden kestirilebilir etkilere, sonuçlara ya da amaçlara ulaşamazlar. Diğer bir ifade ile, kendilerini ifşa ettiklerini söyledikleri bir hakikatin temsilcisi olarak sunamazlar (Rancière, 2015: 76-77) Bütün bu sanat formlarına estetiğin devrimci gücünü veren de budur.

Kaynaklar

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. N. Ülner & E. Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Benjamin, W. (2009). Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat. (Çev. M. Tüzel). *Sanat-Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 91-129). A. Artun (Edit.), İstanbul: İletişim Yayınları, 91-129.
- Davis, O. (2010). *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press.
- Deranty, J-P. (2007). Democratic Aesthetics: on Jacques Rancière Latest Work. *Critical Horizons: A Journal of Philosophy and Social Theory*, 8 (2), 230-255.
- Derrida, J. (2014). *Platon'un Eczanesi*. (Çev. Z. Direk). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lane, J. F. (2017). Rancière'in Anti-Platonculuğu: Eşitlik, "Yetim Mektup" ve Sosyal Bilimlerin Sorunsalı. (Çev. E. Baykal). *Yaşayan Platon*. (Ed. S. E. Er & B. Akar). Konya: Çizgi Kitabevi, 237-258.
- Platon (2016). *Phaidros ya da Güzellik Üzerine*. (Çev. B. Akar). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Rancière, J. (2006a). *Uyuşmazlık, Politika ve Felsefe*. (Çev. H. Hünler). İzmir: Aralık Yayınları.
- Rancière, J. (2006b). *Estetik Bilinçdışı*. (Çev. K. Sarılioğlu). İzmir: Aralık Yayınları.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Versus



Kitap.

- Rancière, J. (2011a). *Suskun Söz*. (Çev. A. Temiz Deniz). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Rancière, J. (2011b). *Taribin Adları*. (Çev. C. Yardımcı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rancière, J. (2014). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (Çev. E. B. Şaman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rancière, J. (2016a). Jaques Rancière'in Yöntemi Üzerine Birkaç Not. (Çev. U. Özmakas). *Çağdaş Felsefenin Maceraları*. (Ed. G. Ateşoğlu). İstanbul: Belge Yayınları, 107-122.
- Rancière, J. (2016b). Estetiğin Siyaseti. *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (Haz. A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları, 207-228.
- Rancière, J. (2016c). *Béla Tarr, Ertesi Zaman*. (Çev. E. Karakaya). İstanbul: Lemis Yayın.
- Rancière, J. (2016d). *Sinematografik Masal*. (Çev. T. Ertuğrul). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rancière, J. (2018a). *Aesthesis*. (Çev. A. Temiz Deniz). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Rancière, J. (2018b). *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?* (Çev. M. Erşen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rancière, J. (2019). *Kurmacanın Kıyıları*. (Çev. Y. Çetin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şiray, M. (2016). Jacques Rancière'de Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine. *Çağdaş Felsefenin Maceraları*. (Ed. Güçlü Ateşoğlu). İstanbul: Belge Yayınları, 277-296.
- Tanke, J. J. (2011). *Jacques Rancière: An Intraduction: Philosophy, Politics, Aesthetics*. New York: Continuum.



Öz: Jacques Rancière'de, politika ve sanat arasında farklı bir ilişki kurulur. O, politikanın nihilist çağına girdiğine inanmadığı gibi aynı şekilde sanatın da sonunun geldiğine inanmaz. Rancière'e göre, politikanın ve sanatın içindeki çelişkiler, onların bir sonunun geldiği anlamından ziyade, bizzat onların doğasından kaynaklıdır. Aynı zamanda bu çelişkilerin eşitliği mümkün kıldığına inanır. Bu yüzden, estetik devrimi mümkün kılan eşitlik ön varsayımı ile hareket etmenin beraberinde getirdiği uyumsuzluk sahneleridir. Sanat, politika gibi, bu uyumsuzluk sahneleri için bir alan teşkil eder. Bu uyumsuzluk sahneleri aracılığıyla daha önce temas edilmeyen, görülmeyen, duyulmayan veya hesaba katılmayan sahne de görünür. Bu görünüş, zamanın ve mekanın eşitlik temelinde yeniden şekillendirilmesi anlamındadır. Bu bağlamda, estetik, devrimsel bir etkiye sahiptir. Yalnız bu etki daha önceden kestirilebilir, hedeflenebilir ve evrensel bir özelliğe sahip olmaktan uzaktır. Estetik devrim, sanat formları aracılığıyla, küçük grupları ve bireyleri içine alarak daha küçük ölçekli ve geçici olarak gerçekleştirilir. Böylelikle Rancière tarafından estetik devrim olumlanırken bunun içeriği farklı bir şekilde doldurulur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, politika, eşitlik, yazı, tiyatro, sinema.



