



Çeviri Translation

ESTETİK VE POLİTİKANIN ETİK DÖNÜŞÜ

Jacques Rancière

Çeviri: Türker Körük

Öz

Günümüzde sanatsal ve politik pratikleri etkileyen etik dönüş, onların ahlaki kriterlere tabi olmaları olarak yorumlanmamalıdır. Günümüzde etiğin egemenliği, gerçek ile yasa arasında, olan ile olması gereken arasında, yargının kendisini dayatan, yasanın gücüne boyun eğdiği giderek artan bir silikliğe yol açmaktadır. Bu yasanın radikalliği, hiçbir seçeneğe yer bırakmaması ve şeylerin düzeninden kaynaklanan basit bir kısıtlamadan başka bir şey olmamasıdır. Bu, yalnızca çağdaş siyasette değil, felsefi düşünce ve filmlerde de izlenebilecek, sonsuz kötülük, adalet ve kurtuluşun benzeri görülmemiş bir dramaturjisini beraberinde getirir.

Anahtar Sözcükler: Siyaset, estetik, etik, kötülük, adalet, insan dışı, uzlaşma.

Geliş Tarihi | Received: 18.03.2024 • Kabul Tarihi | Accepted: 25.05.2024

9 Ağustos 2024 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Dr.

ORCID: 0000-0002-3205-3700 • E-Posta: turker.koruk.mail@gmail.com

THE ETHICAL TURN OF AESTHETICS AND POLITICS

Abstract

The ethical turn that affects artistic and political practices today should not be interpreted as their subjection to moral criteria. Today, the reign of ethics leads to a growing indistinction between fact and law, between what is and what ought to be, where judgement bows down to the power of the law imposing itself. The radicality of this law is that it leaves no choice, and is nothing but the simple constraint stemming from the order of things. This brings about an unprecedented dramaturgy of infinite evil, justice and redemption that can be traced not only in contemporary politics, but in philosophical reflection and film.

Keywords: Politics, aesthetics, ethics, evil, justice, inhuman, consensus.

1.¹

Bugün estetiği ve politikayı etkileyen etik dönüşte neyin tehlikede olduğunu gerçekten anlamak için önce "etik" kelimesinin anlamını kesin olarak tanımlamalıyız. Etik gerçekten moda bir kelimedir. Ancak genellikle eski "ahlak" kelimesinin basit, daha kulağa hoş gelen bir kullanımı olarak iş görür. Etik, yargı ve eylemin belirli alanlarında faaliyet gösteren uygulamaların ve söylemlerin geçerliliğini yargılamayı sağlayan normatifliğin genel bir örneği olarak görülür. Bu şekilde ele alındığında, etik eğilim, siyasetin veya sanatın, ilkelerinin geçerliliği ve uygulamalarının sonuçları hakkında giderek daha fazla ahlaki yargılara karşılaşması anlamına gelir. Etik değerlere dönüşe elbette sevinenler de vardır.

Sevinecek çok şey olduğuna inanmıyorum, çünkü bugün yaşananların aslında bu olduğuna inanmıyorum. Etiğin saltanatı, ahlaki yargıların sanat ya da politik eylem üzerindeki saltanatı değildir. Tam tersine olgu ile yasa, olan ve olması gereken arasındaki ayrım olarak yalnızca politik ve sanatsal pratiklerin özgüllüğünün değil, aynı zamanda eski ahlak teriminin özü olan şeyin de çözüldüğü belirsiz bir alanın kuruluşuna işaret eder. Etik, normun olgu içinde çözülmesine, yani aynı belirsiz bakış açısı altında tüm söylem ve pratik biçimlerinin tanımlanması anlamına gelir. Bir normu veya ahlaki belirtmeden önce, *ethos* kelimesi iki şeyi ifade eder: Mesken ve bu meskene karşılık gelen varoluş biçimi ve yaşam tarzı. O halde etik, bir çevre, bir var olma biçimi ve bir eylem ilkesi arasında özdeşlik kuran düşünme türüdür. Çağdaş etik eğilim, bu iki olgunun özgül birleşimidir. Bir yandan, yargıyı değerlendirme ve seçme durumu, kendisini dayatan yasanın gücü karşısında kendini alçaltılmış bulur. Öte yandan, başka seçenek bırakmayan bu yasanın radikalliği, düzenden kaynaklanan basit bir zorlamadan başka bir şey değildir. Gerçek ve yasa arasındaki giderek artan belirsizlik, sonsuz kötülük, adalet ve kurtuluşa dair benzeri görülmemiş bir dramaturjiyi de beraberinde getirir.

Yerel bir toplulukta adaletin cisimleşmesini tasvir eden iki yeni film bu paradoksu anlamamıza yardımcı olabilir. İlki, Lars von Trier'in *Dogville* (2002) filmidir. Film, küçük bir kasaba halkı tarafından kabul edilmek için kendini onların hizmetine sokan, önce sömürüye boyun eğen, daha sonra onlardan kaçmaya çalışırken zulme uğrayan yabancı kız Grace'in

¹ Yazarın izniyle çevrilip yayınlanmıştır.

Ranci re, J. (2006). The ethical turn of aesthetics and politics, *Critical Horizons*, 7(1), 1-20.

hikayesini anlatıyor. Bu hikaye, Brecht'in kapitalist cangılda Hıristiyan ahlakını empoze etmek isteyen *Mezbahaların Kutsal Johannası* masalını aktarır. Ancak aktarım, iki dönem arasındaki boşluğun çok iyi bir örneğidir. Brechtien masal, tüm kavramların ikiye bölündüğü bir evrende geçer. Hıristiyan ahlakı, ekonomik düzenin şiddetiyle mücadelede etkisiz kalır. Baskıya karşı mücadelenin gerekliliklerini kendine kriter edinen militan bir ahlaka dönüştürülmesi gerekir. Dolayısıyla ezilenlerin hakkı, baskının suç ortağı olan ve grevi dağıtan polisler tarafından savunulan hakkın karşısında konumlanır. Bu nedenle, iki tür şiddetin karşıtlığı aynı zamanda iki ahlak ve iki hakkın karşıtlığıdır.

Bu şiddet, ahlak ve hak ayrımının bir adı vardır. Buna politika denir. Politika, sıklıkla söylendiği gibi, ahlakın zıttı değildir. Onun bir bölümüdür. *Mezbahaların Kutsal Johannası*, bu iki hak ile bu iki şiddet türü arasında bir arabuluculuğun imkansızlığını gösteren siyaset hakkında bir masaldır. Buna karşılık, Grace'in Dogville'de karşılaştığı kötülük, kendisinden başka bir nedene gönderme yapmaz. Grace, kötülüğün nedenlerine dair cehaletiyle şaşkına dönen iyi ruhu temsil etmez. O, topluma kabul edilmek isteyen ve toplum tarafından reddedilmeden önce o topluma tabi kılınan yabancı, dışlanmış kişidir. Hayal kırıklığı ve acı çekme anlatısı artık anlaşılabilir ve yok edilebilecek herhangi bir tahakküm sistemine bağlı değildir. Kendi üremesinin nedeni ve sonucu olan bir kötülük biçimine bağlıdır. Bu nedenle tek uygun ceza, canilerin kralından başkası olmayan bir Rab ve Baba tarafından toplum üzerinde uygulanan radikal temizliktir. Brechtien ders, "Şiddetin hüküm sürdüğü yerde yalnızca şiddet yardımcı olur" idi. Uzlaşmacı ve insancıl dönemler için uygun olan formül "çivi çiviye söker" formülüdür. Bunu George W. Bush'un diline çevirelim: Kötülük eksenine karşı mücadelede yalnızca sonsuz adalet uygundur.

'Sonsuz adalet' ifadesi birçok kişiyi rahatsız etmiş ve hızla geri çekilmesi tercih edilmiştir. İyi seçilmediği söylenmiştir ama belki de çok iyi seçilmiştir. *Dogville*'in ahlak anlayışının bir skandala neden olması da muhtemelen aynı nedendendir. Cannes film festivalinde jüri, filmi hümanizmden yoksun olmakla suçladı. Bu hümanizm eksikliği, şüphesiz adaletsizliğe karşı adalet fikrinde yatmaktadır. Bu anlamda hümanist bir kurmaca, haklı ve haksız karşıtlığını ortadan kaldırarak bu adaleti ortadan kaldıran bir kurmaca olmalıdır. Bu kesinlikle Clint Eastwood'un *Mystic River* filminin önermesidir. Bu filmde, Jimmy'nin suçu, kızının öldürülmesinden suçlu olduğunu düşündüğü eski arkadaşı Dave'in yargısız

infazıdır, fakat bu suç cezasız kalır.

Suçlu ve suç ortağı polis Sean tarafından ortak tutulan sır olma-ya devam eder. Bunun nedeni, Jimmy ve Sean'ın ortak suçluluğunun bir mahkemenin yargılayabileceği durumu aşmasıdır. Onlar çocukken Dave'i riskli sokak oyunlarında yanlarına alan kişilerdir. Dave'in polis kılığına giren adamlar tarafından götürülmesi, hapsedilmesi ve tecavüze uğramasının nedeni onlardır. Bu travma nedeniyle Dave, anormal davranışları onu genç kızın öldürülmesi için ideal suçlu olarak gösteren bir hedef haline gelir.

Dogville teatral ve politik bir masalı aktarır. *Mystic River* ise sinematografik ve ahlaki bir masalı dönüştürür: Haksız yere suçlananların senaryosu, özellikle Hitchcock ve Lang tarafından resmedilmiştir. Bu senaryoda, gerçek, mahkemelerin ve kamuoyunun yanılabilir adaletiyle karşı karşıya gelir ve bazen başka bir ölüm biçimiyle yüzleşmek pahasına, her zaman kazanır.² Ancak, masumları ve suçluları ile bugün kötülük ne masumiyeti ne de suçu bilen bir travma haline geldi. Bugün kötülük, suçluluk ve masumiyet, manevi hastalık ve toplumsal huzursuzluk arasındaki bir belirsizlik halidir. Böylesi bir travmatik şiddet içinde Jimmy, Dave'i öldürür. Dave, tecavüze uğramanın yarattığı travmanın kurbanıdır. O tecavüzün failleri de şüphesiz bir başka travmanın kurbanıdır. Ancak adalet senaryosunun yerini alan sadece hastalık senaryosu değildir. Hastalığın kendisi anlamını değiştirmiştir. Yeni psikanalitik kurgu, Lang ya da Hitchcock'un elli yıl önce çizdiği, şiddetli ya da hastaların gömülü bir çocukluk anısının yeniden etkinleştirilmesiyle kurtarıldığı kurguya kesinlikle karşıdır.³ Çocukluk travması, çok erken doğan bir canlı olduğu için her insanın başına gelen basit bir talihsizlik olan doğum travması haline gelmiştir. Kimsenin içinden çıkamadığı bu musibet, haksızlığa adalet tasavvurunu geçersiz kılar. Cezayı ortadan kaldırmaz ama adale-tini ortadan kaldırır. Bildiğimiz gibi, her zaman birkaç aksilik yaşayan sosyal bünyeyi korumanın tahakkümüne geri getirir. O zaman sonsuz adalet, travmayı defederek topluluğun düzenini sürdürmek için gerekli olan şiddetin "hümanist" biçimine evrilir.

Birçok kişi, Hollywood'da yapılan psikanalitik entrikaların basitli-ğini eleştirmeyi sever. Yine de bu entrikalar, yapıları ve tonlarıyla oldukça

² Bkz. Alfred Hitchcock, *The Wrong Man* (1957); Fritz Lang, *Fury* (1936) ve *You Only Live Once* (1937).

³ Alfred Hitchcock, *The House of Dr Edwards* (1945), Fritz Lang, *The Secret Behind the Door* (1948).

sadık bir şekilde profesyonel psikanaliz derslerine uyarlar. Clint Eastwood'un bize sunduğu gömülü sır ve uzlaşmaz travma, Lang ve Hitchcock'taki başarılı tedaviler arasındadır. Ödipal bilgi karmaşasının yanında büyük bir trajik kadın kahramanın sembolize ettiği indirgenemez bilgi ve hukuk ayırımına giden hareketi kolayca fark ederiz. Yani Antigone'yi. Oedipus'un ışığı altında filmdeki travma yeniden etkinleştirilmesi yarayı iyileştirebilecek bir unutulmuş olaydır. Antigone, Lacancı teorileştirmede Oedipus'un yerini aldığı anda, herhangi bir kurtarıcı bilgiye indirgenemeyecek yeni bir sır biçimi kurulur. Antigone'de özetlenen travmanın başı ya da sonu yoktur. Buradaki travma toplumsal düzen yasalarının bizzat onları destekleyen güçler tarafından baltalandığı bir uygarlığın hoşnutsuzluklarıdır: Soyun, toprağın ve gecenin güçleri.

Lacan için Antigone modern demokratik dindarlığın yarattığı insan haklarının kahramanı değildir. O toplumsal düzenin temelindeki gizli terörün tanığıdır. Nitekim siyasi meselelerde travma, terör adını alır. Terör çağımızın en önemli kelimelerinden biridir. Kesinlikle kimsenin görmezden gelemeyeceği bir suç ve dehşet gerçeğini işaret eder. Ama aynı zamanda bir belirsizlik terimidir. Terör, 11 Eylül 2001'de New York'a veya 11 Mart 2004'te Madrid'e yapılan saldırıları ve bu saldırıların yerini aldığı stratejiyi de belirler. Ancak bu kelime, kademeli olarak genişletilerek, olayın insanların zihninde yarattığı şoku, benzer olayların tekrar yaşanacağı ve akıl almaz şiddet eylemlerinin gerçekleşebileceği korkusunu, bu tür korkuların hakim olduğu durumu, bu durumun Devlet aygıtları aracılığıyla yönetilmesi vb. gibi durumları da işaret eder. Teröre karşı bir savaştan bahsetmek, bu saldırıların biçimini her birimizin içinde barınabilen mahrem bir kaygıyla ilişkilendirmektir. O halde teröre karşı savaş ve sonsuz adalet, terörü tetikleyen ya da tetikleyebilecek her şeye, toplumu bir arada tutan toplumsal bağı tehdit eden her şeye saldıran önleyici bir adaletin belirsizliği içine girer. Bu, mantığı ancak terör sona erdiğinde durmak olan bir adalet biçimidir ve bu, tanımı gereği doğum travmasına maruz kalan biz varlıklar için asla sona ermez. Dolayısıyla bu aynı zamanda başka hiçbir adaletin norm olarak hizmet edemeyeceği ve kendini her türlü hukuk kuralının üzerinde tutan bir adalettir.

Grace'in talihsizlikleri ve Dave'in infazı, benim etik eğilim dediğim deneyimlerimizin yorumlayıcı şemalarının bu dönüşümünü oldukça iyi gösteriyor. Bu süreçteki temel husus, kesinlikle ahlak normlarına erdemli bir dönüş değildir. Tam tersine, "ahlak" kelimesinin ima ettiği, bölünmenin ortadan kaldırılmasıdır. Ahlak, yasa ve gerçeğin ayrılmasını,

aynı anda farklı ahlak ve hak biçimlerinin bölünmesini, hakkın gerçeğe karşı olduğu yollar arasındaki ayrımı ima eder. Bu bölünmenin kaldırılmasının ayrıcalıklı bir adı vardır: Buna uzlaşma derler. Uzlaşma da çağımızın ana terimlerinden biridir. Bununla birlikte, anlamı en aza indirilme eğilimindedir. Bazıları bunu iktidar ve muhalefet partilerinin büyük ulusal çıkarlar üzerindeki küresel anlaşması olarak yorumluyor. Diğerleri bunu daha geniş anlamda, çatışmaları çözmek için tartışma ve müzakereye öncelik veren yeni bir hükümet tarzı olarak görüyor. Bununla birlikte uzlaşma çok daha fazlasını ifade eder. Doğru şekilde anlaşıldığında, topluluğun onu oluşturan siyasi çekirdeği, yani anlaşmazlığı boşaltan bir sembolik yapılanma biçimini ifade eder. Politik bir topluluk, gerçekten de yapısal olarak bölünmüş, farklı çıkar grupları ve görüşler arasında değil kendi içinde bölünmüş bir topluluktur. Politik bir "halk" asla bir nüfusun toplamıyla aynı şey değildir.⁴ Nüfusun ve onun parçalarının herhangi bir sayımı ile ilgili olarak her zaman tamamlayıcı bir simgeleştirme biçimidir.⁵ Ve bu simgeleştirme biçimi her zaman çekişmelidir. Siyasal çatışmanın klasik biçimi, birden fazla "halkı" bir arada karşı karşıya getirir: Mevcut yasa biçimlerinde yazılı olan "halk" vardır, bir de bu yasanın yok saydığı ya da hakkını devletin tanımadığı, daha olgulara yazılması gereken başka bir hak adına iddiasında bulunan Devlette somutlaşan "halk" vardır. Uzlaşma, "halk" olmanın bu farklı biçimlerinin, nüfusun ve parçalarının sayılmasıyla ve küresel topluluğun ve parçalarının çıkarlarının sayılmasıyla özdeş olan tek bir biçime indirgenmesidir.

Halkı nüfusa indirgemeye çalıştığı için, uzlaşma aslında gerçeğin hakkını azaltmaya çalışır. Kesintisiz çalışması, hak ve gerçek arasındaki, hak ve halkın kendilerini böldüğü tüm bu boşlukları doldurmaktır. Politik topluluk böylece etik bir topluluğa, herkesin sayılması gereken tek bir kişiden oluşan topluluğa dönüşme eğilimindedir. Böyle bir sayım, "dışlananlar" olarak adlandırdığı sorunlu kalıntıya takılır. Ancak, bu terimin kendisinin tek anlamlı olmadığını anlamak gerekir. "Dışlanan", çok farklı

⁴ Fransızca'dan çeviren Jean-Philippe Deranty'nin notu: 'Halk', Fransızca 'le peuple' kelimesini, yani ideal olarak demokratik rejimdeki siyasi özne olan topluluğu tercüme eder. Bu spesifik politik-felsefi anlamda ele alındığında, 'halk'ın farklı türlerini veya anlamlarını saymak ve John Rawls'un The Law of Peoples'ında olduğu gibi bu farklı türlere çoğul olarak atıfta bulunmak kabul edilebilir.

⁵ Fransızca'dan çeviren Jean-Philippe Deranty'nin notu: 'Nüfus sayımı', 'le compte de la population' kavramı, Rancière'in siyaset felsefesinde anahtar bir kavramdır: Parçalanmış siyaset pratiğinin sorguladığı topluluğun kapsamlı, nesnel bir tanımını belirtir.

iki anlama gelebilir.

Siyasal toplulukta dışlanan, kendisini tamamlayıcı bir siyasal özne olarak dahil eden, henüz tanınmayan bir hakkı taşıyan ya da var olan hakkın adaletsizliğine tanık olan çatışmacı bir aktördür. Etik bir toplulukta, herkes dahil olduğu için bu eklemenin artık yer alması beklenmez. Bu nedenle, dışlanmış olanın, topluluğun yapılanmasında hiçbir statüsü yoktur. Kazara herkesin büyük eşitliğinin dışına düşen kişidir: "Toplumsal bağı" yeniden kurmak için topluluğun elini uzatması gereken hastalar, geri zekalılar veya terk edilmişler. Öte yandan, radikal öteki haline gelir, topluluktan yabancı olduğu, herkesi birbirine bağlayan kimliği paylaşmadığı, her birimizin içindeki "topluluk" fikrini tehdit ettiği için topluluktan ayrılan kişi olur. Depolitize edilmiş ulusal topluluk, o zaman kendisini *Dogville*'deki küçük toplum gibi, yakınlığın toplumsal hizmetlerinin ikiyüzlülüğü ve ötekinin mutlak reddi içinde kurar.

Yeni bir uluslararası manzara, ulusal topluluğun bu yeni biçimine tekabül ediyor. Etik burada da önce insancıl olarak, sonra kötülük ekline karşı sonsuz adalet biçiminde saltanatını kurmuştur. Bunu, gerçek ile doğru arasındaki belirsizliği artıran benzer bir süreç aracılığıyla yapmıştır. Ulusal bağlamda bu süreç, hak ile gerçek arasındaki, anlaşmazlıkların ve siyasi öznelerin oluşturulduğu aralıkların ortadan kalkmasına işaret eder. Uluslararası bağlamda ise bu süreç, en görünür ifadeleri olan müdahale hakkı ve hedefli suikastlar ile birlikte hakkın kendisinin ortadan kalkmasına dönüşmüştür. Bu ortadan kaybolma, dolambaçlı bir yoldan meydana geldi. Tüm hakların ötesinde bir hakkın, mağdurun mutlak hakkının yasanını ima ediyordu. Bu yasanın kendisi, bir bakıma hakkın hakkının veya onun meta-hukuksal temelini -insan haklarının- önemli ölçüde alt üst edilmesini ima eder. İkincisi, son yirmi yılda garip bir dönüşüme maruz kalmıştır. Bir süre, 'resmi' haklara yönelik Marksist şüphenin kurbanı olmuşlar, ancak 1980'lerde Doğu Avrupa'daki muhalif hareketlerle yeniden canlanmışlardır. 1990'ların başında Sovyet sisteminin çöküşü, farklı bir ulusal mutabakatın bu haklara dayalı uluslararası bir düzene dönüştürüleceği ve genişletileceği bir dünyanın yolunu açmış gibiydi. Bildiğimiz gibi, bu iyimser vizyon, yeni etnik çatışmalar ve yeni din savaşları tarafından hemen yalanlandı. İnsan hakları, hükümetlerinin somutlaştırıyormuş gibi yaptığı başka bir halka karşı çıkan muhaliflerin silahı olmuştu. Daha sonra yeni etnik savaşların kurbanı olan halkların hakları, yıkılan evlerinden sürülen bireylerin, tecavüze uğrayan kadınların ve katledilen erkeklerin hakları oldular ve bu hakları kullana-

mayanların özel hakları haline geldiler. Sonuç olarak, aşağıdaki alternatif kendini gösterdi: Ya bu insan hakları artık bir anlam ifade etmiyordu ya da hakları olmayanların mutlak hakları, tüm resmi ve hukuki normların ötesinde, mutlak bir karşılık talep eden haklar haline geliyor.

Ancak hak sahibi olmayanların bu mutlak hakkı ancak bir başkası tarafından kullanılabilirdi. İnsani hak ve insani savaş olarak adlandırılan bu aktarımdır. İkinci adımda, insan hakları zalimine karşı insani savaş, kendi topraklarında kurbanların mutlak haklarının savunucusunu tehdit etmeye gelen o görünmez ve her yerde var olan düşmana karşı uygulanan sonsuz adalet haline gelir. O halde mutlak hak, olgusal bir topluluğun güvenliğine yönelik basit taleple özdeşleşmiştir. İnsani savaş, teröre karşı sonu gelmeyen bir savaşa dönüşür: Sonsuz bir koruma mekanizması olan, bir medeniyet fenomeni statüsüne yükseltilmiş olan travmayla başa çıkmanın bir yolu olan bir savaşa.

Artık amaçlar ve araçlar üzerine klasik bir tartışma çerçevesinde değiliz. İkinci ayrım, gerçek ve hak ya da sebep ve sonuç arasındaki aynı belirsizliklerle birlikte çöker. O halde terörün kötülüğünün karşıtı olan şey, ya daha az kötü olan var olanın basit bir şekilde korunması ya da felaketin radikalleşmesinden gelecek bir kurtuluşu beklemektir.

Siyasal düşüncedeki bu tersine dönüş, felsefi düşüncenin kalbine iki kisve altında yerleşmiştir: Ya barışı koruma güçlerinin hakkını felsefi olarak temellendiren Ötekinin bir hakkının onaylanması ya da siyaseti ve hukuku işlemez hale getiren ve yalnızca umutsuzluğun dibinden yükselen mesihsel bir kurtuluş umudunu bırakan bir istisna halinin onaylanması. İlk görüş, Jean-François Lyotard tarafından, önemli ölçüde "Ötekinin Hakları" başlıklı bir metinde çok iyi özetlenmiştir.⁶ Bu metin, 1993'te Uluslararası Af Örgütü'nün sorduğu bir soruya yanıt veriyordu: İnsani müdahale bağlamında insan hakları ne hale geliyor? Lyotard yanıtında, "ötekinin haklarına" etiğin ve etiğe dönüşün ne anlama geldiğine ışık tutan bir anlam verdi. İnsan hakları, insanın salt insan olarak hakları, çıplak insanın hakları olamazdı. Bu argüman özünde yeni değildir. Burke, Marx ve Arendt'in eleştirilerinde art arda kullanılmıştır. Bu düşünürler apolitik insanın, çıplak insanın haklardan yoksun olduğunu gösterirler. Onun haklara sahip olabilmesi için 'insan'ın yanı sıra başka bir şey olması gerekir. Tarihsel olarak "başka bir şey olmaya", "vatandaş" denir. İnsan ve

⁶ J.-F. Lyotard, "The Other's Rights" in *On Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures*, ed. S. Shute and S. Hurley, New York, Basic Books, 1993, pp. 136-147.

vatandaş ikiliği tarihsel olarak iki şeyi ilam eder: Her zaman olması gerekenden başka bir yerde olan bu hakların ikiyüzlülüğünün eleştirisi ve insan ile yurttaş arasındaki boşluğa farklı çekişme biçimleri yerleştiren politik eylem.

Bununla birlikte, uzlaşa ve insani eylem zamanında, bu "yanı sıra-lık" radikal bir mutasyona uğrar. Artık insanı tamamlayan vatandaş değildir. Onu kendinden ayıran insanlık dışıdır. Lyotard, insanlık dışı olarak tanımlanan insan hakları ihlallerinde, başka bir "insanlık dışı"nın, olumlu bir insanlık dışının kabul edilmemesinin sonuçlarını görür. Bu "insanlık dışı", kontrol edemediğimiz, çeşitli figürler ve adlar alan bir parçamızdır: Çocuğun bağımlılığı, bilinçdışının yarası, mutlak Ötekiye itaat ilişkisi. "İnsanlık dışı", insanın, boyun eğdiremeyeceği mutlak bir başkasına karşı radikal bağımlılığıdır. O halde "ötekinin hakkı", ötekinin yasasına tabi olmaya tanık olma hakkıdır. Lyotard'a göre bu hakkın ihlali, üstesinden gelinemeyecek olana hakim olma istenciyle başlar. Bu iradenin *Aydınlanma* ve *Devrim* iradesi olduğu ve Nazi soykırımının, görevi Ötekinin yasasına zorunlu bağımlılığa tanıklık etmek olan insanları yok ederek bunu başardığı varsayılır. Ve bu iradenin bugün genelleştirilmiş tüketim ve şeffaflık toplumunun yumuşak versiyonunda devam etmesi gerekir.

Dolayısıyla etik eğilimi karakterize eden iki özellik vardır. İlki zamanın akışının tersine çevrilmesidir. Gerçekleşmek üzere sona -ilerleme, özgürleşme ya da öteki- yönelen zamanın yerini, arkamızda kalan felakete yönelen zaman alır. Bu aynı zamanda bu felaketin biçimlerinin eşitlenmesidir. Avrupalı Yahudilerin imhası, o zaman, demokratik ve liberal varoluşumuzun her gününü de karakterize eden küresel bir durumun açık biçimi olarak görünür. Giorgio Agamben'in formülünün özetlediği şey budur: Kamp, modernitenin *nomosudur*, yani onun yeri ve kuralıdır, kendisi de radikal istisnaya özdeş olan bir kuraldır. Kuşkusuz Agamben ve Lyotard'ın bakış açıları farklıdır. İlki diğerine hak tanımaz. Aksine, bir istisna halinin genelleştirilmesini kınar ve felaketin derinliklerinden yükselen bir kurtuluşun mesihvari bekleyişine çağrıda bulunur. Ancak analizi, benim "etik eğilim" dediğim şeyi çok iyi özetliyor. İstisna hali, yandaşlarla kurbanlar arasındaki ve ayrıca Nazi Devletinin suçunun uç noktası ile demokrasilerimizin gündelik hayatı arasındaki farkı silen bir durumdur. Agamben, kampların gerçek dehşetinin, gaz odasından daha çok, boş saatlerde SS'lere karşı Sonderkommando⁷ Yahudilerinin oynadığı

⁷ Nazi Almanyası imha kampı mahkûmlarından oluşan çalışma birimlerine verilen addı. Çalışanların neredeyse tamamı ölümlü tehdit edilerek bu işi yap-

dığı futbol maçı olduğunu yazıyor.⁸ Bir futbol maçı izlemek için televizyonlarımızı her açtığımızda bu maç tekrar oynanır. Küresel bir durumun yasasında tüm farklılıklar silinir. Siyasi çekişmelere yer bırakmayan ve kurtuluşu yalnızca ihtimal dışı bir ontolojik devrimden bekleyen ontolojik bir kaderin başarısı olarak görünür.

2. Etik Dönüş ve Estetik

Politika ve yasa farklılıklarının etik bir belirsizlik içinde bu kademeli olarak ortadan kalkması, aynı zamanda sanatın mevcut durumunu ve estetik yansımayı da tanımlar. Politikanın fikir birliği ve sonsuz adaletin oluşturduğu ikilik içinde kaybolup gitmesi gibi, sanat ve estetik yansıma da kendilerini toplumsal bağın hizmetine adanmış bir sanat vizyonu ile onu felaketin bitmez tükenmez tanıklığına adayın bir başka sanat vizyonu arasında yeniden paylaşırma eğilimindedir.

Birkaç on yıl önce baskının damgasını vurduğu bir dünyanın çelişkilerine tanıklık etmeyi amaçlayan sanatın yaratıcı düzenlemeleri, bugün ortak bir etik aidiyete işaret ediyor. Örneğin, otuz yıl arayla aynı fikri kullanan iki eseri karşılaştıralım. Vietnam savaşı sırasında Chris Burden, diğer taraftaki ölümlere, isimsiz ve anıtsız binlerce Vietnamlı kurbanı adanmış *Other Memorial*'ı yarattı. Anıtının bronz levhalarında, bu isimsiz insanlara isimler vermişti: Telefon defterinden rastgele kopyaladığı diğer isimsiz kişilerin Vietnamca isimlerini. Otuz yıl sonra, Christian Boltanski *Les Abonnés du Téléphone (Telefon Rehberindeki Kişiler)* başlıklı bir enstalasyonu sundu: Dünyanın dört bir yanından telefon rehberlerinin bulunduğu iki büyük raf setinden ve ziyaretçilerin canları istediğinde oturup onlara danışabilecekleri iki uzun masadan oluşan bir enstalasyon. Dolayısıyla bugünün enstalasyonları, dünkü karşı-anıtlarla aynı fikre biçimsel olarak dayanıyor. Hala anonimlikten bahsediyorlar. Bununla birlikte, maddi gerçekleşme tarzı ve politik anlamlandırma tamamen farklıdır. Bu artık bir anıta karşı bir anıt değil, ortak mekanın mimesisi sayılan bir mekandır. Ve dünün amacı, aynı anda Devlet gücü tarafından onlardan mahrum bırakılanlara isimlerini ve yaşamlarını geri vermek iken, bugünün anonim insanları, sanatçının dediği gibi, büyük bir toplulukta birlikte yakalandığımız 'insanlık numuneleri'dir. Boltanski'nin

maya zorlanmış, Holokost boyunca gaz odası kurbanlarının cesetlerinin ortadan kaldırılmasına yardım eden Yahudilerdi.

⁸ G. Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, çev. D. HellerRoazen, New York, Zone Books, 1999.

enstalasyonu, bu nedenle, bir yüzyıllık ortak tarihin ansiklopedisi olmayı amaçlayan bir serginin ruhunun iyi bir özeti, dünün bölmeyi amaçlayan enstalasyonlarının karşısında, birleştirici bir hafıza manzarasıdır. Pek çok çağdaş enstalasyon gibi, Boltanski'ninki de otuz yıl önce eleştirel bir sanatın yöntemi olan prosedürü kullanıyordu: Sanat tapınağında dünyanın nesnelere ve görüntülerinin sistematik olarak tanıtılması. Ancak bu karışımın anlamı artık kökten değişti. Önceden, heterojen unsurların karşılaşmaları, sömürünün damgasını vurduğu bir dünyanın çelişkilerinin altını çizmek ve bu çelişkili dünyada sanatın ve kurumlarının yerini sorgulamak anlamına geliyordu. Bugün aynı buluşma, arşivleme ve ortak bir dünyaya tanıklık etme işlevlerinin üstlendiği bir sanatın pozitif işleyişi olarak ifade edilmektedir. O halde bu bir araya gelme, ortak bir dünyanın kayıp anlamını geri getirmek veya sosyal bağdaki çatlakları onarmak için fikir birliği kategorileriyle işaretlenmiş bir sanat eseriyle uzlaşma halindedir.

Böyle bir uzlaşma, örneğin, her şeyden önce yakınlık durumları yaratmayı amaçlayan, yeni toplumsal bağ biçimlerinin geliştirilmesine izin veren ilişkisel bir sanatın programında açıkça ifade edilebilir. Bununla birlikte, aynı sanatçılar tarafından uygulanan aynı sanatsal prosedürleri etkileyen anlam değişikliğinde çok daha güçlü bir şekilde hissedilebilir: Örneğin aynı sinema ustası tarafından kullanılan kolaj tekniği. Jean-Luc Godard, kariyeri boyunca defalarca heterojen unsurların kolajına başvurdu. Ancak 1960'larda bunu karşıtların çatışması şeklinde yaptı. Bu, özellikle "yüksek kültür" dünyası ile meta dünyası arasındaki çatışmaydı: *Contempt*'ta Fritz Lang tarafından filme alınan *Odyssey* ve yapımcının acımasız kinizmi; *Pierrot le Fou*'daki Elie Faure'nin *Histoire De L'art* kitabı ile ve *Scandale* marka korse reklamı; *Vivre sa Vie*'deki fahişe Nana'nın küçük hesapları ve Dreyer'in *Joan of Arc*'inin gözyaşları. 1980'lerdeki sineması, görünüşe göre bu heterojen unsurların kolajı ilkesine sadık kalıyor. Yine de kolajın biçimi değişti: görüntülerin çatışması onların kaynaşmasına dönüştü. Ve bu kaynaşma, aynı anda, özerk bir imgeler dünyasının gerçekliğine ve onun topluluk oluşturma gücüne tanıklık ediyor. *Passion*'dan *Eloge De l'Amour*'a veya *Allemagne 90 Neuf*'tan *Histoires Du Cinéma*'ya, sinema karelerinin hayali Müze tabloları, ölüm kampları görüntüleri ve açık anlamlarına karşı alınan edebi metinlerle öngörülemeyen karşılaşması, tek bir göreve adanmış aynı imgeler krallığını oluşturur: İnsanlığa dünyadaki yerini geri vermek.

Bu nedenle, polemik sanat aygıtları, toplumsal dolayım işlevine

doğru hareket etme eğilimindedir. Toplumsal bağın veya ortak dünyanın restorasyonu perspektifinde sunulan, belirsiz bir topluluğa katılımın tanıklıkları veya sembolleri haline gelirler. Dahası, dünün polemik şiddeti yeni bir çehre kazanma eğilimindedir. Temsil edilemeyene, sonsuz kötülük ve felakete tanıklık edecek şekilde radikalleşir.

Temsil edilemez olan, tıpkı terörün politik düzlemde olması gibi estetik yansımadaki etik dönüşün merkezi kategorisidir, çünkü aynı zamanda doğru ile gerçek arasındaki bir belirsizliğin kategorisidir. Temsil edilemeyen fikrinde, bir imkansızlık ve bir yasaklama olan iki kavram bir araya gelir. Bir konunun sanat aracılığıyla temsil edilemez olduğunu ilan etmek, aslında aynı anda birkaç şey söylemektir. Bu, sanatın veya belirli bir sanatın özel araçlarının, onun tekilliğine uygun olmadığı anlamına gelebilir. Bu, Burke'ün bir zamanlar Milton'un *Kayıp Cennet*'inde Lucifer'in tasvirinin resimde temsil edilemez olduğunu beyan ettiği anlamdır. Bunun nedeni, onun yüce yönünün, bize göstermeye çalıştıklarını gerçekten görmemize izin vermeyen sözcüklerin aldatıcı oyununa bağlı olmasıdır. Ancak ressamların *Temptations of Saint Antoine*'nda olduğu gibi kelimelerin resimsel karşılığı gözler önüne serildiğinde pitoresk veya grotesk bir figüre dönüşür. Lessing'in *Laocoon*'undaki argüman da buydu: Virgil'in *Laocoon*'unun ıstırapı heykelde temsil edilemezdi çünkü onun görsel gerçekçiliği, karakteri ağırbaşlılığından yoksun bırakarak sanatın ideallliğini ortadan kaldırdı. Aşırı ıstırap, prensipte görünenin sanatı dışında bırakılan bir gerçekliğe aitti.

Temsil edilemezler adına Amerikan televizyon dizisi *Holocaust*'a saldırıldığında tehlikede olan şeyin bu olmadığı açıktır. Bu dizi yirmi yıl önce soykırımı iki ailenin hikayesi üzerinden sunarak büyük tartışmalara yol açmıştı. Hiç kimse bir 'duş odası' görüntüsünün güldürdüğünü iddia etmez, ancak iddia edilen şey, kampların yandaşlarını ve kurbanlarını taklit eden kurgusal bedenler sunarak Yahudilerin imhası hakkında bir film yapılamayacağıdır. Bu imkansızlık, aslında bir yasağı gizliyor. Ancak bu yasağın kendisi iki şeyi karıştırır: Olayla ilgili bir yasak ve sanatla ilgili bir yasak. Bir yandan, imha kamplarında uygulanan şeylerin ve çekilen eziyetlerin estetik zevk için taklit edilmesini yasakladığı söyleniyor. Öte yandan, duyulmamış imha olayının yeni bir sanatı, bir temsil edilemezlik sanatını gerektirdiği söyleniyor. O halde bu sanatın görevi, normunu modern sanata veren temsil karşıtı bir talep fikriyle ilişkilendirilir.⁹ Böy-

⁹ Gérard Wacjman, *L'Objet du Siècle*, Paris, Verdier, 1998

lece Malevitch'in resimsel betimlemenin ölümüne imza atan *Siyah Kare*'sinden, imhanın temsil edilemezliğini konu alan Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmine doğrudan bir hat kurulur.

Bununla birlikte, bu filmin hangi anlamda bir temsil edilemezlik sanatına ait olduğu sorulmalıdır. Gerçekten de diğer tüm filmler gibi bize karakterleri ve durumları gösterir. Diğerleri gibi, bizi doğrudan şiirsel bir manzara ortamına, bir teknenin nostaljik bir şarkının ritmine göre sallandığı dolambaçlı bir nehir ortamına sokar. Yönetmenin kendisi de bu pastoral bölümü, filmin kurgusal doğasını öne süren kıskırtıcı bir cümleyle tanıtır: "Bu hikaye bizim zamanımızda, Polonya'da Ner nehrinin kıyısında başlıyor." Bu nedenle temsil edilemez olduğu iddia edilen şey, korkunç bir gerçekliği açıklamak için kurgu kullanmanın imkansızlığını ifade edemez. Bu, gerçek sunum ile sanatsal temsil arasındaki mesafeye dayanan *Laocoon*'un argümanından çok farklıdır. Fakat tam tersine, her şey temsil edilebilir olduğundan ve kurmaca temsili gerçekliğin sunumundan ayıran hiçbir şey olmadığı için soykırımın sunumu sorunu ortaya atılır. Bu sorun, kişinin temsil edip edemeyeceğini bilmek değil, neyi temsil etmek istediğini ve bu amaç için hangi temsil tarzını seçmesi gerektiği sorunudur. Bununla birlikte, Lanzmann için soykırımın temel özelliği, organizasyonunun mükemmel rasyonelitesi ile bu programlama için herhangi bir açıklayıcı nedenin yetersizliği arasındaki boşluktur. Soykırım, uygulanmasında tamamen rasyoneldir. Hatta izlerinin yok olmasını bile öngörmüştür. Ancak bu rasyonelitenin kendisi, herhangi bir yeterli rasyonel neden ve sonuç ilişkisine bağlı değildir. *Holocaust* gibi kurguları yetersiz kılan, iki rasyonelite arasındaki bu boşluktur. Bize sıradan insanların canavarlara ve saygın vatandaşların insan artığına dönüştüğünü gösterir. Karakterlerin kişilikleri, amaçları ve kendilerini içinde buldukları durumlara göre dönüşme biçimleri, temelinde birbirleriyle çatışma halinde olan klasik temsili mantığa uyar. Ancak böyle bir mantık, hem bu rasyonelitenin tekilliğini hem de noksanlığının tekilliğini kaçırmaya mahkumdur. Buna karşılık, Lanzmann'ın anlatmak istediği "hikaye" için başka bir kurgu türünün tamamen uygun olduğu ortaya çıkıyor: Anlaşılmaz bir olay ya da karakter etrafında dönen ve yalnızca nedenin hiçliği ya da sırrın anlamsızlığıyla karşılaşma pahasına onun sırrını kavramaya çalışan ve *Yurttaş Kane*'in prototipi olduğu kurmaca sorgulama olan anlatım biçimi. Kane örneğinde bu, kar küresi ve bir çocuğun zihnindeki isimdir. Shoah örneğinde ise, rasyonel olarak yeniden inşa edilebilecek herhangi bir nedenin ötesinde bir olaydır.

Bu nedenle Shoah, bir temsil sanatına karşı temsil edilemeyen sanatı olarak *Holocaust*'a karşı değildir. Klasik temsil düzeninden kopuş, temsil edilemezlik sanatının ortaya çıkışı değildir. Aksine, Laocoon'un ısırtırabının veya Lucifer'in yüce yönünün temsilini yasaklayan bu normlar açısından bir kurtuluştur. Temsil edilemez olanı tanımlayan bu temsil normlarıydı. Bazı gösterilerin temsilini yasakladılar ve her tür konu için belirli bir tür ve biçim seçilmesini talep ettiler. Klasik temsil düzeni, psikolojik motivasyonların akla yatkın mantığına ve neden-sonuç ilişkisine göre, karakterlerin psikolojisinden ve durumun koşullarından eylemlerin çıkarımını yapmaya zorladı. Bu reçetelerin hiçbiri, Shoah'ın ait olduğu sanat türü için geçerli değildir. Eski temsil mantığına karşı çıkan, temsil edilemeyen değildir. Tersine, temsil edilebilir öznelerin seçimini ve onları temsil etme biçimlerini sınırlayan her türlü sınırın ortadan kaldırılmasıdır. Temsil karşıtı bir sanat, artık temsil etmeyen bir sanat değildir. Temsil edilebilir konuların seçiminde veya temsil araçlarında artık sınırlı olmayan bir sanattır. Bu nedenle, Yahudilerin imhasını, karakterlere atfedilebilecek herhangi bir motivasyondan veya herhangi bir durum mantığından çıkarmaya gerek kalmadan, gaz odalarını veya imha sahnelerini, yandaşları veya kurbanları göstermeye gerek kalmadan temsil etmek mümkündür. Soykırımın istisnai karakterini imha sahneleri olmaksızın temsil eden bir sanatın, meta dünyasından ve sıradan yaşamdan ödünç alınan bazı nesnelere veya görüntüleri yeniden sergileyen bir enstalasyon sanatının yanı sıra sadece renkli çizgilerden ve karelerden oluşan bir resim türüyle de çağdaş olmasının nedeni de budur.

Temsil edilemeyen bir sanatın lehine tartışmak için, temsil edilemez olanın sanatın kendisinden başka bir yerden gelmesi gerekir. Yasak ve imkansız olanın örtüşmesine izin vermek gerekir ki bu da iki şiddetli teorik durumu beraberinde getirir. Yahudi Tanrısını temsil etmeye yönelik yasağı, Yahudi halkının imhasını temsil etmenin imkansızlığına dönüştürerek, dini yasağı sanata sokmak gerekir. Temsili düzenin çöküşünden kaynaklanan temsil fazlalığını da karşıtına, yani temsil eksikliğine ya da imkânsızlığına dönüştürmek gerekir. Bu, modern sanatı bir bütün olarak kurucu bir şekilde temsil edilemeyene tanık olmaya adanmış bir sanat haline getirerek, yasak olanı imkansızın içine yerleştiren sanatsal modernite kavramının inşa edilmesini gerektirir.

Bu işlem için özellikle bir kavram yaygın olarak kullanılmıştır: "Yüce". Lyotard bunu bu amaçla yeniden detaylandırır. Bunu yapabilmek için Lyotard'ın yalnızca temsil karşıtı kopuşun anlamını değil, aynı za-

manda Kantçı yücenin anlamını da tersine çevirmesi gerekiyordu. Modern sanatı yüce kavramı altına almak, temsil edilebilir olanın ve temsil araçlarının sınırlandırılmasını karşıtına yani duyuşal maddesellik ile düşünce arasındaki temel bir anlaşmazlığın deneyimine dönüştürmektir. Bu, başlangıçta sanat oyununun işlemlerini imkansız talebin dramaturjisiyle özdeşleştirmektir. Ancak bu dramaturjinin anlamı da tersine çevrilmiştir. Kant'a göre, duyuşal imgelem yetisi, düşünmeyle uzlaşmasının sınırlarını deneyimlemiştir. Başarısızlığı kendi sınırlamasını belirledi ve aklın "sınırsızlığını" açtı. Eşzamanlı olarak, estetikten ahlaki alana geçişin sinyalinin verdi. Lyotard, sanat alanının ötesine geçen bu geçişi sanatın yasası haline getirir. Ama bunu rolleri tersine çevirmek pahasına yapar. Aklın taleplerine uymayan artık duyuşal yetenek değildir. Tersine, kusurlu olan, maddeye yaklaşmak, duyulur tekilliği yakalamak gibi imkansız bir görevi kovalamaya çağrılan ruhtur. Ama bu duyuşal tekilliğin kendisi aslında sonsuza kadar yinelenen tek ve biricik günah deneyimine indirgenmiştir. Sanatsal avangardların görevi, hareketi tekrarlamaktan, ilk başta duyuşal nitelikteymiş gibi görünen bir başkalığın şokunu kaydetmekten ve Freudcu "Şey" in ya da Musa yasasının inatçı gücüyle özdeşleştirmekten ibarettir. Yücenin "etik" dönüşümünün anlamı budur: Estetik özerkliğin ve Kantçı ahlaki özerkliğin, tek ve aynı özerk olmama yasasına, buyurgan emrin radikal olgusallıkla özdeş olduğu tek ve aynı yasaya ortak dönüşümü. Dolayısıyla sanatın eylemi, ruhun adil olan bir yasaya olan sonsuz borcuna ve bilinçdışının olgusal yasası olarak Musa'nın Tanrısının düzenine sonsuza dek tanıklık etmekten ibarettir. Madenin direnmesi olgusu, Ötekinin yasasına teslimiyet haline gelir. Ama Ötekinin bu yasası da, yalnızca çok erken doğmuş olma durumuna tabi olmaktadır.

Estetiğin etiğe bu şekilde dönüşmesi kesinlikle sanatın postmodern oluşu çerçevesinde anlaşılmalıdır. Modern ile postmodern arasındaki basit karşıtlık, mevcut durumun dönüşümlerini ve bu dönüşümlerde neyin tehlikede olduğunu anlamamızı engeller ve modernizmin kendisinin iki karşıt estetik politika arasındaki uzun süreli bir çelişkiden ibaret olduğunu unutturur. Ancak iki karşıtlık, sanatın özerkliğinin gelecek bir topluluğun beklentisiyle bağlantılı olduğu, dolayısıyla bu özerkliği kendi bastırılması vaadiyle ilişkilendirdiği ortak bir özden kaynaklanır. *Avangard* kelimesi, sanatın özerkliğini ve içinde yer alan özgürleşme vaadini bazen az çok karışık bir şekilde, bazen de karşıtlıklarını daha açık bir şekilde gösterecek şekilde birbirine bağlayan iki karşıt biçimi ifade ediyordu. Avangard, bir yandan sanat biçimlerini dönüştürmeyi, sanatın artık

ayrı bir gerçeklik olarak var olmadığı yeni bir dünyanın inşasının biçimleriyle özdeşleştirmeyi amaçlayan, öte yandan, aynı zamanda sanatsal alanın özerkliğini, iktidar pratikleri ve siyasi mücadele pratikleriyle her türlü uzlaşmadan ya da kapitalist dünyadaki yaşamın estetikleştirilmesi biçimleriyle her türlü uzlaşmadan koruyan hareketti. Bir yanda, yeni bir duyulur dünya oluşumunda sanatın kendi kendini bastırmasına ilişkin fütürist ya da konstrüktivist hayal; diğer yanda sanatın özerkliğini metanın ve iktidarın her türlü estetikleştirilmesinden koruma mücadelesi. Böyle bir mücadele, sanatın sırf sanat için zevki olarak değil tam tersine, estetik vaat ile baskıcı bir dünyanın gerçekliği arasındaki çözülmemiş gelişkinin kaydı olarak korumayı amaçlar.

Yeni kent mimarlarının, yeni kentsel tasarım temelinde bir topluluğu yeniden icat eden tasarımcıların ya da bir nesneyi, bir imgeyi ya da bir nesneyi ortaya koyan 'ilişkisel' sanatçıların daha mütevazı çağdaş ütopyalarında zorlu banliyölerin manzaralarında alışılmadık bir yazıt olarak varlığını sürdürmeye devam etse de bu politiklardan biri Sovyet rüyasında kayboldu. Buna estetiğin etik dönüşünün yumuşak versiyonu denilebilir. İkincisi ise tür postmodern devrimle ortadan kaldırılmadı. Postmodern karnaval, aslında, ikinci modernizmin artık estetik özgürleşme vadinin daha yumuşak ve toplumsallaştırılmış bir versiyonu değil, onun saf ve basit bir şekilde tersine çevrilmesi olan bir "etik"e eğilimini gizleyen bir sis perdesi olmuştur. Bu tersine çevirme artık sanata özgü olanı gelecekteki bir özgürleşmeye değil, çok eski ve hiç bitmeyen bir felakete bağlıyor.

Sanatı temsil edilemeyene adayan mevcut söylemin ve dünyanın soykırımına, günümüzün bitmek bilmeyen felaketine veya medeniyetin kadim travmasına tanıklık etmenin gerçekten gösterdiği şey budur. Lyotard'ın yücelik estetiği bu altüst oluşu en kısa ve öz biçimde özetler. Adorno'nun izinden giderek avangardı, uygun sanat eserleri ile kültür ve iletişimin saf olmayan karışımları arasındaki ayrımın izini sonsuza kadar yeniden sürmeye çağırır. Ancak bu artık kurtuluş vadini korumak için değildir. Tam tersine, her özgürleşme vadini bir yalana dönüştüren, ancak sonsuz suç biçiminde gerçekleştirilebilecek, sanatın hiçbir şey olmayan bir 'direniş'le karşılık verdiği kadim yabancılaşmaya ve yasa sonsuza kadar tanıklık etmek içindir.

Bu nedenle avangardın iki figürü arasındaki tarihsel gerilim, toplumsal bağın yeniden kurulmasına adanmış bir yakınlık sanatı ile bu bağın kökenindeki telafisi mümkün olmayan felakete tanıklık eden bir

sanatın etik çiftinde kaybolma eğilimindedir. Bu dönüşüm, sonsuz kötülüğe uygulanan uzlaşma ve sonsuz adaletin oluşturduğu çiftte hak ve olgu arasındaki siyasi gerilimin ortadan kalktığı diğer dönüşümün tam olarak yeniden üretimidir. Çağdaş etik söylemin yalnızca yeni tahakküm biçimlerine verilen bir onur olduğunu söylemek geliyor insanın aklına. Ancak bu, önemli bir noktayı gözden geçirir: Eğer uzlaşmanın yumuşak etiği ve yakınlık sanatı, dünün estetik ve politik radikalliğinin günümüz koşullarına uyarlanmasıysa, o zaman sonsuz kötülüğün ve çaresi olmayan felaketin hiç bitmeyen kederine adanmış bir sanatın katı etiği, tam tersine, bu radikalliğin tam anlamıyla altüst edilmesi gibi görünüyor. Bu altüst oluşu mümkün kılan, etik radikalliğin modernist radikallikten miras aldığı zaman anlayışı, belirleyici bir olayla ikiye ayrılan zaman fikridir. Bu belirleyici olay uzun zamandır gelecek devrimin olayı olmuştur. Etik açıdan bakıldığında bu yönelim tam anlamıyla tersine dönmüştür: Tarih artık önümüzde değil arkamızda olan radikal bir olaya göre zamanın kesilmesiyle düzenlenmektedir. Nazi soykırımı kampların keşfinden kırk ya da elli yıl sonra felsefi, estetik ve politik düşüncenin merkezine yerleşmişse, bunun nedeni yalnızca hayatta kalan ilk kuşakların sessizliğinde yatmıyor. Bu sessizlik 1989 yılı civarında, o zamana kadar politik ve estetik radikalliği tarihsel zamandaki bir kesintiye bağlayan son kalıntıların da yıkılmasıyla, devrimci mirasın yerini aldı. Bu, radikallik için gerekli olan zaman kesintisinin yerini, onun anlamını tersine çevirme pahasına, onu yalnızca bir tanrının bizi kurtarabileceği, halihazırda gerçekleşmiş bir felakete dönüştürme pahasına olmuştur.

Bugün siyasetin ve sanatın tamamen bu vizyona tabi olduğunu söylemek istemiyorum. Bu hakim akımdan bağımsız ya da ona düşman olan siyasi eylem ve sanatsal müdahale biçimlerine atıfta bulunularak buna kolaylıkla itiraz edilebilir. Ben de tam olarak bunu böyle anlıyorum: Etik eğilim tarihsel bir zorunluluk değildir. Basit bir nedenden ötürü, herhangi bir tarihsel zorunluluk yoktur. Ancak bu hareket gücünü, dün radikal bir siyasi veya estetik değişimi hedefleyen düşünce biçimlerini ve tutumları yeniden kodlama ve tersine çevirme kapasitesinden alıyor. Etik eğilim, politika ile sanat arasındaki anlaşmazlığın uzlaşmaya dayalı bir düzende basit bir şekilde yatıştırılması değildir. Daha ziyade bu ayrılığı mutlak kılma iradesinin aldığı nihai biçim gibi görünüyor. Adorno'nun, sanatın özgürleştirici potansiyelini kültürel ticaret ve estetize edilmiş yaşamla her türlü uzlaşmadan arındırmak isteyen modernist katılığı, sanatın temsil edilemeyen felaketin etik tanıklığına indirgenmesi haline gelir. Siyasi özgürlüğü toplumsal zorunluluktan ayırma iddiasın-

daki Arendt'in siyasi saflığı, uzlaşmaya dayalı düzenin gerekliliklerinin meşrulaştırılması haline gelir. Kantçı ahlak yasasının özerkliği, Ötekinin yasasına etik bağlılık haline gelir. İnsan hakları intikam alanın ayrıcalığı haline gelir. İkiye bölünmüş bir dünyanın destanı, teröre karşı savaşa dönüşür. Ancak bu altüst oluştaki merkezi unsur hiç şüphesiz belirli bir zaman teolojisi; yani dün muhteşem, bugün felaket olan içsel bir zorunluluğun yerine getirilmesine adanmış bir zaman olarak modernite fikridir. Bu, kurucu bir olay ya da gelecek bir olay nedeniyle zamanın ikiye bölünmesi anlayışıdır. Günümüzün etik yapılanmasının dışına çıkmak, siyasetin ve sanatın icatlarını farklılıklarına döndürmek, onların saflık hayalini reddetmeyi, bu icatlara her zaman muğlak, istikrarsız, kavgalı kesim statüsünü geri vermeyi gerektirir. Bu, zorunlu olarak onları her türlü zaman teolojisinden, her türlü ilksel travma ya da gelecek kurtuluş düşüncesinden ayırmayı gerektirir.

