Gilles Deleuze

Yaratma Edimi Nedir?

FEMIS · 17 Mart 1987

ASTR 2026 hazırlığı · Araştırma amaçlı okuma nüshası

Gözden geçirilmiş İngilizce transkripsiyon ve çeviri: Charles J. Stivale
Derleme ve düzenleme: Dr. Zeliha Kuruducu
Türkçe çalışma çevirisi: ChatGPT desteğiyle hazırlanmıştır.

Video (Fransızca, İngilizce altyazılı): YouTube kaydı

Kaynak metin: The Deleuze Seminars, Purdue University

Hazırlama ve atıf notu

Ben Dr. Zeliha Kuruducu, bu konuşmayı ASTR 2026 Otoriterlik Karşıtı Tiyatro Çalışma Grubu hazırlıklarımda kullandım. Hazırlık sürecimde YouTube kaydını dinledim, kişisel bir ses kaydı aldım, bölümleri metne aktardım ve notlar tuttum. Bu okuma nüshası, tiyatro ve performans alanındaki öğrenci ve araştırmacıların yararlanması amacıyla derlenmiştir. Bu baskıya temel olan İngilizce dosya, gözden geçirilmiş transkripsiyon ve çeviriyi açıkça Charles J. Stivale'e atfetmektedir; bu kredi korunmuştur. Kişisel hazırlık çalışmam, onun çevirisinin bana ait olduğu anlamına gelmez.

Editörlük ve yapay zekâ desteği

Sayfa düzeni, İngilizcedeki belirgin yazım ve dil bilgisi hatalarının düzeltilmesi ve ayrı Türkçe çalışma çevirisinin hazırlanmasında ChatGPT desteği kullanılmıştır. Konuşma kısaltılmamıştır. Sözlü anlatımın tekrarları, duraklamaları ve kaynakta bulunan köşeli parantezli açıklamalar korunmuş; satır ve sayfa sonları yeniden düzenlenmiştir. Bu baskı, Fransızca kayıtla sözcüğü sözcüğüne karşılaştırılmamıştır. Türkçe metin, sağlanan İngilizce metinden yapılan ve resmî onay taşımayan bir çalışma çevirisidir. Akademik alıntılarda Fransızca kaynakla karşılaştırılmalıdır.

Haklar ve yayının niteliği

Konuşmanın yazarı ve konuşmacısı Gilles Deleuze'dür. Özgün konuşma üzerindeki tüm haklar Gilles Deleuze'e ilişkin hak sahiplerinde; transkripsiyon, çeviri, yayımlanmış baskılar ve görsel-işitsel kayıt üzerindeki ayrı haklar ise, ilgili olduğu ölçüde Charles J. Stivale dâhil, kendi hak sahiplerinde saklıdır. Dr. Zeliha Kuruducu bu malzemeler üzerinde sahiplik iddiasında bulunmaz. Bu dosya eğitim ve araştırma amaçlı bir okuma nüshasıdır; resmî bir ASTR yayını ya da konuşmacının, çevirmenin veya hak sahiplerinin onayladığı bir baskı değildir. Bu not, eseri çoğaltma, çevirme veya yeniden dağıtma lisansı ya da izni oluşturmaz.

Kaynak çeviri hakkında

Kaynak çevirmenin notu: İngilizce çeviri, David Lapoujade'ın yayına hazırladığı, Ames Hodges ve Mike Taormina'nın İngilizceye çevirdiği Two Regimes of Madness içindeki transkripsiyona dayanır (Fransızca baskı: Minuit, 2003; İngilizce baskı: MIT/Semiotext(e), 2006). Stivale, basılı metin ile video arasındaki farklılıkları gidermek üzere bazı transkripsiyon hatalarını ve eksikleri düzeltmiş, sözlü tekrarları eklemiş, basılı metinde olup kayıtta bulunmayan ekleri köşeli parantezlerle işaretlemiş ve videodan çıkarılmış kısa bir bölümü belirtmiştir. Bu nüshada söz konusu video kesintisi açıklaması ilgili yerde korunmuştur.

Konuşma metni

Ben de kendime ait birkaç soru sormak, size ve kendime birkaç soru yöneltmek istiyorum. Şu türden sorular: Sinemayla uğraşan sizler, tam olarak ne yapıyorsunuz? Ben felsefe yaparken ya da yapmayı umarken tam olarak ne yapıyorum? Buradan hareketle, birbirimize söyleyecek bir şeyimiz var mı?

Elbette sizin işleriniz pek iyi gitmiyor; ama benim çalıştığım alanda gerçekten kötü gidiyor. [Gülüşmeler] Yine de konuşacağımız tek şey bu değil. Soruyu başka türlü de sorabilirim: Sinemada bir fikre sahip olmak ne demektir? Sinemayla uğraşan ya da uğraşmak isteyen biri için bir fikre sahip olmak ne anlama gelir? "Bir fikrim var!" dediğinizde ne olur?

Çünkü bir yandan, herkes bir fikre sahip olmanın nadir rastlanan bir olay olduğunu bilir; o kadar nadirdir ki bir tür bayramdır, pek sık gerçekleşmez. Öte yandan, bir fikre sahip olmak genel bir şey değildir. Hiç kimsenin genel olarak bir fikri olmaz. Fikir, ona sahip olan kişi gibi, zaten belirli bir alana yönelmiştir. Bazen resimde, bazen romanda, bazen felsefede, bazen bilimde bir fikre sahip olunur. Aynı kişinin bütün bu fikirlere birden sahip olmayacağı da açıktır.

İsterseniz fikirleri birer potansiyel gibi düşünelim: Fikirler, şu ya da bu ifade biçiminde zaten devreye girmiş olan ve bu ifade biçiminden ayrılamayan potansiyellerdir. Bu nedenle, genel olarak bir fikrim olduğunu söyleyemem. Bildiğim tekniklere bağlı olarak belirli bir alanda, sinemada ya da felsefede bir fikre sahip olabilirim. Bir konuda bir fikre sahip olmak ne demektir?

Yine ben felsefe yapıyorum, siz sinema yapıyorsunuz olgusuna döneyim. Herkes felsefenin her şey üzerine düşünmeye hazır olduğunu bildiğine göre, neden sinema üzerine de düşünmesin, demek çok kolay olurdu. Ama bu yetersiz bir sorudur. Felsefe herhangi bir şey üzerine düşünmeye hazır değildir; başka bir şey üzerine düşünmek için yapılmış değildir. Felsefeyi "üzerine düşünme" gücü olarak ele almak, ona çok şey veriyormuş gibi görünür; oysa gerçekte her şeyini elinden alır.

Düşünmek için hiç kimsenin felsefeye ihtiyacı yoktur. Sinema üzerine etkili biçimde düşünebilecek kişiler, sinemacılar, sinema eleştirmenleri ya da sinemayı sevenlerdir. Sinema üzerine düşünmek için felsefeye ihtiyaç duymazlar. Matematikçilerin matematik üzerine düşünmek için felsefeye ihtiyaç duyabilecekleri fikri gülünçtür. Felsefe bir şey üzerine düşünmeye yarasaydı, var olmak için hiçbir nedeni olmazdı. Felsefe varsa, kendine özgü bir içeriği olduğu için vardır.

Felsefenin içeriğinin ne olduğunu soruyorsak yanıt çok basittir: Felsefe, başka herhangi bir disiplin kadar buluşçu ve yaratıcı bir disiplindir; kavramlar yaratmaktan ya da icat etmekten oluşur. Kavramlar, bir filozof gelip onları alsın diye bir tür gökyüzünde hazır beklemezler. Kavramların üretilmesi gerekir. Elbette onları öylece yapamazsınız. Bir gün, "Şu kavramı icat edeceğim" demezsiniz; tıpkı bir ressamın "Şöyle bir resim yapacağım" dememesi gibi. Felsefede de başka alanlarda da bir zorunluluk bulunmalıdır. Bir sinemacı da öylesine "Şu filmi yapacağım!" demez. Bir zorunluluk olmalıdır; yoksa hiçbir şey yoktur. [Yaratıcı, sırf eğlenmek için çalışan bir vaiz değildir. Yaratıcı yalnızca mutlak olarak ihtiyaç duyduğu şeyi yapar.] Eğer böyle bir zorunluluk varsa -ki bu çok karmaşık bir şeydir- bunun anlamı şudur: Bir filozof, en azından burada neyle uğraştığını biliyorum, sinema üzerine düşünmekle uğraşmaz. Bir filozof kavramlar icat etmeyi, yaratmayı amaçlar.

Felsefe yaptığımı, yani kavramlar icat etmeye çalıştığımı söylüyorum. Başka bir şey üzerine düşünmeye çalışmıyorum. Sinemayla uğraşan sizlere "Ne yapıyorsunuz?" diye sorarsam, oldukça çocuksu bir tanım seçeceğim; bana bunu bağışlayın, elbette başka ve daha iyi tanımlar vardır. Yalnızca şunu söyleyeceğim: İcat ettiğiniz şey kavramlar değildir; bu sizin

meseleniz değildir. İcat ettiğiniz şeylere hareket-süre blokları denebilir. Birisi bir hareket-süre bloğu üretiyorsa, belki de sinema yapıyordur. Bunun bir hikâyeye başvurmak ya da hikâyeyi reddetmekle ilgisi yoktur. Her şeyin bir hikâyesi vardır. Felsefe de hikâyeler anlatır; kavramlarla hikâyeler anlatır. Sinema ise, öyle varsayabiliriz, hareket-süre bloklarıyla hikâyeler anlatır. Resmin bambaşka türden bloklar icat ettiğini söyleyebilirim: Bunlar kavram blokları ya da hareket-süre blokları değildir; çizgi-renk blokları olduklarını varsayalım. Müzik de en az bunlar kadar kendine özgü başka türden bloklar icat eder. Bütün bunları söylerken bilimin daha az yaratıcı olmadığını da söylüyorum. Bilimlerle sanatlar arasında pek bir karşıtlık görmüyorum.

Bir bilim insanına “Ne yapıyorsunuz?” diye sorsam, o da icat eder. Keşfetmez; daha doğrusu keşif vardır ve işin bir parçasıdır, ama bilimsel etkinliği kendi başına bununla tanımlamayız. İcat eden bir bilim insanı, bir sanatçı kadar yaratır. [Burada, Deux régimes de fous'daki konferans metni YouTube videosuyla karşılaştırıldığında, aşağıdaki iki paragrafa karşılık gelen çok kısa bir bölümün videodan çıkarıldığı görülür.]

Başlangıçtaki kadar kısa tanımlarla yetinmek gerekirse, bir bilim insanı -bu karmaşık değildir- fonksiyonlar icat eden ya da yaratan kişidir; bunu bilim insanı yapar. Kavramlar yaratmaz; bilim insanı olduğu ölçüde kavramlarla işi yoktur. Neyse ki felsefe tam da bu nedenle vardır. Buna karşılık, yalnızca bilim insanının yapmayı bildiği bir şey vardır: Fonksiyonlar icat etmek ve yaratmak. Peki, fonksiyon nedir? Bunu da şimdiye kadar yapmaya çalıştığım kadar basit tanımlayabiliriz. Gerçekten en temel düzeyde kalıyoruz; daha fazlasını anlayamayacağınız için değil, benim kendim daha şimdiden bunun altında ezilecek olmam nedeniyle.

Bugün size söylemek istediğim şey açısından daha ileri gitmenin anlamı yok. En basitinden başlayacağım: Fonksiyon nedir? En az iki küme arasında kurallı bir karşılıklılık kurulduğu anda bir fonksiyon vardır. Bilimin temel kavrayışı -yalnızca son zamanlarda değil, çok uzun zamandır- kümeler anlayışıdır; bir küme, bir kavramdan bütünüyle farklıdır. Kavramla ilgisi yoktur. Kümeleri kurallı bir bağıntıya yerleştirdiğiniz anda fonksiyonlar elde edersiniz ve “Bilim yapıyorum” diyebilirsiniz.

Birinin bir başkasıyla konuşabilmesi, bir sinemacının bir bilim insanıyla konuşabilmesi, bir bilim insanının bir filozofa söyleyecek bir şeyi olması ve bunun tersinin de gerçekleşmesi, ancak her birinin yaratıcı etkinliği açısından ve bu etkinliğe göre mümkündür. Bu, yaratma hakkında tartışma fırsatı bulunduğu anlamına gelmez; yaratma son derece yalnız bir şeydir ve... Yaratma hakkında tartışma fırsatı olması değil, kendi yaratımım adına başka birine söyleyecek bir şeyim olmasıdır söz konusu olan. Kendilerini yaratıcı etkinlik üzerinden tanımlayan bütün disiplinleri yan yana sıralasaydım, ortak bir sınırları olduğunu söylerdim. Bütün bu dizilerin, bütün bu buluş dizilerinin -fonksiyonların, süre-hareket bloklarının, kavramların icadının- ortak sınırı nedir? Uzay-zamandır. Dolayısıyla bütün bu disiplinler birbiriyle iletişime giriyorsa, bu, hiçbir zaman yalnızca kendisi için ortaya çıkmayan ama her yaratıcı disiplinde iş başında olan bir şey düzeyinde gerçekleşir: Uzay-zamanların kuruluşu.

Hepimizin bildiği gibi Bresson'un filmlerinde bütünlüklü mekânlara pek az rastlanır. Bunlara bağlantısız mekânlar diyebiliriz. Örneğin bir köşe, bir hücrenin köşesi vardır; sonra başka bir köşeyi ya da duvarın bir bölümünü görürüz. Her şey, Bresson'a özgü mekânın bir bakıma önceden belirlenmiş bağlantısı olmayan küçük parçalar dizisinden oluşması gibi işler. Buna karşılık bütünlüklü mekânlar kullanan büyük sinemacılar da vardır. Bütünlüklü mekânları yönetmenin daha kolay olduğunu söylemiyorum. [Ama Bresson'un mekânı ayrı bir mekân türüdür.] Sinemada çok sayıda mekân türü vardır. Ben, bu türün başkaları tarafından da Bresson'a göre yenilenerek son derece yaratıcı biçimde yeniden kullanıldığını varsayıyorum. Bresson'un küçük bağlantısız parçalarla, yani aralarındaki bağlantı önceden belirlenmemiş küçük parçalarla mekân yaratan ilk kişilerden biri olduğunu varsayıyorum. Şunu da

ekleyeyim: Bütün bu yaratma girişimlerinin sınırında uzay-zamanlarla karşılaştığımızı söylerken kastettiğim budur. Bresson'un süre-hareket blokları, başka türlerin yanı sıra, bu tür bir mekâna yönelecektir.

Yanıt bellidir: Aralarındaki bağlantı önceden belirlenmemiş bu küçük görsel mekân parçalarının, el dışında neyle bağlanmasını beklersiniz? [Burada Deleuze elini kaldırıp avucunu gösterir.] Bu bir kuram ya da felsefe değildir; böylece tümdengelim yoluyla çıkarılamaz. Ama Bresson'un mekân türü ile görüntüde ele verilen sinemasal değer birbiriyle bağlantılıdır. Bresson'a özgü mekânın küçük parçaları arasındaki bağlar, tam da bunların kopuk mekân parçaları olması nedeniyle, ancak elle kurulabilir. Filmlerinde elin olanaklarının sonuna kadar kullanılmasını açıklayan budur. Burada uzun uzun devam edebiliriz; çünkü Bresson'un uzam-hareket bloğu, böylece eli bu yaratıcının ve bu çok özel mekânın ayırt edici niteliği olarak kazanır. Elin rolü doğrudan buradan gelir: Mekânın bir parçasıyla diğeri arasında bağlantıyı gerçekten yalnızca el kurabilir. Bresson, dokunsal değerleri sinemaya yeniden sokmuş en büyük sinemacıdır kuşkusuz. Bunun nedeni yalnızca ellerin mükemmel çekimlerini yapabilmesi değildir. Ellerle bu kadar mükemmel görüntüler yaratabilmişse, ellere ihtiyaç duyduğu içindir. Yaratıcı, zevk için çalışan kişi değildir. Yaratıcı yalnızca mutlak olarak ihtiyaç duyduğu şeyi yapar.

Bir kez daha: Sinemada bir fikre sahip olmak, başka bir alanda bir fikre sahip olmakla aynı şey değildir. Yine de sinemada başka disiplinlerde de işe yarayabilecek fikirler vardır; bir romanda harika olabilecek sinema fikirleri vardır. Ama görünüşleri hiç de aynı olmazdı. Üstelik sinemadaki fikirler ancak sinemasal olabilir. Bunun önemi yok. Bir romanda da işe yarayabilecek sinema fikirleri olsa bile, bu fikirler onları daha baştan sinemaya yönelten bir sinemasal sürece bağlanmıştır. Söylediklerim çok önemli; çünkü beni ilgilendiren bir soruyu sormanın bir yoludur bu: Örneğin bir sinemacıyı bir romanı gerçekten uyarlamaya yönelten nedir? Bana öyle geliyor ki romanı uyarlamak istemesinin nedeni, romandaki fikirlerle yankılaşan sinema fikirlerine sahip olmasıdır. Böylece zaman zaman, hatta sık sık, güçlü karşılaşmalar gerçekleşebilir. Bu farklı bir sorudur; son derece vasat bir romanı uyarlayan sinemacının sorununu ortaya koymuyorum. O sıradan romana ihtiyaç duyabilir ve bu, filmin parlak olmayacağı anlamına gelmez. O sorunu incelemek de ilginç olurdu; ama benim sorum başkadır: Romanın mükemmel olduğu ve bir kişinin sinemadaki fikriyle romandaki fikir arasında bir yakınlığın açığa çıktığı durumda ne olur?

En güzel örneklerden biri Kurosawa'dır. Shakespeare'e ve Dostoyevski'ye neden bu kadar yakındır? Shakespeare'e ve Dostoyevski'ye böylesine yakın olmak için neden Japonya'dan birinin gelmesi gerekir? Size söylemeliyim ki bunun nedeni bana göre... [Yine ortaya koyacağım şey] binlerce yanıt arasından, biraz felsefeyi ilgilendiren bir yanıttır. Dostoyevski'nin kişilerinde -belki küçücük bir ayrıntıdır bu- oldukça tuhaf bir şey sıklıkla gerçekleşir. Genellikle çok sıkıntılıdırlar, değil mi? Bir kişi evinden çıkar, sokağa iner ve “Sevdiğim kadın Tanya yardımıma ihtiyaç duyuyor. Acele etmeliyim; yanına gitmezsem ölecek” der. Aşağı iner, bir dostuyla karşılaşır ya da sokakta ölmekte olan bir köpek görür ve unutur; Tanya'nın onu beklediğini tamamen unutur. Konuşmaya başlar, başka bir tanıdığa rastlar, onun evine çay içmeye gider ve birden yeniden “Tanya beni bekliyor. Gitmeliyim” der. [Gülüşmeler] Bu ne demektir? Dostoyevski'nin kişileri sürekli acil durumların içindedir. Bu ölüm kalım aciliyetleri içindeyken [Duraklama] daha acil bir soru bulunduğunu bilirler; ama onun ne olduğunu bilmezler. Onları durduran budur. [Duraklama] Her şey, en kötü aciliyetler içinde -işte ışık, “Bekleyemem, gitmeliyim”- kendi kendime [kendi kendilerine] şöyle demişim gibi olur: “Hayır, daha acil bir şey var, daha acil bir şey; ne olduğunu öğrenmeden yerimden kıpırdamayacağım.” Bu Budala'dır; Budala'nın formülüdür: “Biliyor musunuz, hayır, hayır, daha derin bir sorun var. Hangi sorun? Ne olduğundan emin değilim, ama beni rahat bırakın. Her şey çürüyüp gitsin, eğer... Hayır, bu daha acil sorun bulunmalı.” [Duraklama]

Kurosawa bunu Dostoyevski'den öğrenmemiştir. Kurosawa'nın bütün kişileri böyledir. Burada bir karşılaşma, mutlu bir karşılaşma olduğunu söyleyebilirim. Kurosawa Dostoyevski'yi uyarlayabiliyorsa, en azından "Onunla ortak bir kaygıyı, ortak bir sorunu, bu sorunu paylaşıyorum" diyebildiği içindir. Kurosawa'nın kişileri tam olarak aynı durumdadır: İmkânsız durumların içindedirler, evet, ama bir dakika! Daha acil bir sorun vardır ve ben [onlar] bu sorunun ne olduğunu öğrenmek zorundayım. Ikiru [Yaşamak], bu yönde en ileri giden film olabilir. Ama bütün filmleri bu yöne gider. Örneğin Yedi Samuray beni çok etkiler; çünkü Kurosawa'nın bütün mekânı buna bağlıdır: Yağmur altında sırılsıklam olmuş, zorunlu olarak oval gibi görünen bir mekân. Bunun önemi yok; çok zaman alırdı ve orada da yine uzay-zaman olan her şeyin sınırına gelirdik. Yedi Samuray'da kişiler acil bir durum içindedirler; köyü savunmayı kabul etmişlerdir. Filmin başından sonuna kadar daha derin bir soru içlerini kemirir. Bütün bunların içinden geçen daha derin bir soru vardır; filmin sonunda ayrılırlarken samurayların önderi bunu dile getirecektir: "Samuray nedir? Samuray nedir?" Genel bir rütbe olarak değil, o çağda samuray nedir? Artık hiçbir işe yaramayan biridir. Hükümdarlar artık onlara ihtiyaç duymamaktadır; köylüler de yakında kendilerini savunmayı öğreneceklerdir. Durumun aciliyetine karşın, bütün film boyunca samurayları Budala'ya yaraşır bir soru, Budala'nın sorusu takip eder: Biz samuraylar, neyiz?

Sinemadaki bir fikrin bu türden olduğunu söylerdim. Bana "Hayır, çünkü bu aynı zamanda romanda da bir fikirdi" diyeceksiniz. Ama sinemadaki fikir, sinemasal bir sürece dâhil olduğu anda bu türdendir. O zaman, onu Dostoyevski'den ödünç almış olsanız bile "Bir fikrim var" diyebilirsiniz.

Benzer biçimde, çok hızlıca başka bir örnek vereyim. Bir fikrin çok basit olduğuna inanıyorum. Bir kez daha: Bu bir kavram değildir; felsefe değildir. Kavram başka bir şeydir, [her fikirden bir kavram çıkarılabilse bile]. Ama Minnelli'yi düşünüyorum. Bana göre düşler hakkında olağanüstü bir fikri vardır. Basit bir fikirdir, ifade edebiliriz; Minnelli'nin eserinde sinemasal bir sürece bağlanmıştır. Minnelli'nin düşlerle ilgili büyük fikri, bana göre, düşlerin her şeyden önce düş görmeyenleri ilgilendirdiğidir. Düş görenlerin düşü, düş görmeyenleri ilgilendirir. Neden? Çünkü bir başkası düş görmeye başladığında tehlike vardır. İnsanların düşleri her zaman her şeyi yutar ve bizi de içine çekmekle tehdit eder. Başkalarının gördüğü düşler çok tehlikelidir. Düş, korkunç bir güç istencidir ve her birimiz az ya da çok başkalarının düşlerinin kurbanıyızdır. En zarif genç kadın bile, zarif bir genç kadın olduğunda bile, korkunç bir yıkıcıdır; ruhuyla değil, düşleriyle. Başkalarının düşlerinden sakının; çünkü onların düşüne yakalanırsanız işiniz biter. Böyle bir fikre sahip olunduğunda sorun onun doğru ya da yanlış olup olmadığını bilmek değildir. Sorun, önemli mi, ilginç mi, güzel mi olduğunu bilmektir. Bilimde de böyledir. Felsefede de aynı şey geçerlidir.

Ya da başka bir örnek: Tam anlamıyla sinemasal bir fikirden, görece yakın tarihli filmlerde görme ile konuşmanın ünlü ayrışmasından söz edeceğim. En bilinenleri ele alırsak, Syberberg, Straublar ya da Marguerite Duras olsun. Ortak noktaları nedir? Görüntü ile ses arasında bir kopukluk yaratmak neden özellikle sinemasal bir fikirdir? Burada sinemasal bir fikir vardır. Bu neden tiyatroda yapılamasın? Yapılabilir; ama bu bir uygulama olur... Tiyatroda gerçekleşseydi, bir istisna dışında, yani tiyatro bunu yapmanın kendi araçlarını bulmadıkça, tiyatronun bunu sinemadan aldığı söylenebilirdi. Bu mutlaka kötü bir şey değildir. Ama görüntüyü sesten ve konuşmadan, görsel olanı konuşmadan ayırmak öylesine sinemasal bir fikirdir ki, örneğin sinemasal bir fikre [sinemada bir fikre] sahip olmanın ne olduğu sorusuna yanıt verir.

Herkes bunun neye dayandığını bilir; ben kendi tarzımda söylüyorum: Bir ses bir şeyden söz eder. Demek ki aynı anda biri bir şey anlatmaktadır. Aynı anda bize başka bir şey gösterilir. Son olarak, anlatılan şey bize gösterilenin altındadır. Bu üçüncü nokta çok önemlidir. Tiyatronun burada neden onu izleyemediğini hissedebilirsiniz. Tiyatro ilk iki önermeyi

üstlenebilir: Birisi bize bir şey anlatır ve başka bir şey gösterilir. Ama anlatılanın aynı zamanda gösterilenin altında olması gerekir; yoksa ilk iki önerme anlamsız ve pek az ilginç olurdu. İsterseniz başka türlü söyleyelim: Söz havaya yükselir; söz havaya yükselirken gördüğümüz toprak daha derine çöker. Daha doğrusu, havaya yükselen bu sözün bize anlattığı, sözünü ettiği şey aynı anda toprağa gömülür.

Bunu yalnızca sinema yapabiliyorsa, bu nedir? Bunu yapmak zorunda olduğunu söylemiyorum; yalnızca iki ya da üç kez yaptığını söylüyorum. Büyük sinemacıların bu fikre sahip olduğunu söyleyebilirim. Mesele, yaratılması ya da yaratılmaması gereken şeyin bu olduğunu söylemek değildir. Her ne olursa olsun fikirlere sahip olmak gerekir. Sinemasal fikir budur. Bunun istisnai olduğunu söylüyorum; çünkü sinema düzeyinde öğelerin gerçek bir dönüşümünü sağlar. Büyük öğelerin bir çevrimi, sinemayı birdenbire, ne bileyim, öğelerin niteliksel fiziğiyle yankılaştırır. Bir tür dönüşüm, [sinemada öğelerin geniş bir dolaşımını] üretir: Hava, toprak, su ve ateş. Çünkü şunu eklemek gerekir, ben... Elbette zamanımız yok; ama diğer iki öğenin rolünü de keşfederdik. Sinemada öğelerin büyük bir dolaşımı, büyük bir dolaşımı vardır.

Üstelik bütün söylediklerim onun tarihini ortadan kaldırmaz, değil mi? Sinemanın tarihi hâlâ oradadır. Ama bizi ilgilendiren, bu tarihin neden bu kadar ilginç olduğudur. Onsuz, arkasında ve beraberinde neden bütün bunlar bulunsun? Az önce hızla tanımladığım bu çevrimin tamamında -ses yükselirken sesin sözünü ettiği şeyin toprağın altına gömülmesinde- Straubların filmlerinin çoğunu, onların eserlerindeki büyük öğeler çevrimini tanımış olabilirsiniz. Bu devre çok önemlidir; gördüğümüz şeyde sürekli bir ayrışmanın meydana geldiği bir güzellik yaratır. Çünkü yalnızca ıssız toprağı görürüz; ama bu ıssız toprak, altında yatanların ağırlığını taşıyor gibidir. “Altında ne olduğunu nereden biliyoruz?” diye sorabilirsiniz. İşte ses bize tam olarak bunu anlatır. Toprak, sesin anlattıklarının altında bükülüyor gibidir; bunlar kendi zamanlarında ve yerlerinde yeraltındaki yerlerini alırlar. Toprak ve ses bize cesetlerden söz ediyorsa, bütün bir cesetler silsilesi yeraltındaki yerini alır. O anda ıssız toprak üzerindeki en hafif rüzgâr fısıltısı, gözünüzün önündeki boş mekânda, ıssız arazide esen rüzgâr ve toprağın en küçük çukuru bütün anlamını kazanır.

Gördüğünüz gibi, bir fikre sahip olmanın her durumda iletişim düzenine ait olmadığını düşünüyorum. Varmak istediğim nokta buydu; çünkü bana nezaketle yöneltilen soruyla ilgilidir. Konuştuğumuz her şeyin herhangi bir iletişime ne ölçüde indirgenemez olduğunu belirtmek istiyorum. Burada sorun yok. Bu ne demektir? Bana göre ilk anlamıyla iletişim, enformasyonun aktarılması ve yayılmasıdır. Peki enformasyon nedir? Çok karmaşık değildir; herkes bilir. Enformasyon, buyruklardan, emir-sözcüklerden oluşan bir bütündür. Bilgilendirildiğinizde size neye inanmanız gerektiği söylenir. Başka bir deyişle, bilgilendirmek bir emir-sözcüğü dolaşıma sokmaktır. Polis açıklamalarına “bildiri” denmesi yerindedir. Bize enformasyon iletilir; yani neye inanmaya hazır olmamız, neye inanmak zorunda olmamız ya da neye inanmakla yükümlü sayılmamız gerektiği söylenir. Hatta inanmamız bile değil, inanıyormuş gibi yapmamız istenir; çünkü bizden inanmamız değil, inanıyormuş gibi davranmamız beklenir. Enformasyon ve iletişim budur. Bu emir-sözcüklerin ve aktarılmalarının dışında iletişim de enformasyon da yoktur. Bu, enformasyonun tam olarak denetim sistemi olduğunu söylemekle aynı şeydir. Evet, basmakalıp şeyler söylüyorum; bunlar açıktır. Ama bugün hepimizi özellikle ilgilendiren de budur.

Bugün bizi ilgilendiriyor; çünkü denetim toplumu denebilecek bir topluma girdiğimiz doğrudur. Michel Foucault gibi bir düşünürün bizimkine görece yakın iki toplum türünü çözümlediğini biliyorsunuz. Birine egemenlik toplumu, diğerine disiplin toplumu adını verdi. Disiplin toplumlarını açıkça tarihlendirdi; elbette dilediğiniz kadar geçiş evresi vardır, ama Napolyon'dan itibaren -belki egemenlik toplumundan disiplin toplumuna tipik geçiş budur- disiplin toplumu kapatma ortamlarının kurulmasıyla tanımlanıyordu. Foucault'nun

çözümlemeleri haklı olarak ünlü kalmıştır: Hapishaneler, okullar, atölyeler, hastaneler. Disiplin toplumlarının bunlara ihtiyacı vardı. Bazı okurlar bunun Foucault'nun son sözü olduğunu düşündükleri için çözümlemesi yanlış anlaşılmalara yol açtı. Elbette öyle değildi. Foucault buna hiçbir zaman inanmadı; disiplin toplumlarının ebedî olmadığını açıkça söyledi. Dahası, yeni bir toplum türüne girdiğimizi de açıkça düşünüyordu. Yıllardır disiplin toplumlarının çeşitli kalıntıları var; ama artık farklı türden toplumlarda olduğumuzu biliyoruz. Burroughs'un terimini kullanırsak -Foucault, Burroughs'a derin bir hayranlık duyardı- bunlara denetim toplumları denmelidir. Burroughs bu çok basit terimi önermişti. Disiplin toplumlarından çok farklı tanımlanan denetim toplumlarına giriyoruz. Artık kapatma ortamlarına ihtiyacımız yok; daha doğrusu, iyiliğimizle ilgilenenlerin bunlara ihtiyacı yok ya da ileride olmayacak. Bunca olay yaşanırken bunun şu anda hiç de açık olmadığını söyleyeceksiniz. Ama mesele bu değil. Bu, elli yıl sonrasının meselesidir; yine de bugün hapishaneler, okullar ve hastaneler sürekli tartışılmaktadır. Hekimlerin ev ziyaretlerini yaygınlaştırmak daha iyi olmaz mı? Evet, gelecek kesinlikle budur. Atölyeler ve fabrikalar sınırlarını zorluyor. Taşeronluğu ve evden çalışmayı artırmak daha iyi olmaz mı? Hapishaneler de elbette bir sorudur. Ne yapılmalı, ne bulunabilir? İnsanları cezalandırmanın hapishaneden başka yolları yok mu? Bunlar yeniden doğan eski sorunlardır. Çünkü bildiğiniz gibi denetim toplumları artık kapatma ortamlarından geçmeyecektir.

Okullar bile, okullar da. Önümüzdeki kırk ya da elli yılda daha da gelişecek olan şu konuları yakından izlemeliyiz: Aynı anda hem okula devam etmenin hem de bir meslek icra etmenin ne kadar harika olduğu anlatılacak. Bu çok ilginç olacak. Çünkü geleceğimiz olan sürekli eğitim içinde okul ile mesleğin özdeşleşmesi, çocukların bir kapatma ortamında toplanmasını artık zorunlu kılmayacaktır. Bu tamamen başka bir biçimde olabilir; Minitel üzerinden ya da aklınıza gelen başka herhangi bir şeyle gerçekleşebilir. Harika olan, denetim biçimleri olacaktır. Denetimin disiplin olmadığını görüyorsunuz. Örneğin otoyolda insanları kapatmıyorsunuz; ama otoyollar yaparak denetim araçlarını çoğaltıyorsunuz. Otoyolların tek amacının bu olduğunu söylemiyorum. [Gülüşmeler] İnsanlar kapatılmadan sonsuza dek yolculuk edebilir, buna rağmen kusursuz biçimde denetlenebilir. Geleceğimiz budur: Disiplin toplumlarının yerini alan denetim toplumları. [Editör notu: Son ifade, kaynak İngilizce dosyadaki “being societies of discipline” biçimindeki tutarsızlık nedeniyle bağlama göre aktarılmıştır.]

Bütün bunları neden anlatıyorum? Çünkü enformasyonun, belirli bir toplumda dolaşan emir-sözcüklerin denetimli sistemi olduğunu söyleyelim. Sanat eserinin bununla ne ilgisi vardır? Sanat eseri... “Bütün bunların bir anlamı yok” diyeceksiniz. O hâlde sanat eserlerinden söz etmeyelim; en azından karşı-enformasyonun var olduğunu söyleyelim. Hitler döneminde Almanya'dan gelen ve toplama kamplarını ilk haber veren Yahudiler karşı-enformasyon üretiyorlardı. Bana göre karşı-enformasyonun hiçbir şeyi başarmak için kendi başına yeterli olmadığını anlamalıyız. Hiçbir karşı-enformasyon Hitler'i rahatsız etmedi. Bir durum dışında: Hangi durum? Önemli olan budur. Verebileceğim tek yanıt şu: Karşı-enformasyon ancak bir direniş eylemi olduğunda ya da ona dönüştüğünde gerçekten etkili olur. Doğası gereği de budur; dolayısıyla burada sorun yoktur. Direniş eylemi, enformasyon ya da karşı-enformasyon değildir. Karşı-enformasyon yalnızca bir direniş eylemine dönüştüğünde etkili olur.

Sanat eseriyle iletişim arasında nasıl bir ilişki vardır? Hiç; hiçbir ilişki yoktur. Sanat eseri bir iletişim aracı değildir. İletişimle hiçbir ilgisi yoktur. Sanat eseri en küçük bir enformasyon parçası bile içermez. Buna karşılık sanat eseri ile direniş eylemi arasında temel bir yakınlık vardır. Evet, burada vardır. Enformasyon ve iletişimle bir ilgisi varsa, bir direniş eylemi olarak vardır. Direnen kadınlar ve erkekler sanatla en küçük bir ilişki kurmak için ne zamana ne de bazen gerekli kültürel donanıma sahipken, sanat eseri ile direniş eylemi arasındaki bu gizemli ilişki nedir? Bilmiyorum. Malraux hayranlık uyandıran bir felsefi kavram geliştirdi.

Sanat hakkında çok basit bir şey söyledi: Sanat, ölüme direnen tek şeydir. Başlangıçtaki soruya dönelim: Felsefe yapan kişi ne yapar? Kavramlar icat eder. Bence bu, hayranlık uyandıran bir felsefi kavramın temelidir. Düşünün: Ölüme ne direnir? Elbette, milattan üç bin yıl öncesine ait küçük bir heykele bakmak, Malraux'nun yanıtının ne kadar hayranlık uyandırıcı olduğunu görmeye yeter. Ama bizi ilgilendiren açıdan, belki o kadar iyi ifade edemesek de, sanatın direnen şey olduğunu ve belki de direnen tek şey olmadığını söyleyebiliriz. Direniş eylemiyle sanat eseri arasındaki yakın ilişki buradan gelir. Her direniş eylemi bir sanat eseri değildir; yine de belli bir bakımdan öyledir. Her sanat eseri bir direniş eylemi değildir; yine de bazı bakımlardan öyledir.

Ne gizemli bir yol! Belki başka bir düşünce çizgisine, uzun bir düşünmeye başlamamız gerekirdi... İzin verirseniz “Sinemada bir fikre sahip olmak ne demektir?” ya da “Sinemasal bir fikre sahip olmak ne demektir?” sorusuna döneyim. Örneğin Straubların sesi [görsel imgeden] ayırdıkları koşulları düşünün. Fikre dikkat edin... Başka büyük yaratıcılar bunu farklı biçimlerde ele aldılar. Bana göre Straubların yaklaşımı şöyledir: Ses yükselir, yükselir, yükselir, yine yükselir; sözünü ettiği şey ise görsel imgenin bize gösterdiği çıplak, ıssız toprağın altına geçer. Bu görsel imgenin ses imgesiyle ilişkisi yoktur ya da doğrudan bir ilişkisi yoktur.

Nesnesi yeraltına geçerken havaya yükselen bu söz edimi nedir? Direniş. Direniş eylemi. Straubların bütün eserlerinde söz edimi bir direniş eylemidir. Musa [ve Harun]'dan son Kafka'ya [Amerika - Sınıf İlişkileri], Uzlaşmamışlar'dan [Anna Magdalena] Bach [Günlüğü]'ne kadar; bunları sırayla saymıyorum. Bach'ın söz edimi nedir, hatırlayın: Müziğidir. Müziği bir direniş eylemidir. Neye karşı direniştir? Soyut bir direniş eylemi değildir. Dünyevi olanla kutsal olanın ayrılmasına karşı bir direniş ve etkin bir mücadeledir. Müzikteki bu direniş eylemi bir çığlıkla biter. [Alban Berg'in] Wozzeck'inde bir çığlık olduğu gibi Bach'ta da bir çığlık vardır: “Dışarı! Dışarı! Çıkın! Sizi görmek istemiyorum!” Direniş eylemi budur. Straublar bu çığlığı, Bach'ın çığlığını ya da sanırım Uzlaşmamışlar'daki yaşlı şizofren kadının çığlığını vurguladıklarında, bu şunu açıklamalıdır... Pekâlâ. Bu anlamda direniş eyleminin bana göre iki yüzü vardır: İnsanidir ve aynı zamanda sanatın eylemidir. [Duraklama] İster sanat eseri biçiminde ister insan mücadelesi biçiminde olsun, ölüme yalnızca direniş eylemi direnir.

Peki insan mücadelesiyle sanat eseri arasında nasıl bir ilişki vardır? En yakın ve bana göre en gizemli ilişki. Paul Klee'nin “Biliyorsunuz, halk eksik” derken kastettiği tam olarak budur. Halk eksiktir; ama aynı zamanda eksik de değildir. “Halk eksik” demek -bu açık değildir, hiçbir zaman açık olmayacaktır- bir sanat eseriyle henüz var olmayan bir halk arasındaki temel yakınlık demektir.

Son olarak, pekâlâ, bu çok... İşte böyle. Beni dinleme nezaketini gösterdiğiniz için çok mutluyum ve hepinize çok teşekkür ediyorum.

İlgili kaynaklar

ASTR 2026 çalışma grubu katkısı ve hazırlık kaynakları
Akademik Not Defteri · Araştırma Notları

Hazırlanma tarihi: 17 Kasım 2026. Atıfta konuşmanın ve çevirinin yazarı olarak derleyeni değil, Deleuze’ü ve ilgili çevirmeni belirtiniz.