

2022, 9(1): 153-168

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.153168>

Makaleler (Tema)

## İMGENİN HAYALETLERİ: YAZAR MÜZELERİNDEN BELLEK ATLASI'NA

Merve KAPTAN<sup>1</sup>

### Öz

Bu yazıda, imge kavramının olası tanımlarını -ya da imgenin hallerini- tartışmaya açarken Gilles Deleuze'ün sanat göstergelerinin ideal özü olarak betimlediği duygu ve hakikat durumunun aslında imgede tezahür ettiğini göstermek amaçlanmaktadır. Deleuze'ün *Proust ve Göstergeler* kitabında edebiyat üzerinden kavramlaştırdığı sanat göstergelerinin görsel kültür alanındaki yansımaları için Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi ve Aby Warburg'un *Bilderatlas'ının (Bellek Atlası)* eleştirel bir yakın okuması yapılacaktır. Bu iki eseri seçme nedenimi, hem Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eseriyle olan tematik benzerlikleri hem de bellek ve imge arasında kurdukları ilişkinin niteliğinde görmek mümkündür. Masumiyet Müzesi'nin sanat tasarımcısı ile yapılan derinlemesine görüşme, sunulan argümanı desteklemek açısından niteliksel bir araştırma değeri de taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** imge, Masumiyet Müzesi, zaman, bellek, Aby Warburg

<sup>1</sup> Merve KAPTAN, Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Galata Üniversitesi İletişim ve Tasarım Bölümü, ORCID: 0000-0002-3467-5001, [merve.kaptan@galata.edu.tr](mailto:merve.kaptan@galata.edu.tr)

Makalenin Geliş Tarihi: 25.02.2022 | Makalenin Kabul Tarihi: 12.04.2022

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2022. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# THE GHOSTS OF IMAGE: FROM WRITERS' MUSEUMS TO THE MNEMOSYNE ATLAS

## Abstract

In this paper we aim, by opening up to exploration the possible definitions or aspects of the concept of image, to demonstrate that the state of emotion and the truth described by Gilles Deleuze as the ideal essence of signifiers of art is in fact manifested in the image. As samples in visual culture of embodiment of art signifiers as conceptualized through literature in Deleuze's book *Proust and Signs*, we employ critical close analysis to Orhan Pamuk's *Museum of Innocence* in Cukurcuma and Aby Warburg's *Bilderatlas* (Memory Atlas). The rationale behind this selection is motivated both by their thematic similarities with Marcel Proust's *In Search of Lost Time* and by the qualities of the relationship they establish between memory and image. The in-depth interview conducted with the art director of the museum, Kıymet Daştan puts forth a qualitative research value.

**Keywords:** image, Museum of Innocence, time, memory, Aby Warburg

## Giriş

### Etimolojik Sorgulama

Homeros'un *Odysseia* destanında, Odysseus kâhin Teiresias'ın ruhuna danışmak için tanrı Hades'in krallığı ölümler diyarına gelir. Teiresias onu bir suret, bir imge olarak karşılar. Yarı gerçek, yarı simülakrdır. Vücut bulabilmesi için Odysseus ona kara keçi kanı ikram eder, çünkü Teiresias'ın imgesi, tezahür edebilmek için hayatta olanla iletişime geçmeye ihtiyaç duyar. "İmge" Türkçe etimolojide bizi "im" kelimesine yani işaret anlamına gönderiyor olsa da birçok batı dilindeki "*image*" kelimesinin çağrışımlıyla anlam kaymasına uğramıştır. Latince *imago* bir kopyaya, heykele karşılık geldiği gibi ruh, suret, hayalet ya da gölge olarak da anlam bulmaktadır: *Imago*, tensel olanın hayaletidir, kopyanın kopyasıdır, ölümlerle yaşam arasındaki geçişte bir varlıktır. Ete kemiğe bürünmek için onu anlamlandıran bir insana ihtiyacı vardır.

Yunan mitolojisinde Tanrı, insanı kendi suretinden yaratırken, su perilerini de (nimfa) insanın suretinden yaratmış; fakat onlara ruh bahsetmemiştir. Bir ruhları olmadığı için ölüme mahkûmdurlar. Bu nedenle de bir insan ile birleşip, onun ruhundan pay almayı arzularlar. Giorgio Agamben (1998, s. 69), su perilerini imgeyle eşdeğer konumlandırır: "Tanrının değil de insanın suretinden yaratılan bu varlıklar *imago*, bir nevi gölgedir: sürekli olarak imgesi (sureti) oldukları varlıklara eşlik eder ve onları arzularlar." Fakat bu aynı zamanda işteş bir ilişki türüdür. İnsan da bu perilerin peşinden koşar, güzellikleri karşısında büyülenir, esir düşebileceği

seviyeye dek onları arzular. Tıpkı Narskissos'un sudaki aksine âşık olup boğulması gibi, kendi suretiyle yaşadığı narsisizme yenik düşer<sup>2</sup>.

Fransız felsefeci Régis Debray (1992) de Agamben'e benzer biçimde, imgenin ona baktığımız ölçüde var olduğunu iddia eder. Lakin artık imgelere atalarımızdan farklı bir gözle baktığımızı belirtir. Geçmiş nesiller için imge, bir idol ile eşdeğer olabilirdi, sihirli bir gücü vardı. Sonrasında ise, idoller çağı yerini estetik bakışa bıraktı. Başka bir deyişle, sanatın gücü teslim edildi. İçinde bulunduğumuz çağda ise Debray bakışımızın ekonomikleştirdiğini söyler çünkü imge bombardımanı artık büyüü yok etmiştir, imge yerini görsele bırakmıştır: logolar, reklamlar, şeylere ve durumlara etiket yapıştırabileceğimiz göstergeler. İmge eski gücünü kaybetmiş olsa da Debray'ın terminolojisinde "görsel" olarak adlandırdığı kültür öğelerine de canlı birer organizma işlevi atfetmekteyiz: Instagram'da hoşumuza giden görseller için kalp tuşuna basmak, yüzlerce özçekimle (*selfie*) telefon hafızasını kendi suretlerimizle doldurmak ya da logoları göğsümüzün orta yerinde taşımak da hâlâ arzulanan imge değerini canlı tuttuğumuzun göstergesidir. Bu açıdan baktığımızda, W.J.T Mitchell'in (2004) imgelerle olan ilişkimizi yorumladığı pozisyonun geçerliliğini koruduğunu savunmak yanlış olmayacaktır. Mitchell'a göre, nesnelere, özellikle de imgelerle kurduğumuz büyüü ya da modern öncesi ilişkilerde takılıp kalmışızdır.<sup>3</sup> "İmgeler, dünyaya ait imgeler de dahil olmak üzere, her zaman bizimle birlikte Varlık, Hakikat ya da Dünya ile gerçek bir ilişki kurmak için imgelerin ötesine geçemeyiz." (Mitchell, 2004, s. xiv)

Bu yazının amacı, imge kavramının olası tanımlarını -ya da imgenin hallerini- tartışmaya açarken Deleuze'ün sanat göstergelerinin ideal özü olarak betimlediği duygu ve hakikat durumunun aslında imgede tezahür ettiğini göstermektir. Deleuze'ün *Proust ve Göstergeler* kitabında edebiyat üzerinden kavramlaştırdığı sanat göstergelerinin görsel kültür alanındaki yansımaları için Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi ve Aby Warburg'un *Bilderatlas*'ı (Bellek Atlası) analiz edilecektir. Bu iki eseri yakından incelememin nedenini hem Marcel Proust'un 7 ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde* eseriyle olan tematik benzerlikleri hem de bellek ve imge arasında kurdukları ilişkinin niteliğinde görebiliriz. Bu bağlamda, etimolojik sorgulamadan sonra, ikinci aşamada Deleuze'ün imge kavramına yaklaşımına açıklık getirmek faydalı olacaktır.

## Sanatta İmge

İmge kavramının felsefede ve özellikle de sanat felsefesinde sıkça kullanılan iki anlamından biri, etimolojik kökeninde bahsettiğimiz bu suret, hayalet ya da gerçek olana benzerliğidir. Kavramın terimsel arkeolojisi için Platon'a (1999, s. 134) dönersek, *Timeos*'ta imge<sup>4</sup> karşımıza şu tanımla çıkar: "hayalet, fantsma, her zaman bir başkasının hareketinde olan". İkinci anlam düzeyindeki kullanımda ise imge, bilincin bir tasviridir; zihnin psikolojik bir verisidir. Örneğin, Edmund Husserl'e (1973) göre imge sadece zihinsel bir görüntüden ibarettir. Her iki anlamında da imge ontolojik bir noksanlık içerir. Temsil ettiği şeyden kopuktur. Bu sorunsallık karşısında Bergson ve onu takiben Deleuze imgeden söz edebilmek için yeni bir semiyoloji geliştirirler.

<sup>2</sup> Narsisizm ve sanat arasındaki ilişkiye dair geniş bir bilgi için bkz., Krauss,R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. October, Sayı 1, Bahar, 50-64.

<sup>3</sup> Bruno Latour'un modernlik sürecinin aslında başlamadığına dair daha geniş bir tartışma için bkz., Latour, B. (2021). Biz Hiç Modern Olmadık. (İ. Uysal. Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.

<sup>4</sup> Yunanca eîdolon kelimesi imgeyi karşılar ve Latince'deki kullanımı gibi hayalet, gerçeğin dışından gelen, gerçek üstü, ruh gibi anlamlar taşır.

*Madde ve Bellek*'te Henri Bergson (1970) imgeyi basitçe, duyularımızla algıladığımız her şey olarak tanımlar. İmge sadece görsel olanı değil işitileni ya da dokunulana da kapsar. Bu bakış açısından değerlendirecek, Bergson'un (2007, s. 171) geniş kapsamlı bir imge tanımı yaptığını söylemek yanlış olmaz: "Bedenime ister imge ister madde deyin, kelime mühim değil." Bu tanıma göre imgenin arabulucu, aracı<sup>5</sup> bir görevi vardır. İnsan ve dünya arasındaki deneyim ilişkisinin aracıdır. Başka bir deyişle, duyularımızla deneyimlediklerimizin ileticisidir. Bunun yanında imge aynı zamanda güçler ilişkisini de temsil eder. Doğanın kanunlarını takiben imgeler birbirleriyle etki tepki ilişkisi içerisindedir. Bergson'un bu tanımından yola çıkan Gilles Deleuze, imgeyi "imge-hareket" ve "imge-zaman" olarak sinema üzerinden kavramsallaştırır.

## İmge ve Sanat Dünyasına Ait Göstergeler

Deleuze'ün edebiyatta imge üzerine düşünceleri ise, Marcel Proust'un *Geçmiş Zamanın Peşinde* eserini göstergebilim üzerinden tartıştığı, *Proust ve Göstergeler* kitabında karşımıza çıkıyor. Bu çalışmada, Proust'un nesnelere (madren, babaannesinin botları, kilise çanları vs.) aracılığıyla kurduğu çağrışımların bir maddi göstergeler bütünü olduğunu söyler (Deleuze, 2002). Bu iki aşamalı bir süreçtir: İlk başta bu göstergeler cisimler aracılığıyla temsil edilirler; onları taşıyan nesnelere gömülmüşlerdir. İkinci aşamada ise, göstergeler açıklanırken yine maddi bir nesneye gönderme yaparlar. Mesela, madrenin yazara çocukluk yıllarında yaşadığı şehir Combray'i çağrıştırdığını ya da kaldırım taşlarının Venedik'i işaret ettiğini biliriz. Sanat dünyasına ait göstergeler ise, işte bu maddi göstergelerde saklı olan ideal özü ortaya çıkarır. Bu yazının tartışmaya açmak istediği; Deleuze'ün sanat dünyasına ait göstergelerde bahsettiği ideal özün, bir duygu anının ya da hakikatin tezahürüne yol açan imgenin ta kendisi olduğunu göstermektir. Bu amaç doğrultusunda, yakından incelediğim iki eserden ilki olan Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi'nin üretim ve sergileme teknikleri aracılığıyla gündelik hayattaki eşyaların imge değerini nasıl ortaya çıkardığını açıklayacağım. Müzenin sanat tasarımcı Kıymet Daştan ile yapılan derinlemesine görüşmenin analizi, argümanımı desteklemek açısından faydalı bir kaynak teşkil edecektir. İkinci kısımda ise Aby Warburg'un *Binderatlas*'ının (Bellek Atlası) nasıl benzer bir teknikle imgenin kolektif bellek arşivinde sergilenmek üzere saklandığı tartışılacaktır.

## Zaman Uçar, Mekân Kalır: Masumiyet Müzesi

Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi, aynı isimli romanında bahsi geçen eşyaların sergilenmesi aracılığıyla görsellik ve somutluk kazanan bir roman müzesidir. On beş yıllık bir projenin tamamlanmasıyla, 2012 yılından beri İstanbul Çukurcuma'daki dört katlı bir binada yaşamaya devam eden bu roman müzesi için Pamuk (2012, s. 17), "eşyalardan yola çıkarak, Kemal'in kendi aşk hikâyesini ve aslında bütün bir kültürü" anlattığını söyler. Kemal'in hikâyesi 1970'lerin sonu, 80'lerin başında İstanbul'da geçer ve müze de bu dönem süresince şehrin orta üst sınıfının günlük hayatında kullanılan nesnelere, üç kat boyunca yaklaşık bir metrelik, ön yüzü vitrinli ahşap kutular içerisinde ziyaretçiye sunar. Dördüncü kat olan çatı katında ise, Kemal'in son nefesini verdiği hasta odası ile karşılaşırız: tek kişilik yatak, yanında minik bir komodin ve anlatıcı Pamuk'un bu aşk hikâyesini dinlerken üzerinde oturduğu, yatak ucundaki tahta sandalye. İlk üç katta; romanın 81 bölümünde bahsi geçen nesnelere, manzaralara, dönemin sosyetesinin isimlerine ya da kalabalık

<sup>5</sup> Fransızca aslında "médiatrice".

ailelere ait fotoğraflar her bölümün adıyla ve numarasıyla sergilenen 81 kutu içerisinde yer almaktadır. Çatı katındaki Kemal'in odasının sergilenişi ise, seneler önce roman kahramanının o odada yaşadığı ve orada öldüğü izlenimini uyandırarak romanın son iki bölümünü somutlaştırır.

*Masumiyet Müzesi'nin* bir roman olarak *Kayıp Zamanın İzinde* ile benzerliğine değinen birçok eleştirmen olduğu gibi<sup>6</sup> yazarın kendisi de romanlarındaki Proust etkisini birçok röportajında belirtmiştir<sup>7</sup>. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı ile Marcel Proust'un yedi ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde* eseri arasında paralellik sosyete (kibarlar) hayatının tasvirleri, aşk hikâyesi, karakterlerin gündelik nesnelere olan ilişkileri ve bu nesnelere üzerinden geçmişi tekrar yaşamalarının hikâyesi gibi çeşitli başlıklar altında toplanabilir. Birçok eleştirmenin ve okurun da romanlar konu olduğunda dikkatini çekmiş olan bu benzerlik, Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki yazar müzesi ve Marcel Proust'un çocukluğunda ailesiyle yazlarını geçirdiği ve romanlarına konu olan Combray<sup>8</sup>'deki halasının ve eniştesinin günümüzde bir müze olarak ziyaret edilebilen evi için de geçerlidir. Aslında, Illiers-Combray şehri roman kahramanlarının adını alan sokaklarıyla, Léonine halanın madlenlerini aldığı pastanesi ve çan sesleriyle akıllarda yer etmiş kilisesiyle dünyanın dört bir yanından ziyaretçi akınına uğrayan, adeta bir açık hava müzesidir<sup>9</sup>. *Masumiyet Müzesi'nin* tamamen bir kurgudan ibaret olması, ilk bakışta bu iki yazar müzesi arasındaki en temel fark olarak gözükse de romandan habersiz bazı ziyaretçilerin müzeye dönüştürülen bu evin tamamen bir kurgu ürünü olduğuna inanmakta zorlandığını müzenin sanat direktörü Kıymet Daştan görüşmemizde dile getiriyor:

*Benim genel izlenimim roman okuyucusu gibi belli bir kitle var. Önce o kitabın gerçekliğine inanmış bir kitle var. Ben oradaki görevlilere de bozmayın diyorum. Herkese kurgu olduğunu söylemeyin diyorum. Bazı insanlar onu öğrenmek istemiyorlar ve ona inanıyorlar. Yani Füsün'un varlığına ve Kemal'in aşkına. Bazılarının kafası çok karışık, var mı değil mi? Ve buna çok takılmışlar, bunu öğrenmek istiyorlar. (K. Daştan, derinlemesine görüşme, Mayıs 2013)*

Fakat bu müzeyi ve içerisinde sergilenenleri imgeye dönüştüren, Deleuze'ün tabiriyle sanatçının paylaşmak istediği duygu ânına ya da dünyayla ilgili bir hakikate dönüştüren, dolayısıyla da Proust'un çocukluk evinden niteliksel olarak ayırıştırılan aşağıda açıklanacak üretim ve sergileme teknikleridir.

Müzenin büyük kısmını oluşturan 81 ahşap kutuyu ve içerisindeki nesnelere birer sanat eserine dönüştüren, Deleuze'ün tabiriyle "ideal özün" tezahür etmesine olanak tanıyan ve onları birer imge olarak yorumlamamızın önünü açan üretim ve sergileme tekniklerini üç ana başlık altında toplayabiliriz: Vitrin kullanımı, ses tasarımı ve nesnelere kompozisyonu. Bu üç tekniğe geçmeden önce, Deleuze'ün geliştirdiği göstergebilim kuramı üzerinden müzeyi okumak, sanat dünyasına ait göstergelerin bu teknikler aracılığıyla nasıl imge değeri kazandığını anlamak açısından faydalı olacaktır.

<sup>6</sup> Örneğin *The Millions* dergisinde kitabı tanıtan Lydia Kiesling, *Masumiyet Müzesi'nin* Proust'un yazmış olabileceği bir arabesk şarkıya benzetir. (Kiesling, 2010)

<sup>7</sup> Orhan Pamuk'un benzer açıklamaları için bu röportajı örnek gösterilebilir: Lakshman N. (2010) Writing and Writing is My Happiness. [Orhan Pamuk ile Söyleşi] *The Hindu* Gazetesi. Erişim: 2 Şubat 2010, [https://www.thehindu.com/opinion/interview/article61451059\\_ece](https://www.thehindu.com/opinion/interview/article61451059_ece)

<sup>8</sup> Combray, Fransa'daki Illiers şehrinin romandaki adıdır. Proust'un 100. doğum gününde Fransız İç İşleri Bakanlığı şehrin adına Combray'i de eklemiştir ve günümüzde şehir resmi olarak Illiers-Combray adıyla bilinmektedir.

<sup>9</sup> Illiers-Combray hakkındaki detaylı bir gezi yazısı için Rifat, M. (2010). Bakış Açısı:Romana Yeni Öğeler Akıtma. *Varlık Dergisi*, Ocak, 61-63.

## Deleuze ve Göstergeleri

Deleuze, Proust'un yedi ciltlik başyapıtı *Kayıp Zamanın İzinde'deki* insan ilişkileri ağını göstergeler üzerinden okuduğu *Proust ve Göstergeler* kitabında, yazarın dünyasının dört gösterge üzerinden oluştuğunu açıklar. Bunlar sırasıyla sosyete (kibarlar), aşk, duyumsanabilir nitelikler veya izlenimler ve sanat dünyasıdır. Bunlardan sonuncusu olan sanat dünyası, göstergelerin nihai dünyasıdır çünkü bu dünyada "göstergeler maddilikten arındırılmışçasına ideal bir özde anlamlarını bulurlar" der (Deleuze, 2002, s.21). Sosyete (kibarlar dünyası) göstergeleri bir eylemi ya da düşünceyi ikame eder. Bu göstergeler boştur, çünkü başka bir şeyi işaret ediyormuş gibi görünseler de aslında kendileri dışında gösterdikleri bir şey yoktur. Örnek olarak Madame Verdurin ile yalakası Monsieur Cottard arasındaki ilişkiyi gösterir: "Madam Verdurin komik hiçbir şey söylemez ve Madam Verdurin gülmez; fakat Cottard komik bir şey söylendiğine işaret eder, Madam Verdurin de güldüğüne işaret eder, göstergesi öylesine mükemmel yayılmıştır ki, Mösyö Verdurin altta kalmamak için duruma uygun mimik arar." (Deleuze, 2002, s.14). M. Cottard, Mme. Verdurin komik bir şey söylediğine inanmış gibi görünüp bunu etrafındakilere de göstererek Mme. Verdurin'in popülerliğini arttırmak istediği için güler; yanındaki kişiler de bu göstergeye karşılık vermek zorunda kaldıkları için güler onlara eşlik ederler. Ama gülümseme göstergesinin ait olduğu bir gösterilen yoktur. Bu tümüyle içi boş bir göstergedir<sup>10</sup>. İkinci kategorideki, aşk dünyasına ait göstergeler ise aldatıcıdır, çünkü karşı cinse duyulan aşkın doğası bir karşıtlığı barındırdığı için bilinmez olandır<sup>11</sup>. Her ne kadar bir öncekiler gibi boş göstergeler olmasalar da "yalnızca ifade ettikleri şeyi gizleyerek bizlere yöneltilebilen aldatıcı göstergelerdir; yani onlara bir anlam kazandıran, bilinmeyen dünyaların, bilinmeyen eylemlerin düşünce kaynağıdır." (Deleuze, 2002, s. 17). Duyumsanabilir niteliklerin veya izlenimlerin dünyasına ait göstergeler ise hakiki duyguları uyandıran gerçek ve dolu göstergelerdir, fakat maddi olandan öteye geçemezler<sup>12</sup>. Madlen Combray'i gösterir. Proust ıhlamura batırdığı madlenden ısırik alınca, çocukluğunu geçirdiği Combray şehrini anımsar. Fakat Combray sadece bir şehir olarak yazarı sevindirmez; ideal bir özü canlandırdığı için sevindirir. Bu özün ne olduğunu anlatabilmek ise sanat dünyasına ait göstergelerin görevidir. Bu sonuncusu cisimsiz olabilir çünkü Deleuze'un tabiriyle ideal özü ortaya çıkarır. Sanatçının yaptığı, kişiye özel bir hissi alıp, bu hissin diğerleri tarafından deneyimlenmesini sağlayacak imgeyi yaratmaktadır. Proust, bir diğerine ait dünyanın ancak sanat aracılığıyla açılıp anlaşılabilir olduğunu şu sözleriyle *Yakalanan Zaman'da* dile getirmiştir:

*"Ancak sanat aracılığıyla dışarı açılabiliriz, bir başkasının, bizimkiyle aynı olmayan bu alemde neler gördüğünü öğrenebiliriz; aksi takdirde bu alemin manzaraları, aydaki görüntüler kadar bilinmez olurdu bizim için. Sanat sayesinde bir tek dünya, kendi dünyamızı göreceğimize, çeşitli dünyalar görürüz; özgün sanatçı sayısı ne kadar*

<sup>10</sup> *Şeylerin Masumiyeti'*nde Orhan Pamuk sosyete dünyasına ait insanlara gençliğinde kızgınlık duyduğunu belirtir çünkü onlar "zenginliklerini bir sorumluluk değil, bir kurnazlık olarak yaşarlar" (2012, s.111). Zenginliklerine dair göstergeler bir düşüncenin yerini tutar: Sorumluluk. Fakat bu dünyanın kurnazlığı; içinin boş olduğu halde, sorumluluk düşüncesinin yerini tutar gibi gözükmesindedir.

<sup>11</sup> Romanda, Kemal'in Füsün'un dokunduğu her nesneyi toplamasındaki ısrar, sevilen kişinin bilinmeyen dünyasını, o dünyaya ait nesnelere sahiplenerek çözümlenmeye çalışmak ile açıklanabilir. Hatta müzede Füsün'a ait eşyalar, 4213 sigara izmariti, küpeleri, elbiseleri, çantaları bu dünyayı tanımasını sağlayacak göstergeler olarak sergilenir. Fakat Füsün'un Kemal ile buluştuğu gün neden makyaj yaptığı, niye kırmızı renk elbise giydiği ya da iki yerine üç sigara içtiği aşka dair belli bir hakikatin göstergeleri olarak yorumlansa da, aşk bitince bunların aldatıcı göstergeler olduğu, sevenin kafasında kurduğu işaretler olduğu anlaşılacaktır.

<sup>12</sup> Duyumsanabilir niteliklerin dünyasına ait göstergelerin daha kapsayıcı bir tanımı için Deleuze'un (2012, s. 20-21) şu ifadesini verebiliriz: "...bunlar, sosyete göstergeleri gibi bizde sahte bir coşku uyandıran boş göstergeler değildir. Aşk göstergeleri gibi bize acı veren ve gerçek anlamı, bize her zamankinden daha büyük bir acı vermeye hazırlanan aldatıcı göstergeler değildirler. Bunlar, bizlere dolaysız olağanüstü bir sevinç veren hakiki göstergeler, dolu, olumlu ve sevinçli göstergelerdir. Yine de bunlar maddi göstergelerdir. Üstelik yalnızca duyumsanabilir kaynaklarından dolayı da değil. Ancak geliştiği haliyle bunların anlamı Combray, genç kızlar, Venedik ve Balbec'e işaret eder. Yalnızca kökenleri değil, açıklamaları ve gelişmeleri de maddi kalır."

çoksa, bize açık olan dünyaların sayısı o kadar çoktur ve aralarındaki fark, sonsuzlukta dönüp duran dünyalar arasındaki farktan büyüktür". (Proust, 2001, s. 203)

Peki, sanat bunu nasıl başarır? Deleuze'e göre sanat eseri, sanatçının kişisel olarak deneyimleyip paylaşmak istediği bir duygu ânını, Deleuze'ün deyimiyle ideal özü ya da hakikati kendisine ait bir üslup ile canlandırarak başarır. Deleuze (2002, s.51) kitapta ideal özü tanımlarken, Antik Yunan kültürünün *imago* kavramına benzer ifadeler kullanır: "...öz ruhun ölümsüzlüğünün tek kanıtıdır" ya da "...ruhta öz ilahi bir esir gibidir" der. İdeal öz tanımının imgeden başka bir şey olmadığını Mitchell'in imge kavramını açıkladığı bir başka örnekten de fark edebiliriz. Mitchell (2004), imgeyi "meta-imge" kavramı üzerinden tartışırken, okuru David Cornenberg'in *Videodrome* filmine yönlendirir. Filmdeki Max karakterinin televizyon ekranında beliren dudakların içine gömüldüğü sahneyi örnek gösterir. Bu sahne imgenin ne olduğunu açıklayan bir imgedir. Ekrandaki dudaklar Max'ı arzular, Max'da bu şehvetli dudaklara karşı koyamaz ve Narcissus misali içine gömülerek onların ilahi esiri olur. Varlık, Hakikat ve Dünya ile gerçek bir ilişki kurmak için imgeye dönüşür. Deleuze'ün de ideal öz olarak kavramsallaştırdığı fikir işte bu arzunun imgede tezahür etmesidir.

## Müze'de Yakalanan Zaman

Borges'in (2012) Bellek Funes adlı hikâyesinde mucizevi olarak tanımlanabilecek bir hafızaya sahip genç Funes, her şeyi en ince detayına kadar algılar ve yine en ince detayına kadar hatırlayabilir. Funes, bir gün attan düşünce kötürüm kalır. Yatağında yatarken zamanı geçirebilmek için, geçmişteki bir gününü yeniden hafızasında canlandırır ve bu canlandırma da bir gün sürer, çünkü Funes "her bir ormandaki her bir ağacın her bir yaprağını hatırlamakla kalmıyor, onu her algılayışını ya da aklına getirişini de hatırlıyordu" (Borges, 2012, s.104). Eşine ender rastlanan bu olağanüstü hatırlama yeteneği insanoğlunun büyük kısmına bahşedilmemiştir. Bunun nedeni Yunan mitolojisindeki inanişâ göre şu şekilde hikâye edilir<sup>13</sup>: Titan soyundan gelen tanrı Epimetheus'un sepetindeki beceriler sıra insana geldiğinde çoktan tükenmiş olduğundan, kardeşi Prometheus ateşi Zeus'tan çalıp hayatta kalabilmesi için insana armağan eder<sup>14</sup>. Felsefeci Bernard Stiegler'e (1998) göre bu mitte ateş tekniğin metaforudur. Teknikten kastı yazıdır, fotoğrafıdır, sinemadır. Başka bir deyişle, belleği kayıt altına alan her türlü nesne ve medyumdur. Böylece teknik, hafızanın zamanla unuttuklarını muhafaza eder ve gelecek nesillerin belleklerine ulaşmasını sağlar. Masumiyet Müzesi de bu anlamda belleği taze tutmaya yönelik geliştirilen tekniğin örneklerinden biridir. Yazarın ve romandaki anlatıcının anımsayarak ve anlatarak yakalamaya çalıştığı zamanı müzenin varlığı somutlaştırır.

## Eşyayı İmgeye Dönüştüren Üretim ve Sergileme Teknikleri

*Imago*'nun ruhunu arzuladığı vücudu ele geçirerek ölümsüzlüğe erişmesi misali, müze de peşinden koşulan geçmiş zamanı mekânda yakalayarak esir alır ve ölümsüzleştirir. Müze'nin girişinde ziyaretçiyi karşılayan ilk yerleştirmenin Aristoteles'in zaman spirali olması da bu açıdan sembolik değer taşır. Bu spiral kitapta ve müzede birçok yerde karşımıza çıkan bir motiftir. Matematiğin (ya da geometrinin) doğasından gelen

<sup>13</sup> Daha detaylı bilgi için bkz. Stiegler, B. (1998). *La Technique et le temps: La faute d'Epiméthée*. Paris: Galilée.

<sup>14</sup> Mite göre tanrılar Epimetheus'a her canlıya hayatta kalabilmesini sağlayacak bir nitelik dağıtma görevi vermiştir. Sıra insana geldiğinde, Epimetheus sepetindeki bütün nitelikleri dağıttığını fark eder. İsmi de bu yüzden Yunanca "sonradan düşünen" anlamına gelen Epimetheus'dur. Kardeşi Prometheus (önce düşünen) da kardeşinin hatasını telafi etmek için bir plan tasarlar ve ateşi Zeus'tan çalıp insanlara verir.

güzelliğin değil, zamanın bu çizgisel boyutla olan ilişkisinin bir imgesidir spiral. Jorge Luis Borges'in (1999, s.99) zamanla ilgili öyküsünün<sup>15</sup> açılışında olduğu gibi: "Çizgi sonsuz sayıda noktalardan oluşur; düzlem ise sonsuz sayıda çizgilerden, oylum sonsuz sayıda düzlemlerden, üstoylum da sonsuz sayıda oylumlardan... Hayır, kesin olarak bu bir *more geométrico* değil, öyküme başlamanın en iyi yolu." Orhan Pamuk da müzeyi gezmeye başlamanın en iyi yolunun zamanı mekân üzerinden tanımlamak olduğunu düşünmüş olsa gerek ki girişe bu spirali yerleştirmiş. Bu spiralin, Pamuk'un *Şeylerin Masumiyeti*'nde (2012, s. 5) de belirttiği gibi amacı; "anları birleştiren çizgiyi, anları içerisinde taşıyan eşyaları birleştiren çizgiyi gözümüzün önüne getirmeye çalışmaktır."

Zamanı çizgisel nitelendirmek, mekândan ya da onun uzantısı değişim ve hareket üzerinden zamanı tanımlama pratiğinin bir sonucudur ve bu düşünce pratiğini müze girişindeki spiral sahibine, Aristoteles'e (2000) kadar takip edebiliriz.<sup>16</sup> Aristoteles zamanı önce ve sonra gelene göre değişimin sayısı olarak kavramsallaştırır. Başka bir deyişle, zaman değişime, harekete tabidir; onun bir alt kümesidir. Bunu takiben, hareket ya da değişim durdurulabilirse, zamanın da donabileceğini düşünmek mantığa aykırı gelmez. Müzenin sanat direktörü Kıymet Daştan da zamanın akıcılık, kayganlık niteliğini eşyaların içine hapsederek korumaya çalıştıklarını söyler:

*Okuduğunuz metinde, Aristo'nun zaman kavramından bahsediyor, üçüncü katta da zaman bölümü var, saatler var. Oradan aşağı baktığımızda zaman spiralinin görüyoruz. Zaman spiralinin logoda da görüyoruz, Füsün'un küpesinde de görüyoruz. Onlar da mesela benim ürettiğim parçalar. Zaman önemli, çünkü orası bir yandan da bir İstanbul müzesi gibi... Ve o sigaralar tek tek anları temsil ederken bir de birleşimi ve zamanı temsil ediyor. Tek tek objeler anı, müzenin bütünü de zamanı temsil ediyor. (K. Daştan, derinlemesine görüşme, Mayıs 2013)*

Eşyaların içerisinde taşıdıkları zamanın ruhunun, Deleuze'ün tabiriyle sanatçı tarafından ortaya çıkarılmak istenen ideal özlerin, imge olarak tezahür ettiğini söylemiştik. İmgenin tezahür etmesi kavramını daha detaylı bir şekilde açarsak, Fransız sanat tarihçisi George Didi-Hubermanın *tecessüm* (vücut bulma)<sup>17</sup> motifi üzerinden okumamızı genişletebiliriz. Didi-Hubermann (2007) bu motifi kullanırken Katolik dinin karakteristik doktrinini işaret etmez. Kültürel anlamda daha geniş bir fantasma üzerinden imgeyi okuduğunu belirtir. Bu fantasmayı "izleyicinin bedenine kendi bedenini açan" (2007, s.31) olarak tanımlar. Zamanın ruhu ya da zamanın fantasma bir kol saatinde, siyah beyaz bir fotoğrafta veya bir çocuk oyuncağında beden bulur. İzleyicinin bakışıyla anlam kazanır ve kendini gösterir. İmgenin bedenini arayan ruh olarak tasviri, *imago*, Didi-Huberman gibi çağdaş sanat tarihçilerinin de kavramsallaştırmalarında yer bulur. "İmgeler bizde 'içsel bir deneyim'<sup>18</sup> olarak adlandırabileceğimiz bir şeyi uyandırdığı ölçüde bizi sarıp sarmalar, üzerimize açılır ve kapanır" (2007, s.25). İmgeyi içsel bir deneyimin uyanmasını sağlayan aracı olarak tanımlayınca, Deleuze'in ideal özünün savunduğumuz gibi imgenin ta kendisi olduğunu görmek artık kaçınılmazdır.

<sup>15</sup> Borges'in *Kum Kitabı* başı sonu olmayan, bir kere okunan sayfaya bir daha asla dönülemeyen, zamanın metaforu bir kitabın gizemli öyküsünü anlatır. Borges'in zamanla ilgili bu öyküsüne de mekâna ait bir alanı, geometrik şekilleri tanımlayarak başlaması şaşırtıcı değildir.

<sup>16</sup> Zamanla ilgili tanımları Batı felsefe tarihinde çok daha geriye, doğa filozoflarına kadar takip etmek mümkündür.

<sup>17</sup> Fransızca aslı "incarnation". Kelimenin ilk anlamı Katolik dininde Tanrı'nın İsa üzerinden vücut bulmasını işaret ettiği gibi, ruhun herhangi bir canlıda, insanda ya da hayvanda vücut bulması anlamına da gelir.

<sup>18</sup> Müzedeki bu içsel deneyim melankolidir. Zamanın akıp gittiğinin ayırına varma zorunu olarak melankoliyi beraberinde getirir. Stauth ve Turner (1992, s. 63) bu durumu şöyle açıklar: Nietzsche, "yalnızca insanların zamanın geçip gittiğinin öz bilinçli olarak ayırına varmaları nedeniyle zaten zorunlu olarak melankolik olmaları gerektiğini, insanların özünde tarihsel birer hayvan olduklarını savunur".



Fantasmanın gündelik hayata ait bir eşya üzerinden vücut bulması ve ölümsüzleşmesi için bir sanat eserine dönüşmüş olması gerekir, çünkü sadece sanata ait göstergelerde imge kendini tezahür eder. Eşyaları sanatın malzemesi olarak kullanma fikri, akla ilk olarak Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere (*readymades*) getirir. Felsefeci Patrick Hutchings (2010, s.27), hazır nesnelere sergilerken cam vitrin kullanımının üç amacı olduğundan bahseder: Nesnelere doğasını bozmak, performatif ifadeyle nesneyi bir sanat eserine dönüştürmek ve nesneyi fetişe dönüştürmek. Bu kapsamda, müzedeki vitrin kullanımının Hutchings'in açıkladığı bu üç amaca da hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Çay bardağı ilk işlevini kaybeder, artık bakılmak için vardır. Hutchings'in nesnelere doğası olarak kavramsallaştırdığı hem nesnenin işlevidir hem de ontolojik açıdan "beden bulan imgenin" nesneyi dönüştürdüğü yeni varlık halidir. Bu varlık hali bakılmak ve bakıldıkça da bizde içsel bir deneyimi uyandıran (müzedeki bağlamında nostalji, melankoli, hüznün vb.) bir nesnedir. Bu içsel deneyimin nesnesini arzulamak hali Hutchings için o nesneyi fetiş konumuna getiriyor. Bu bağlamda baktığımızda, Masumiyet Müzesi, 1970'lerin ruhunun fetişidir. *Videodrome*'daki televizyon ekranının dudakları gibi arzulananı amaç edinen dev bir 1970'ler İstanbul imgesidir. Orhan Pamuk'un geçmişte yitirdiğini düşündüğü ve arzulamaya devam ettiği masumiyetin imgesidir.

Didi-Huberman (2011) ise imge analizinde hazır nesnelere Aby Warburg'un *Nachleben* (varlığını devam ettirme) kavramı üzerinden yaklaşır. Sanat tarihini birbirinden bağımsız dönemler, modern ya da postmodern olarak ayırdığımızda hazır nesnelere sadece entelektüel bir yenilik olarak gözükür. Daha geniş perspektiften baktığımızda ise *Büyük Cam* işinin vitrayları yaratan Rönesans icadı yağlı boyanın devamı olduğunu fark edebiliriz. Bunu tematik bir referans olarak okumaktan teknikle süregelen bir hafıza aktarımı<sup>19</sup> olarak gördüğümüzde ise eserde varlığını devam ettiren şeyi, "zaman aşırı bir sürekliliğin göstergesini" (Kuru, 2017, s.10) keşfetmiş oluruz. Bu sürekliliği geçmişe doğru takip ettiğimizde aziz ve şehitlerin cam vitrin arkasındaki röliklerine kadar inebiliriz.

Müzedeki vitrinli kutucuklar gözden başka bir duyu organımıza, kulağımıza da hitap ederler. Kutuların içlerinden farklı sesler geldiği gibi (saat takırtısı, kaldırımında yürüyen insanların ayak sesleri, top oynayan çocuklar, gazino şarkıları, vb.) müzenin ikinci ve üçüncü katlarına martı çığlıkları ve vapur düdüklüleri hakimdir. Bu uzak ve derinden gelen sesler, Bergson'un imgeyi duyumlarımızla algıladığımız her şey tanımında yer bulur. Pamuk (2021, s. 85), "Şehir Işıkları ve Mutluluk" adlı kutuyu tanıttığı bölümde şöyle yazar: "Yakınlarda bir yerdeki büyük bir yolcu gemisinin jeneratörünü, caddelerden geçen arabaların gürültüsünü, denizin, dalgaların, çeşit çeşit hareketin sesini seçmeye çalışırım, ama büyük uğultunun içinde sesleri ayırt etmek zordur." Bu sesler müzenin sessizliği içerisinde hemen ayırt edilebilir ve Aristoteles'in spirali gibi sürekli bir döngü içerisindedir.

Üçüncü üretim ve sergileme tekniği olarak belirlediğimiz kompozisyonun kastımız, sergilenen 81 kutunun hem birbirlerine eklenerek oluşturduğu bütün hem de kendi içlerindeki nesnelere ayırt edici uyumdur. Resim sanatıyla da bir süre ilgilenen Pamuk'un bu kutuların kompozisyonunu tasarlarken eskizler çizdiğini Kıymet Daştan'dan öğreniyoruz. Pamuk'un bir ressam gibi hareket ettiğini kendi de belirtiyor:

"Yıllarca eşya biriktirdikten, vitrin kutularını bir sahne gibi hayal ettikten, onları çizdikten sonra deneme yanılma yoluyla çay bardaklarını, Kütahya küllüklerini, Füsün'un tokalarını ellerimizle kutulara yerleştirdik. Bu sırada çektiğimiz fotoğraflara daha sonra bakarken, aslında yaptığım iş için, İstanbul'un en sevdiğim manzara

<sup>19</sup> Bernard Stiegler'in de yukarıda bahsettiğimiz teknik ve hafıza ilişkisinde değindiği boyut benzerdir.

*ressamlarının yaptığı gibi ağaçlar, elektrik telleri ve direkleri, gemiler, bulutlar, dalgalar, eşyalar, gölgeler ve insanlar arasında rastlantısal bir güzellik aramak olduğunu fark ettim. Aklın hayal, elin niyet etmediği güzelliği daha sonra gözün fark etmesi en büyük mutluluk.” (Pamuk, 2012, s.103)*

Kutuların içerisindeki ve bir bütün olarak yarattıkları ritim, rastgele yan yana gelen nesnelere uyumu Deleuze’ün imge-hareket ve imge-zaman kavramlarını yaratırken üzerinde durduğu sinemadaki montaj tekniğinin bir karşılığı olarak okunabilir<sup>20</sup>. Birbirinden bağımsız nesnelere mekânda ve zamanda yan yana gelmesi yeni bir bakışla yorumlanmalarını hedeflediğinde, bu yeni bakış nesneye imge değerini kazandırır. “Eşyaların Tesellisi<sup>21</sup>” başlıklı kutunun en tepesinde 1970’lerden kalma oyuncak bir tren asılmıştır. Üzerinde Ankara Ekspresi yazmasına rağmen renk, pencere gibi ayrıntıları trenin bir Avrupa oyuncakı olduğunu açık eder. Trenin hemen altında, suluboya bir İstanbul manzarası yerleştirilmiştir. Resmin sağında, solunda ve önünde ayna, oyuncak plastik tabanca, ayçöreği, mavi limondan şekerlik ve bir masa saati asılı dururken, kutunun en altında bir kol saati, Teşvikiye Camii’nin siyah beyaz fotoğrafı ve içinde izmarit duran bir küllük bulunur. *Yakalanan Zaman*’da Proust, sanatçı tarafından yan yana getirilen nesnelere yeni bir ilişki içerisine girerek farklı bir hakikat boyutunu açtığından bahseder:

*“Bir tasvirde, tasvir edilen mekânda bulunan nesnelere, sonu gelmeyen bir liste halinde peş peşe dizilebilir, ama gerçek ancak yazarın iki farklı nesneyi alıp aralarındaki ilişkiyi, bilimde benzersiz nedensellik yasasının sağladığı ilişkinin sanat alemindeki karşılığını saptadığı ve onların güzel üslubunun bir zorunlu halkaları içine hapsettiği an ortaya çıkacaktır.” (2001, s.197)*

Georges Didi-Huberman (2001), imgelerin ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, yan yana getirilmeleriyle bakışımızda bir açılma<sup>22</sup> yarattığını söyler. Eşyaların Tesellisi kutucuğunda beden bulan bir duygu durumu<sup>23</sup> (melankoli, aşk, hüzn vb.) eşyaların teker teker düşündürdüklerinden ya da hissettirdiklerinden farklı bir ilişkiler ağına bizi yönlendirir. Bu ilişkiler ağını ister müzenin hakikati ister ideal özü olarak kavramsallaştırılabilir, kutuların içerisindeki eşyaların rastgele düzeninin, bir nevi montajının ortaya çıkardığı bakışımızda hayat bulan bir imgeden bahsetmek mümkündür.

<sup>20</sup> Grant Gee’nin Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi romanından esinlenerek çektiği Innocence of Memories (Hatıraların Masumiyeti) filminde Yeşilçam sahneleri, İstanbul manzaraları, Orhan Pamuk’un görüntüleri ve müzeden kareler zaman zaman üst üste ve çoğunlukla da yan yana gelerek müze ruhunun hareketli imgelerine dönüşür.

<sup>21</sup> Bu kutucuk 1970’li yıllarda Teşvikiye’de yaşayan bir ailenin sembolü gibidir. İçerisinde anneye, babaya ve çocuğa ait nesnelere en az birer tane bulmak mümkündür. Yitip giden zamanı hatırlamak, nesnelere aracılığıyla şimdi teselli bulmak için hazırlanmış gibidir ‘Eşyaların Tesellisi’ kutusu.

<sup>22</sup> Fransızca aslında “ouverture”.

<sup>23</sup> Jale Özata Dirlikyapan (2020), “Masumiyet Müzesi’nin Sınırları: “Düşüncesiz” Nostalji ve Masumiyetin İmkânsızlığı” makalesinde kitaptan yola çıkarak bu duygu durumunu estetize edilmiş hüzn olarak tanımlamakta ve ‘düşüncesiz nostaljiye’ yol açtığını açıklamaktadır.

# Hafıza Tekniği Olarak Bellek Atlası

## Coğrafyayı ve Zamanı Aşan Ortak İmgeler

Maurice Halbwachs (2018) *Kolektif Bellek*'te, Paul Ricoeur (2012) ise *Hafıza Tarih Unutuş* kitabında kişisel belleğin anca bireyin bir gruba dahil olmasıyla kendini tanıdığını öne sürerler. Kısaca, hatırlamak için diğerine ihtiyacımız vardır. Alman kültür kuramcısı ve kendisini imge tarihçisi olarak tanımlayan (Bredenkamp, 2003, s. 423) Aby Warburg için ise durum biraz daha farklıdır. 1889 yılında Strasbourg Üniversitesi'nde Boticelli'nin *Venus'ün Doğuşu* tablosu üzerine tezini hazırlarken formel (biçimsel) yaklaşımdan uzaklaşarak Darwinci bir okumayla imgelerin analizinde "pathosformel" adını verdiği yeni bir yöntem bilim geliştirir. İçerik ve biçim, duygu ve ikonografi ona göre birbirinden ayrılamaz zira iç içe geçmişlerdir. "İfadenin tarihi psikolojisi" (Agamben, 1996, s. 90) olarak özetlenebilen bu kavram Kuru'nun (2017, s.2) tanımıyla "imgelerin zihinsel yaklaşımlarının kolektif bir bellekte iz bırakmış daha eski bir biçimle birleştiğini varsayan psikanalitik bir yaklaşımdır."

Warburg'un Freud'u okuduğunu ve imgeyi arzunun dile getiriliş şekillerinden biri olarak gördüğünü düşündüğümüzde<sup>24</sup>, Darwin'in etkisinin yanında Freud'un psikanalitik kuramından da etkilendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İmgenin başka bir şeyi temsil ettiği, işaret ettiği ya da ifade ettiğini savunan göstergebilim yönteminin karşısında yer alarak, okunur olanın görünür olana indirgenmesini reddeder. İmge sadece temsil eden değil, arzunun tezahürüdür. Her nasıl psikanalizde arzu kendini semptom üzerinden gösteriyorsa, sanatta da imge üzerinden tezahür eder. Didi-Huberman (2000, s. 186) bu arzunun da tüm arzular gibi bellekle iç içe olduğunu vurgular.

Buradaki bellek kavramının üzerinde durulması, imgenin zamansal boyutunu da kavramamız açısından önemlidir. Warburg zoolog ve biyolog Richard Semon'un *The Mneme*<sup>25</sup> çalışmasından yararlanarak kendi yöntem bilimini belleği de kapsayacak şekilde genişletir. Semon'a göre, bellek bilincin bir özelliği değildir, canlıyı cansızdan ayıran tek özelliktir. Belli bir süre boyunca canlıyı etkilemiş olan her deneyim bir iz bırakır. (Agamben, 1996, s. 95). Semon bu izi "engram" olarak adlandırmıştır. Doğru şartlar altında bu engramda saklı olan enerji tekrar harekete geçer ve biriken enerji böylelikle boşalır. İnsanın da belli bir şekilde hareket etmesinin nedeni önceki bir deneyimi hatırlamış olmasıdır. İmgeler de Warburg'a göre tıpkı bu engramlar gibi işler. Her deneyim imgede saklıdır ve tarih boyunca aktarılır. İşte bu yüzden Warburg imgelerin tarih boyunca yaşamayı sürdürdüklerinden bahsederken zaman içerisinde hareket edebildiklerini anlatmak ister. Onlar, "böcek bilimcilerin keyfi için bir mantar panoya önceden iğnelenmiş kelebeklerden bambaşkadır. Onlar hem hareket hem zamandır, durdurulamaz, öngörülemezler." (Didi-Huberman, 2020, s. 183)

Warburg'un esas çalışma alanı, Rönesans sanatı ve onun antik kökleri olsa da Rönesans eserlerindeki imge biçimlerinin (insani jestlerin, beden kıvrımlarının vs.) antik dönemden kendi dönemi 20. yüzyıla kadar izlerinin sürülebileceğini öne sürer. Böylece sanat tarihinde coğrafyayı ve zamanı aşan bir okumanın yolunu

<sup>24</sup> Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Didi-Huberman, G. (2020). Tarih'in Özgür Gözleri (O. Türkay Çev.). Cogito, (97): 180-192 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

<sup>25</sup> Yunan Tanrıçası, hafızayla ilgili ilham perisi

açar. Akay'ın (2011, s.100) aktardığına göre Didi-Huberman, Warburg'un bu keşfinin zaman içerisinde dönüşen enerjinin görsel biçimlerde kendini görünür kılması olarak yorumlar:

*Warburg, sanatsal olarak biçimlendirilmiş figürlerin jest ve draperilerindeki, örneğin kendisini o denli büyülemiş olan nymphe'lerin yürüyen ya da dans eden resimlerindeki bedensel ve özellikle de ruhsal hareketleri bizzat keşfetmiştir; döneminin tıppçıları ve fotoğrafçıları hareket halindeki insanı araştırmış ve bedensel hareketliliğin bir bakıma gramerini bilimsel araçlarla belgelemek istemişlerdir.*

Warburg'un *Binderatlas'*ı (Bellek Atlası) kendi yöntemini somutlaştıran görsel eseridir. Warburg'un tasarladığı atlas, 79 plaka üzerine yayılmış yaklaşık bin imgeden meydana gelir fakat Warburg'un ani ölümü nedeniyle tamamlanmış bir proje olmadığını söylemek mümkündür. Bu bin imgenin dizilişi sadece zorunluluktan yana gelmiş fotoğraf ya da resimlerden değil tesadüflerin buluşturduğu yakınlıklar üzerinden de tasarlanmıştır. Örneğin Warburg, 1929'da Mussolini ve Papa arasında imzalanan Laterana Antlaşması sırasında tesadüfen Roma'da bulunur ve bu tarihi olayı fotoğrafla belgelemeye karar verince, çektiği fotoğrafı Raffaello'nun Vatikan'da resmettiği fresklerin ve sporla ilgili imgelerin yer aldığı daha geniş zamana yayılan bir plaka üzerinde montajlayarak bir araya getirir. (Didi-Huberman, 2011) Bu çalışmayı Akay (2009), çağdaş bir sanatçının fotoğraf kopyalarından kurduğu bir montaj olarak tanımlar. Buradaki montaj kelimesinin Türkçe dilinde sinemanın dışındaki görsel sanatlar alanında kullanımına ender rastlanır, bu alanlarda genellikle pastiş ya da kolaj terimleri tercih edilir. Fakat üzerinde durulması gereken ve bu bölümün de esas meselesi olarak ele alınan montaj kavramının görsel sanatlardaki bahsedilen bu karşılığıdır. Her ne kadar fotoğrafları, resimleri ya da yazılı dokümanları bir araya getiren bir teknikten bahsediyor olsak da kolaj ve pastişten ayrı tutulmalıdır, çünkü kavramsal olarak ortaya çıkan imge, hareketli görüntülerdeki montajın, Deleuze'den örneklendirdiğimiz üzere, zaman ve mekân üzerinden kurduğu yakınlık (veya uzaklık) ilişkisini görünür kıldığı gibi, diğer plastik sanatlarda da aynı işleve sahiptir.

## Belleğin Hayaletleri

Warburg'un *Bellek Atlası* deyince akla Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eserinin gelmesi hem tematik benzerliklerden hem de bellek ve imge arasında kurdukları ilişkinin niteliğinden kaynaklanır. Warburg da Proust gibi geçmiş zamanın izinde, geçmişe ait hayaletlerin sonraki zamanlarda tezahür eden imgelerinin arayışındadır. Hatta Warburg Atlas'ını "Gerçek Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri" olarak adlandırır. (Agamben, 1996, s. 92). İmgeler hem geçmişten gelen hem de geleceğe yönelen, bize bu anın da son bulacağını, *momento mori*<sup>26</sup>'yi hatırlatan hayaletlerdir. Kurt Foster (1976, s.175) ise Proust ile olan bu benzerliği kolektif amneziye karşı duruşlarındaki benzerlik üzerinden tasvir eder "Gerçekte yok edilmeden önce öznel olarak kaybedilen bir dünyayı belgeleyen Proust gibi Warburg da kolektif amnezi ve gelecek yıkımlara karşı, özgürleşme tarihini kendi "psikotarihi" içerisinde ortaya çıkarmıştır."

İmgenin bir hayalet misali geçmişten bugüne gelmesi, geldiği yerde de ölümü hatırlatarak geleceğe dair bir işaret vermesi belleğin zamanla kurduğu aktarım ilişkisi açısından okunabilir: Didi-Huberman, (aktaran Akay 2009, s.98) Bergson'un "yinelenen ve daha çok mekanik bir özellik taşıdığını düşündüğü bellek ile yeniden bakan bellek arasında yaptığı ayrımın Warburg'u etkilemiş olduğunu" dile getirir. Geçmişin bir imge olarak

<sup>26</sup> "Öleceğini hatırla" anlamına gelen Latince deyiş.

şimdi yeniden canlanmasının, başka bir deyişle iki bellek arasındaki bu etkileşimin öznesini Stiegler'in "üçüncü bellek" kavramında bulmak mümkündür. Akışkan zamanın farkında olan ile geçmiş olanları arşivleyen bellek kavramına üçüncüsünü ekleyen Stiegler'e göre bu sonuncusu geçmiş taşıyan nesnelere oluşturduğu bellektir<sup>27</sup>. Çeşitli kayıt teknikleri sayesinde (bunların yazı ya da fotoğraf, film gibi araçlar olduğunu açıklamıştır) oluşturulan bu üçüncü bellek Warburg'un *Bellek Atlası'ndaki* imgelerin arasında geçmişe ve geleceğe yönelik hareketi de imkanı kıldır.

## Aralıklar İkonografisi<sup>28</sup> ve Montaj

Kolektif bellek Warburg'un atlasında belli kuralara göre yan yana gelmiş, tabiri caizse montajlanmış imgelerde tezahür eder. Warburg'u heyecanlandıran ve peşine düştüğü aslında bu imgelerin hangi duyguda, hangi bakış açısında tezahür ettikleriydi. Böylece varlığını devam ettirmesini (*Nachleben*) sağlayan kolektif belleğe ait duyumsal yasaları da ortaya çıkarmış olacaktı. Kolektif bakışın doğal imgesel yasalarının altını çizerek yapılan bir sanat tarihi okuması yöntemi, imgenin geçmişten geleceğe dolaşan bir hayalet gibi izini sürmek anlamına geliyordu. Warburg'un "aralıklar ikonografisi" olarak tabir ettiği yöntem; anlamın yan yana getirilen imgeler aracılığıyla ortaya çıktığı, zamansal ve mekânsal aralıkların birleştirildiği takdirde ikonografik bir okumayı mümkün kılan yöntemdi.

Çok farklı coğrafyalara ve zamanlara ait olsalar da bu imgelerin yan yana gelmesi bakışımıza yeni bir alan, bir açıklık yaratır. Geçmişe ait olduğunu düşündüğümüz bir imgenin güncel bir fotoğraf üzerinde tıpkı bir hayalet gibi tekrar belirmesini sağlayan, daha doğrusu bu belirmeyi fark etmemizi sağlayan yöntem montajdır. Warburg'un geliştirdiği bir tür imge okuma yöntemi olan 'pathosformel'in temelinde montaj vardır. Hayaletlerin imgelerle vücut kazanması ve kendilerini tekrar görünür kılması, kolektif bellekteki izlerini takip etmemiz ancak imgelerin belli bir kompozisyonda, tesadüfen ya da zorunluluktan bir araya getirilmesiyle mümkün olur. Didi-Huberman montajla bir araya gelen zamanı 'psişik' olarak adlandırırken, imgeleri de hayaletler olarak yorumlar:

*"Benim oluşturmaya çalıştığım –Aby Warburg kaynaklı düşünce, sanat tarihinin hayaletlere ait bir zamanda gerçekleştiğidir: çünkü hayaletler asla tam olarak ölmez. Kaybolur ve yeniden ortaya çıkarlar. Ne moda olurlar ne de tedavülden kalkarlar. Phidias'ın sütunları pekâlâ Hantai'nin kıvrımlarıyla yan yana durabilir. Sanatın zamanı, olaylara dayalı bir tarih değil, bizi (Goya'nın söylediği anlamda) "usun uykusuna" götüren psişik bir zamandır- ancak yine de us yoluyla çözümlenmesi gerekir." (Akay, 2009, s.34)*

Deleuze'ün ideal öz olarak betimlediği hakikatin *Bellek Atlası'nın* her bir plakasında birden çok ve farklı şekillerde us yoluyla çözümlendiğini söyleyebiliriz. Sanat göstergelerine ait bu hakikat, ortak bir jestte, kıvrımda ya da harekette kendini gösterir. Zaman ve mekânda tıpkı bir hayalet gibi seyahat eden hakikat, ölümsüzlüğe erişeceği bedeni bulunca, o bedenin imgesinde tezahür eder.

<sup>27</sup> Daha kapsamlı tanım için bkz. Stiegler, B. (1998). *La Technique et le temps: La faute d'Epiméthée*. Paris: Galilée.

<sup>28</sup> İngilizce karşılığı "Iconography of interval".

## Sonuç

Orhan Pamuk'un Çukurcuma'daki Masumiyet Müzesi ve Aby Warburg'un *Bellek Atlası*'nı yakından inceleyen bu yazı, aslında farklı zaman ve coğrafyalara ait iki eserin yan yana koyulduğunda (tabiri caizse montaj yapıldığında) aralarında gezinen hayaleti fark etmemizi sağlamıştır. İmge kavramının olası tanımları, ilk olarak kelimenin köken araştırması Latin ve Yunan dillerine dayandırılarak yapılmış; daha sonra da felsefe ve özellikle sanat felsefesindeki kavramsal karşılıkları açıklanmıştır. Gilles Deleuze'ün sanat göstergelerinin ideal özü olarak betimlediği duygu ve hakikat durumunun aslında imgede tezahür ettiği göstermek için bahsi geçen göstergeler *Proust ve Göstergeler* kitabında ifade bulduğu haliyle açıklanmıştır. Böylece bir yandan Deleuze'ün ideal özünün imgenin tezahürü olduğunu gösterirken diğer yandan da *Masumiyet Müzesi* ve *Bellek Atlası* arasındaki tematik ve teknik benzerliğe açıklık getirilmiştir.

Hafızanın zamanla unuttuklarını muhafaza etme ve geleceğe aktarma görevini üstlenen imgenin, müzedeki üretim ve sergileme teknikleri aracılığıyla beden bulduğunu göstermeye çalıştık. Bu tekniklerin arasından özellikle vitrin kullanımı ve kompozisyon, Aby Warburg'un *Nachleben* (varlığını devam ettirme) kavramı üzerinden *Bellek Atlası* ile ilişki kurmayı kolaylaştıran bir okumaya el verdi. Böylece bir yandan tekniğin, Bernard Stiegler'in de savunduğu gibi ortak hafızanın sürekliliğini sağlamada, diğer bir yandan da imgenin görsel ve kültürel tarih içerisindeki dolaşımını takip ederken yöntem olarak kullanılabileceğine işaret edildi.

İmgenin en genel anlamda insan ile dünya arasındaki deneyim ilişkisinin aracı konumunda olduğunu, başka bir deyişle duyularımızla deneyimlediklerimizin ileticisi olduğunu öne süren Bergson'u takip ederek müzedeki eşyalar bu aracılığın öznesi olarak okundu ve bu okumanın onları imge olarak yorumlamamıza olanak tanıdığından bahsedildi. Benzer bir düşünce şeklinin izlerinin *Bellek Atlası*'nda takibi bellek ve imge arasındaki ilişkide yakalandı: Geçmişin bir imge olarak yeniden canlanması, bir hayalet misali canlılar arasında dolması. Warburg'un "pathosformel" olarak adlandırdığı imgeler arasındaki anlamın ortaya çıkmasına olanak sağlayan yönteminin temelinde montaj tekniğiyle karşılaşmamız imge, zaman ve bellek arasındaki ilişkinin aydınlanmasına da olanak tanıdı.

Bu yazının kurgusu da iki imge arasındaki ilişkiyi, *Masumiyet Müzesi* ve *Bellek Atlası*'ı arasındaki bağlantıları, görmemizi sağlayacak şekilde tasarlandı. Bir bakıma, montaj tekniğini anlatıya da uygulayarak okuyucunun iki imge üzerinden benzer kavramları yaratması, yenileri için olası bir araştırma alanı açılması amaçlandı.

## Kaynakça

Agamben, G. (1996). *Potentialities: Collected Essay in Philosophy* Stanford. CA: Stanford University Press.

Agamben, G. (1998). *Image et Mémoire*. (M. Dell'omodarme, S. Doppelt, G. Tiberghien, Çev.). Paris: Gallimard.

Akay, A. (2009). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles. (2000). *Fizik*. (S. Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bergson, H. (1970). *Matiere et mémoire*. Paris: PUF.

Bredenkamp, H. (2003). A Neglected Tradition? Art History as "Bildwissenschaft". *Critical Inquiry*, (29), 418-428.

Borges, J. L. (2012). *Bellek Funes [Ficciones]*. (T. Uyar, F. Özgüven, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Borges, J. L. (1999). *Kum Kitabı*. (Y.E. Canpolat, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

David P. (Yapımcı) ve Cronenberg, D. (Yönetmen). (1983). *Videodrome [Film]*. Kanada: Canadian Film Development Corporation.

Daştan, K. Derinlemesine görüşme. 2013, Mayıs.

Debray, R. (1992). *Vie et mort des images*. Paris: Gallimard.

Deleuze, G. (2002). *Proust ve Göstergeler* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Didi-Hubermann, G. (2007). *L'image ouverte: Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.

Didi-Huberman, G. (2011). *La Condition des images*. Frédéric Lambert (Der.), içinde, *L'expérience des images* (s. 83-107). Bry-sur-Marbe: INA Editions

Didi-Huberman G. (2020) *Tarihin Özgür Gözleri* (O. Türkay Çev.). *Cogito*, (97), 180-192. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Foster, K. (1976). *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and The Social Mediation of Images*. *Daedalus*, (105), 169-176.

Griffiths, K., Marmot J. (Yapımcı) ve Gee, G. (Yönetmen). (2015). *Innocence of Memories [Film]*. İngiltere. Griffiths ve Marmot.

Halbwachs, M. (2018) *Kollektif Bellek* (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Homeros. (2015). *Odyseia* (A. Erhat, A. Kadir, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Husserl, E. (1973). *Logical Investigations*. London: Routledge.

Hutchings, P. (2010). *Window Shopping with Kant and Duchamps*. *Literature & Aesthetics*, (20), 24-30.

Kiesling, L. (2010). *Proust's Arabesk: The Museum of Innocence by Orhan Pamuk*. [Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Eleştirisi] *The Millions*. Erişim 15 Şubat 2021, <https://themillions.com/2010>

Krauss, R. (1976). *Video: The Aesthetics of Narcissism*. *October*, Sayı 1, Bahar, 50-64.

Kuru, A. Ş. (2017). *Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri*. *Aby Warburg ve Pathosformel Sanat Tarihi*. SDÜ Art-e Güzeli Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 19, 1-37.

- Lakshman N. (2010) Writing and Writing is My Happiness. [Orhan Pamuk ile Söyleşi] The Hindu Gazetesi. Erişim: 2 Şubat 2010, <https://www.thehindu.com/opinion/interview//article61451059.ece>
- Latour, B. (2021). Biz Hiç Modern Olmadık (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Mitchell, W.J.T. (2004). What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.
- Özata Dirlikyapan, J. (2020). Masumiyet Müzesi'nin Sınırları: "Düşüncesiz" Nostalji ve Masumiyet'in Sınırları. Moment Dergi, 7 (1), 28-41. DOI: 10.17572/mj2010.12841.
- Pamuk, O. (2012). Şeylerin Masumiyeti. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Platon. (1999). Timée. (Luc Brisson, Çev.) Paris: Flammarion.
- Proust, M. (2001). Yakalanan Zaman (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012) Hafıza Tarih Unutuş (M. E. Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Rifat, M. (2010). Bakış Açısı: Romana Yeni Öğeler Akıtma. Varlık Dergisi, Ocak, 61-63.
- Stauth, G. ve Turner, B. (1992). Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi (M. Küçük, Çev.). Birikim Dergisi, 33, 62-69.
- Stiegler, B. (1998). La Technique et le temps: La faute d'Epiméthée. Paris: Galilée.