Allan Megill

Aşırılığın Peygamberleri

Nietzsche , Heidegger , Foucault , Derrida



Bilim ve Sanat

Çeviren: Tuncay Birkan

Allan Megill: Felsefe ve tarih profesörü olan Megill, yıllardır Virginia Üniversitesi'nde çalışmalarını sürdürmektedir. Anglo-sakson ile kıta felsefesi tarihi derslerini yürütmektedir. Yayımlanmış yüzlerce makalesi bulunan Megill şu sıralar çağdaş Alman ve Fransız filozoflarıyla uğraşmaktadır.

Kaynakça Notu:
Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (çev. Tuncay Birkan) Ankara, 1998, Bilim ve Sanat Yayınları, 520 sayfa

allan megill

AŞIRILIĞIN PEYGAMBERLERİ

Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida

çeviren
tuncay birkan

BİLİM VE SANAT

BİLİM VE SANAT YAYINLARI

Birinci Basım: Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1998

© University of California Press, 1985

Bu kitabın Türkçe'deki tüm yayın hakları
Akcalı Ajans aracılığıyla
Bilim Sanat Yayınları'na aittir.

Kitabın Özgün Adı
Prophets of Extremity
Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida

Yayına Hazırlayan
Erkan Uzun

Kapak Tasarımı
Ümit Öğmel

ISBN 975-7298-32-8

Baskı
Cantekin Matbaacılık [384 34 35]

BİLİM VE SANAT YAYINLARI Konur Sok. No: 17/6 Kızılay-Ankara Tel: 417 59 01

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

KISALTMALAR 19

SUNUŞ 25
Estetizm 26
Romantizm 30
Kant 36
Schiller, Schelling 41
Birlik ve Kriz 47
Gadamer ve Estetizm 52

I. KİTAP: ESTET OLARAK FRIEDRICH NIETZSCHE

1. NIETZSCHE VE ESTETİK 61
Kriz 66
Estetiğin Merkeziliği 70
Apollon ve Dionysos 74
Son Yazılarda Estetik Boyut 80
"Doğruluk ve Yalan Üstüne" 87
Teoriye Karşı 96
Mantığın Maskesinin Düşürülmesi 103
Böyle Buyurdu Zerdüşt 106

2. NIETZSCHE VE MİT 113
"Pozitivist" Nietzsche 114
Mit ve Kültür 122

Mitin Tekrar Ele Geçirilmesi ... 127
Gelecek Mitosu ... 137
Yorum Sorunu ... 140
Sanat ve Yorum ... 145
Dil ... 153
Mit ... 160

II. KİTAP: MARTIN HEIDEGGER VE NOSTALJİ İDEALİZMİ

3. HEIDEGGER VE KRİZ ... 167
Kriz Fikri ... 174
Heidegger'de Kriz ve Nostalji ... 184
Varlık ve Zaman'*da Nostalji* ... 189
Varlık ve Zaman'*da Kriz* ... 196
Siyasi Metinler ... 200
İsteme'den Beklemeye: Teknoloji ... 213

4. HEIDEGGER'İN ESTETİZMİ ... 223
İdealizm ve Tarih ... 227
Denken *Nedir?* ... 235
Sanatın Doğruluk Değeri ... 244
Sanat ve Dil ... 251
Dil ve Şiir ... 255
Ayrıcalıklı Metinler ... 262
Öznellik ve İçgörü ... 269

III. KİTAP: MICHEL FOUCAULT VE SÖYLEMİN EYLEMCİLİĞİ

5. FOUCAULT VE YAPISALCILIK ... 279
Entelektüel Ortam ... 283
Tarih ve Kriz ... 289
Foucault'nun İlerleyişi: Fenomenoloji ... 300
Fenomenolojinin Ötesinde:
Gösterge Yapısalcılığı ... 305
Yapı Yapısalcılığı: Batı Metafiziği ... 319

6. YAPISALCILIĞIN ÖTESİNDE 329
Derinlik ve Yorum 332
Yöntem Parodisi 338
Soykütük 345
Söylem 351
İktidar 355
İktidar ve Söylem 365
Seks, Cinsellik ve Beden 371

IV. KİTAP: JACQUES DERRIDA'NIN ANLAMI ÜZERİNE

7. KRİZİN YAPIBOZUMU 381
Niçin Derrida? 384
Dört Düşünür: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Hegel 393
Dördün Hakimiyeti 400
Postmodern Paris: Felsefe 404
Postmodern Paris: Edebiyat 410
Yazının Yazgısı 418
Kurmaca Olmak ve Kriz 426
Kriz ve Gelenek 431

8. SANATIN YAPIBOZUMU 437
Levinas ve "Başka" Sorunu 445
Grek/Yahudi/Yahudi/Grek 451
Jabès ve Yazı 461
Freud, Modernizm, Postmodernizm 467
Freud ve Yorum 474
Freud, Derrida 480
Kant'ın Yapıbozuma Uğratılması 485

SONUÇ 493

METİNLER ÜZERİNE BİR NOT 511

AD DİZİNİ 515

Jason, Jessica ve Jonathan için

Gelecekte o kafeste kimin yaşayacağını ve bu devasa gelişimin sonunda da ortaya tamamen yeni peygamberlerin mi çıkacağını yoksa eski düşünce ve ideallerin mi güçlü bir biçimde yeniden doğacağını ya da bu ikisinden hiçbiri olmayacaksa, bir tür mekanik taşlaşma ve bunun yanı sıra kasılmış bir kendini beğenmişliğe mi geçileceğini henüz hiç kimse bilmiyor. O zaman tabii ki, bu kültür gelişiminin son aşaması için rahatlıkla şöyle denebilir: "Ruh yoksunu uzmanlar, yürek yoksunu hazcılar; bu hiçler, daha önce hiç ulaşılmamış bir uygarlık düzeyine ulaştıklarını zannederler."

(Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, İng. çev. Talcott Parsons, R. H. Tawney'nin önsözüyle [New York: Scribner's, 1958], s. 182.) [Türkçesi: *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Z. Aruoba, Hil Y., İstanbul, 1985, s. 146-7. Çeviri epeyce değiştirilerek bu kitaptan alındı -ç.n.]

***

Aynayı kendi içinde incelemeye kalkıştığımızda, sonuçta keşfedeceğimiz onun üzerindeki şeylerden ibarettir. Şeyleri kavramak istediğimizde de, elimize sonuçta aynadan başka hiçbir şey geçmez. —En genel açıdan bakıldığında, düşünce tarihi denen şey budur işte.

(Friedrich Nietzsche, *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, İng. çev. R.J. Hollingdale, Michael Tanner'in sunuşuyla [Cambridge: Cambridge University Press, 1982], §243 .)

ÖNSÖZ

Bu kitapta dört düşünüre dair bir yorum sunuyorum: Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida. Bu düşünürleri daha geniş bir bağlama, yirminci yüzyıl düşünce ve sanatının en özgün ve yaratıcı yönlerinin büyük kısmının kaynağı olmuş olan kriz-odaklı modernizm ve postmodernizm bağlamına yerleştirmeye çalışıyorum. Aslında, bunun her sayfada bariz bir biçimde görüldüğü söylenemeyecekse de, modernizm ve postmodernizm *hakkında* bir kitap bu.

Heidegger'le Gadamer'in açıkça gösterdikleri gibi, yorumlama önyargıyı gerektirir: Yorumcunun yorumlanacak malzemeye dair bir "ön-kavrayış"a sahip olmasını gerektirir. Önyargı kaçınılmaz olduğuna göre, yorumcuya düşen görev kendi önyargılarını ortadan kaldırmak değil, onları açıkça belirtmektir. Bu önsözü tamamlanmış bir yorumun perspektifinden yazarken, yorumbilgisel döngüyü okurlara malzemeye ilişkin ön-kavrayışımdan ne öğrenmiş olduğumu göstererek kapatmak istiyorum. Uzun lafın kısası, okurun daha en baştan, benim bu yorumda nereden yola çıktığıma dair bir fikir edinmesini istiyorum. Bunun kitabın okunmasına yardımcı olacağını umuyorum.

Dört düşünürle de işim bitene kadar bunu tam olarak anladığımı söyleyemeyeceksem de, ilk üç düşünüre yönelik yaklaşımım büyük ölçüde dördüncü düşünüre ilişkin okumamın bir ürünü. Nietzsche, Heidegger ve Foucault'nun yazılarında kullandıkları metaforların —ışık ve karanlık, geriye-bakma ve ileri-bakma, özgünlük ve geç kalma metaforlarının— önemi üzerinde duruşum Derrida'nın kışkırttığı bir tavırdı. Ayrıca, bu yazarla-

rın, özellikle de Heidegger'in siyasetini unutmayı başaramayışım da Derrida'nın takındığı tavır tarafından kesinlikle doğrulanıyordu. Nietzsche, Heidegger ve Foucault hakkında geliştirdiğim perspektifin bu yazarların düşüncelerinin bazı yönlerini ihmal ettiğinin farkındayım. Ama her yorumun kaçınılmaz sonucudur bu; bu yorumun erdemi, bu yazarların düşüncelerinin doğru dürüst tartışılabilmesi için açık seçik hale getirilmesi gereken ve önemli oldukları kesin yönlerini de vurgulamasıdır.

Ama bu yorumun sorumluluğunu Derrida'ya yıkmak istemiyorum. Aslında, Derrida'nın bazı iddialarını, özellikle de kendi yapıtının siyasi anlamı hakkındaki iddialarını kabul etmekte zorlanıyorum. Daha açık konuşmak gerekirse, Derridacı yapıbozumun kendisini siyasi anlamda radikal bir yaklaşım olarak görmüyorum, ama yapıbozumun siyasal olarak radikal biçimlerde kullanılabileceğinden şüphem yok. Kendimi hiçbir biçimde bir Derridacı olarak adlandırmazdım. Daha çok, Derrida okumanın kendi zihnimi daha net bir biçimde görmeme yardımcı olduğunu söyleyebilirim. En önemlisi, bu okuma sanat ve düşünce alanında modernizmle postmodernizmin getirdiği iddialar ve uyguladığı prosedürler hakkında uzun süredir benimsediğim, derinden derine hissettiğim, ama tamamen örtük kalan şüpheciliği açığa çıkarıp dile getirmeme yardımcı oldu.

Modernizm ve postmodernizme yönelik takıntım, bu kitapta iki temel tema üzerinde yapılan vurguyu açıklıyor. Birincisi, Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın yazılarındaki estetik odaklı unsurlar üzerindeki vurgumu açıklıyor. Başka yorumcular bu yazarlara çok farklı bir biçimde yaklaşırlar. Sözgelimi Nietzsche doğalcıdır; Heidegger insan varoluşunu analiz eden ve felsefedeki belli bir geleneği yenileyen kişidir; Foucault modern toplumla hesaplaşmamıza yardım edecek bir "yorumlayıcı analitik" sunmak ister vs. Ben bu diğer perspektiflerin geçerli ve yararlı olabileceklerini yadsımıyorum, çünkü bu düşünürlerden öğrenebileceklerimizin tek bir perspektifle tüketilebileceğine inanmıyorum. Ama bu yazarların "estetizm"inin şimdiye kadar doğru dürüst ele alınmadığını iddia ediyorum.

İkincisi, modernizm ve postmodernizm takıntım beni kültürel kriz kavramını vurgulamaya itiyor. Bu yazarların yapıtlarında kriz öylesine bariz bir unsurdur ki bunun önemine karşı çıkmak bile mümkün değildir. Güçlük daha çok, krizin genellikle benim burada yorumladığımdan farklı bir biçimde yorumlanmasından kaynaklanır. Bu yüzden de, yanlış anlaşılmaktan kaçınmak için, krizi niye bu şekilde yorumladığımı en baştan açıkça ortaya koymak istiyorum.

Krize ilişkin daha fazla bilinen yorum Kıta Avrupası felsefe geleneğinden ve bu gelenekle bağlantılı teolojiden kaynaklanır. Bu gelenekteki yorumcular krizi tipik olarak "felsefecilerin Tanrısı" ile "İncil'in Tanrısı"nın çöküşüyle ilişkilendirirler; onlara göre bu çöküş Kant'ın ilk eleştirisinde ve David Friedrich Strauss'un İncil eleştirisi ile tarihsel eleştirinin on dokuzuncu yüzyıldaki diğer uygulayıcılarında su yüzüne çıkmıştır. Bu görüşe göre, *Kritik* kavramının yaygın bir güç haline gelmesiyle aşkın boyutun yitirilmesi, modern insanın dünyada evsiz kalmasına yol açar. Kriz budur. Kriz, aklın ulaşabileceği muteber iyi, doğru ve güzel standartlarının ve bununla birlikte İncil'deki Tanrı Kelamı'nın yitirilmesidir.

Benim yorumumda, kriz on dokuzuncu yüzyılın başlarında değil sonlarında ortaya çıkar. Ben krizi, özel olarak, 1880-1920 civarlarında tarihselciliğin ve tarihselciliğin yaygın, düzeyi düşürülmüş biçimi olan ilerleme inancının çöküşüyle bağlantılı görüyorum. "Teolojik" bakış açısında, egemen kriz metaforu uçurumdur: Tanrı ya da yaslanabileceğimiz başka mutlakların olmadığı bir dünyada karaya oturmuş bir insanlık metaforu. Benim "tarihsel" kriz yorumumda, egemen metafor kırılmadır. Bu da kırılacak bir şeyi, yani tarihi öngerektirir; tarihin kırılması imkânını tasarlayabilmek için tarihi bir hat ya da hareket olarak düşünmek gerekir. Krize ilişkin teolojik okumada, tarihselcilik krizin ürünüdür. Tarihselcilik ebedi standartlar çöktüğünde ve tarihsel zamanın akışı dışında hiçbir şey kalmadığında ortaya çıkar. Benim okumamda, tarihselcilik krizin önkoşuludur, çünkü tarih ancak çizgisel bir şey olarak tasarlandığı zaman onun kırılabileceğinden bahsetmek mümkün olur. Kriz düşünürleri, bu-

günü kırılmış, kopuk bir şey olarak tasarladıklarında, onu aynı zamanda yönsüz, hükümsüz, değeri düşük bir şey olarak tasarlamış olurlar. Ve bu bugün görüşünü hem geriye hem de ileriye doğru yansıtma, bütün bugünleri —geçmişi, bugünü ve geleceği— bu şekilde tasarlama eğilimindedirler.

Benim post-teolojik bir kriz kavramı yerine post-tarihselci bir kriz kavramını öne çıkarışım birkaç açıdan üstbelirlenmiş bir şeydir. Birincisi ve en önemlisi, modernizm ve postmodernizm tarihselciliğin çökmesi sonucunda ortaya çıkmışlardır; ancak çok dolaylı bir biçimde "aşkınlığın yitirilmesi"nin ürünü oldukları söylenebilir. İkincisi, ilk krizin hem kapsamı hem de yarattığı etki konusunda şüphelerim var. Felsefi ve teolojik gelenek içindeki bazı kişiler bir "Kant krizi"nden bahsederler. Ben bu tür bir Kant okumasını tamamen gözardı etmesem de, benim okumam, belki de ona Aydınlanma perspektifinden baktığım için, biraz farklı. Ben Kant'ı modern çağın huzursuzluğunu başlatan kişi olarak değil, daha çok, felsefede nasıl bir "Kopernik devrimi" yaratmış olursa olsun, sonuçta evrensel olarak geçerli rasyonel prosedürlerin varlığını yeniden vurgulamakla yetinen biri olarak görüyorum. Üçüncüsü, değerlerin sorgulanmadığı bir dönemle belirsizliğin kaosunun hüküm sürdüğü bir sonraki dönem arasındaki karşıtlık bana inandırıcı gelmiyor. Hem otoritesi herkesçe kabul edilen evrensel yargı standartları gerçekten varoldu mu ki hiç? Aydınlanma bu tür standartlar beyan etmeye çalıştı, ama bu standartların ne olduğu konusunda yaygın bir anlaşmazlık vardı; aynı şey Avrupa tarihinin daha önceki dönemleri için de geçerli. Öte yandan, on dokuzuncu yüzyıl düşünürlerinin çoğu hâlâ başvurabilecekleri mutlaklara sahip olduklarını düşünüyorlardı. Örneğin, Hegel bir mutlağa, tarihsel sürecin kendisine bağlıdır; Nietzsche'nin perspektifinden bakıldığında, David Friedrich Strauss hâlâ bir kriz-öncesi düşünürüdür. Son olarak, on dokuzuncu yüzyıl başındaki bu kriz ne kadar etki yaratmıştır ki? Bazı felsefeciler ve teologlar için önemli olduğu kesin, ama diğer alanlardaki etkisi bana o kadar da büyükmüş gibi gelmiyor. Bence tarihselciliğin çöküşünün etkisi çok daha büyük oldu.

Bu kitap aslında, her biri dört düşünürden birini ele alan dört denemeden oluşan bir derleme. Ek olarak, Sunuş ve Sonuç bölümlerinde, bu yazarları daha geniş bir bağlama yerleştirmeye ve önemleri hakkında daha genel yorumlarda bulunmaya çalıştım. Amacım, bu dört düşünürden herhangi biriyle ilgilenen birinin ilgili bölüme gidip okuyabilmesini ve bu bölümü diğerlerinden bağımsız olarak anlayarak okuyabilmesini sağlamak. Ama, denemeler birbirlerini pekiştiriyorlar. Metin ilerledikçe perspektif de önemli ölçüde genişliyor. Her denemede, daha önce ele alınmış olan yazarlara yeni bir biçimde dönüyorum. Sonuçta, her bir yazarın ele alınış biçiminin önemli yönleri ancak okur kitabın tamamını okuduğu taktirde tam olarak anlaşılabilecektir.

Okurun bu kitabı benim onu yazdığım sıradaki ruh haline benzer bir ruh haliyle okuyacağını umuyorum. Ben bu kitabı Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın yazılarına verilen "tepkisel" bir yanıt olarak görüyorum. Bu yazarlar hakkında düşünmeye başladığım ilk aşamada, onları bir şekilde çürütebileceğimi düşünmüştüm, ama normal anlamıyla çürütmenin imkânsız olduğunu kısa zamanda anladım. Bu yazarları çürütebilmek için, tam da onların saldırdıkları mantık kurallarına [canons] ihtiyaç duyuluyor, ki o zaman da her türlü çürütme zorunlu olarak konu dışı hale geliyor.

Bu yazarların "normal" rasyonalite kurallarına yönelik saldırılarının radikalliği, yorumcu için bazı sorunlar yaratıyor. Onların düşüncelerini ele almaya başladığımda daha en baştan bir sorunla karşı karşıya kaldım: Yazılarında işlediklerini gördüğüm rasyonel-olmayan bakış açısını kabul edip onun içinde iş görmeye mi çalışayım; yoksa açıktan açığa eleştirel başka bir bakış açısından mı çalışayım. İlkini yapamayacağımı kısa sürede anladım, zira yalnızca bu düşünürleri tekrar etmek istemiyordum: Bu, yapacağım yorumun gerçekten bir işe yaramasını ya da ilgi çekici olmasını önlerdi. Bunun yerine kendi duruşumu dile getirmem ve bu duruş için gerekçe gibi bir şey sunmam gerekiyordu. Bu yazarların söylediklerinin çoğunun güçlü ve yerinde

olduğunu kabul ettiğimi gördüm, ama onların duruşuyla benim kendi duruşum arasında hep bir gerilim kaldı.

Sonuç bölümünde, bu duruşa nasıl ulaştığımı ve onu nasıl gerekçelendirmeye çalıştığımı tartışıyorum. Burada bu duruşun getirdiğim yorum üzerindeki etkisine işaret etmekle yetindim. Özetle, okur tefsir ile eleştiri arasında bir ayrım yapıldığını görecek. Sık sık tefsir modundan eleştiri moduna geçiyor, oradan da tekrar geri dönüyorum. Bu hamleler gayet bariz olacak; hattâ deyim yerindeyse okurun gözüne sokulacak. Burada sadece, bu eleştirileri keyfî şeyler olarak görmediğimi belirtmek istiyorum. Bu eleştirilerin birer gerekçesi *var*. Okur takındığım duruşu kabul etmek istemese de, en azından onu niye benimsediğimi anlayabilmeli.

Son olarak, aslında hem estetizmi hem de estetizmin dayandığı kriz görüşünü yıkmaya yönelik su götürmez bir girişim gibi görünebilecek olan şeyin ironik sonucuna dikkat çekmek istiyorum. İlk olarak, tarihselcilik karşıtı olan Derrida'nın zaferiyle sona eren bu kitabın kendisi tarihselci düşüncenin bir örneğidir, çünkü aşırılığın dört peygamberi de Derrida'nın sunduğu "dört-terimli" diyalektiğin gelişme kalıbını izlemektedirler. İkinci olarak, kitabın kendisi estetizmin bir örneklenişidir [instantiation]. Derrida'da modernist ve postmodernist varsayımlara karşı kazanılan bir zafer görmektedir. Bu yorumlayıcı inşâ estetist ve aynı zamanda terapiktir, zira okurun bu sayfaları açmadan önce tahmin edemeyeceği bir dünya yaratmaktadır; ayrıca eski ve insanı kısıtlayan görüşlerden kurtulması açısından özgürleştirici de olduğunu umuyorum. Kitapta getirilen Derrida yorumunda estetizmin her iki unsurunun da tezahür ettiği açıktır: Derrida'nın açığa çıkardığı bir hakikat karşısında hissedilen huşu ve vecd hali ve buna tepki olarak başvurulan radikal yaratıcılık.

Bu kitabı yazarken manevi anlamda önemli miktarda borçlandım. Avustralya Ulusal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Araştırma Okulu, Düşünce Tarihi Bölümü'nde geçirdiğim süre boyunca sağladıkları hoş atmosfer için Eugene Kamenka ile Bob Brown'a

teşekkür etmek istiyorum öncelikle. Düşünce Tarihi Bölümü'nün bana verdiği kesintisiz araştırma fırsatı olmasaydı, bu kitabı yazamazdım. Canberra'nın o harika bahçe şehrinde kendimi istediğim gibi yazmakta özgür hissettim; aynı zamanda istediğim zaman çeşitli insanların yorum ve eleştirilerine başvurabiliyordum. Hepsi de benim orada kaldığım dönem boyunca Düşünce Tarihi Bölümü'yle bağlantılı olan ve bu kitabın elyazmalarının büyük bölümünü, özellikle ilk taslaklarını okumuş olan Sam Goldberg, Ferenc Fehér ve Bob Berki'ye de teşekkür ederim. Düşünce Tarihi Bölümü'nde verilen seminerlerde bu taslakların bazılarını sundum. Ayrıca, New South Wales Üniversitesi, Siyaset Bilimi Bölümü'nde düzenlenen bir siyaset teorisi seminerinde bu projenin ürünü olan bir bildiri sunmam için beni davet eden Preston King'e ve Avustralya Ulusal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Siyaset Bilimi Bölümü'nde düzenlenen bir başka teori seminerinde bu kitabı tartışmak için benzer bir davette bulunan David Band'e teşekkür etmek benim için bir zevk olacak. Bu fakülteye bağlı Tarih Bölümü hoş bir eğitim ortamı sundu; bunun için başta John Molony ve Bruce Kent olmak üzere oradaki herkese teşekkür ederim.

Iowa Üniversitesi'nde Uygulamalı Retorik Kolokyum'u mensuplarının getirdikleri yorum ve eleştirilerden, sundukları yardımlardan çok yararlandım. Ken Dowst, Evan Fales, Sarah Hanley, Paul Hernadi, David Klemm, Gene Krupa, John Lyne, Don McCloskey, Mike McGee, Alan Nagel, John Nelson, Bill Panning, Ira Strauber, Steven Ungar ve Geoffrey Waite kitaba bu şekilde katkıda bulundular. Liberal bireycilik ve üniversitelerimizin ayrılmaz özelliklerinden biri haline gelen disiplinler arasındaki büyük uçurum sahici bir entelektüel topluluk kurma imkânını ortadan kaldırıyor gibi görünüyor. Retorik kolokyumu neyse ki bu kaideye bir istisna getirdi. Alan Nagel'a, beni Iowa Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin sponsorluğunu üstlendiği bir Foucault kolokyumuna katılmaya davet ettiği için teşekkür ederim. John Nelson da beni siyaset teorisinin geleceği hakkındaki bir konferansta bildiri sunmaya davet etti, bu deneyim elinizdeki projeye beklenmedik katkılarda bulundu. Bu kitapta ele alı-

nan birçok mesele hakkındaki görüşlerimiz temelden farklı olmasına rağmen, birkaç yıldır Thomas S. Smith'le yaptığım konuşmalardan çok şey öğrendim. Kitabın gelişiminin son aşamalarından birinde, Walter Knupfer elyazmasını bir redaktör ve eleştirmen gözüyle dikkatle okudu ve böylece hem dilini hem de o dilin ardındaki düşünceyi keskinleştirmeme yardımcı oldu. Ayrıca David Klemm'in eleştirel okumasına ve Paul Weisser'in titiz tashihine çok şey borçluyum. Luther H. Martin ve Patrick H. Hutton beni 1982 Ekim'inde Michel Foucault hakkında düzenlenen bir seminere katılmaya davet ederek bu kitabın son şeklini almasına katkıda bulundular.

Bob Berki'nin nostalji idealizmi ile düş idealizmi arasındaki karşıtlık fikrinden epeyce yararlandım, kendisine teşekkür borçluyum. Berki bu karşıtlığı, bazı parçalarını taslak halindeyken okuduğum *On Political Realism* (Londra: Dent, 1981) adlı kitabında geliştiriyor. Berki'nin kitabının Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'yı tek bir perspektifin çeşitlemeleri olarak görmeme yardımcı olma konusunda tayin edici bir rolü oldu. John Nelson'dan diyalektiğin dördüncü uğrağı fikrini ödünç aldım, bunu sonradan Derrida'da yeniden keşfettim.

Bu çalışmanın çeşitli parçaları başka yerlerde farklı biçimler altında yayınlandı. Aslen *Journal of Modern History*'de yayınlanan (51, 1979, 451-503) "Foucault, Structuralism, and the Ends of History" adlı yazımda bulunan malzemeyi ve ayrıca aynı dergide yakında yayınlanacak olan "Recent Writing on Michel Foucault" adlı kitap tanıtım yazısından çok kısa bir bölümü kullanmama izin verdikleri için University of Chicago Press'e şükran borçluyum. Keza editör Denis Dutton da şu yazıdaki malzemeyi kullanmama izin verdi: "Nietzsche as Aestheticist," *Philosophy and Literature*, 5 (1981), 204-225. Son olarak State University of New York Press bir başka yazımdan birkaç sayfayı kullanmama izin verdi: "Martin Heidegger and the Metapolitics of Crisis," John S. Nelson, der., *What Should Political Theory Be Now?* içinde (Albany: State University of New York Press, 1983), s. 264-304.

Iowa Üniversitesi bana bir yazlık burs vererek ve bir sömestr öğretim ve idare görevlerinden muaf tutulmamı sağlayarak bu kitabın tamamlanmasına yardımcı oldu. Daha önceleri de Canada Council'den yardım aldım, onlara da şükran borçluyum. Iowa Üniversitesi Weeg Bilgisayar Merkezi'nden Linda Boyatzies ve Pete Brokaw ile aynı üniversitenin Siyasi Araştırma Laboratuvarı'ndan John Kolp elyazmasının hazırlanması sırasında çıkan bazı teknik sorunlarla sabırla uğraştılar. Joseph McGing ve Susan Lilly tashihe ve dizin'in hazırlanmasına yardımcı oldular.

Okurların metinde sık sık kısaltmalara başvuracağımı dikkate almaları gerekiyor. Kısaltmalarla ilgili açıklama bu önsözün hemen arkasında bulunabilir.

KISALTMALAR

Okura kolaylık olsun diye göndermelerimin çoğunu metnin içinde, kısaltmalar kullanarak yaptım. Bu kısaltmalar aşağıda veriliyor. Ama okur göndermelerin çoğunun metnin kendisinde yeterince açık bir biçimde belirtildiğini görecek, bu yüzden ikide bir kısaltmalar listesine bakma zahmetine katlanmayacak. Sayfa göndermeleri arasında bir kesme (/) kullanıldığında, kesme'nin önündeki sayfalar özgün Fransızca ya da Almanca yapıta, sonrakilerse İngilizce çeviriye göndermede bulunuyor.

Friedrich Nietzsche

AC *The Anti-Christ*. "*Twilight of the Idols*" *and* "*The Anti-Christ*" içinde, İng. çev. R.J. Hollingdale. Harmondsworth, İngiltere: Penguin Books, 1968. [Türkçesi: *Deccal*, çev. O. Aruoba, Hil Y., İstanbul, 1986.]

BGE *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. İng. çev. Walter Kaufmann. Nietzsche, *Basic Writings* içinde, der. Walter Kaufmann. New York: Modern Library, 1968. [Türkçesi: *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. A. İnam, Ara Y., İstanbul, 1989.]

BT *The Birth of Tragedy*. İng. çev. Walter Kaufmann. Nietzsche, *Basic Writings* içinde. [Türkçesi: *Trageddyanın Doğuşu*, çev. İ.Z. Eyüboğlu, Say Y., İstanbul, 1994].

EH *Ecce Homo.* İng. çev. Walter Kaufmann. Nietzsche, *Basic Writings* içinde. [Türkçesi: *Ecce Homo*, çev. C. Alkor, Say Y., İstanbul, 1983.]

GM *On the Genealogy of Morals.* İng. çev. Walter Kaufmann ve R.J. Hollingdale. Nietzsche, *Basic Writings* içinde. [Türkçesi: *Ahlâkın Soykütüğü Üstüne*, çev. A. İnam, Ara Y, İstanbul, 1990.]

GS *The Gay Science, with a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs.* İng. çev. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1974.

HAHI; *Human, All-Too-Human: A Book for Free Spirits.*

HAHII Bölüm I, İng. çev. Helen Zimmern; ve Bölüm II, İng. çev. Paul V. Cohn. *The Complete Works of Friedrich Nietzsche* içinde, der. Oscar Levy, Cilt VI ve VII. New York: Russell & Russell, 1964.

KGW *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Berlin: de Gruyter, 1967-.

NBW *Basic Writings of Nietzsche.* Der. Walter Kaufmann. New York: Modern Library, 1968.

"OTF" "On Truth and Falsity in an Extra-Moral Sense." *Nietzsche, Early Greek Philosophy and Other Essays* içinde, İng. çev. M.A. Mügge (*The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, der. Oscar Levy, Cilt II). New York: Russell & Russell, 1964.

TI *Twilight of the Idols. "Twilight of the Idols" and "The Anti-Christ"* içinde, İng. çev. R.J. Hollingdale. Harmondsworth, İngiltere: Penguin Books, 1968. [Türkçesi: *Putların Alacakaranlığı*, çev. H. Kaytan, Akyüz Y., İstanbul, 1991.]

TZ *Thus Spoke Zarathustra: A Book for Everyone and No One.* İng. çev. R.J. Hollingdale. Harmondsworth, İngiltere: Penguin Books, 1961. [Türkçesi: *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. T. Oflazoğlu, Cem Y., İstanbul, tarihsiz.]

WP *The Will to Power.* İng. çev. Walter Kaufmann ve R.J. Hollingdale; der. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1967.

Martin Heidegger

B&T *Being and Time*. İng. çev. John Macquarrie ve Edward Robinson. New York: Harper & Row, 1962.

DT *Discourse on Thinking*. İng. çev. John M. Anderson ve E. Hans Freund. New York: Harper & Row, 1966.

EGT *Early Greek Thinking*. İng. çev. David Farrell Krell ve Frank A. Capuzzi. New York: Harper & Row, 1975.

E&B *Existence and Being*. Werner Brock'un sunuş ve analiziyle; İng. çev. Douglas Scott, R.F.C. Hull ve Alan Crick. Chicago: Regnery-Gateway, 1949.

EP *The End of Philosophy*. İng. çev. Joan Stambaugh. New York: Harper & Row, 1973.

HBW *Basic Writings* (*Being and Time* [1927]'den "The Task of Thinking" [1964]'e). Der. David Farrell Krell. New York: Harper & Row. 1976.

I&D *Identity and Difference*. İng. çev. ve sunuş Joan Stambaugh. New York: Harper & Row, 1969. [*Özdeşlik ve Ayrım*, çev. N. Açа, Bilim ve Sanat Y., Ankara, 1997.]

IM *An Introduction to Metaphysics*. İng. çev. Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1959.

NI; *NII* *Nietzsche*, 2 Cilt. Pfullingen: Neske, 1961. İlk cildin bir bölümü İngilizcede şurada bulunabilir: Der. ve İng. çev. David Farrell Krell, *Nietzsche*, Cilt I: *The Will to Power as Art* (New York: Harper & Row, 1979). Aynı durum ikinci cilt için de geçerlidir: *Nietzsche*, Cilt IV: *Nihilism* (San Francisco: Harper & Row, 1982).

OWL *On the Way to Language*. İng. çev. Peter D. Hertz. New York: Harper & Row, 1971.

PLT *Poetry, Language, Thought*. İng. çev. ve sunuş Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971.

PT *The Piety of Thinking*. Der. ve İng. çev. James G. Hart ve John C. Maraldo. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

QT *The Question Concerning Technology and Other Essays*. İng. çev. ve sunuş William Lovitt. New York:

Harper & Row, 1977 [Türkçesi: *Teknik ve Dönüş*, çev. Necati Açа, Bilim ve Sanat, Ankara, 1998.]

QB *The Question of Being.* İng. çev. ve sunuş William Kluback ve Jean T. Wilde. New Haven: Yale University Press, 1958.

T&B *On Time and Being.* İng. çev. Joan Stambaugh. New York: Harper & Row, 1972.

WCT *What Is Called Thinking?* İng. çev. Fred D. Wieck ve J. Glenn Gray, J. Glenn Gray'in sunuşuyla. New York: Harper & Row, 1968.

Michel Foucault

AS *L'Archéologie du savoir.* Paris: Gallimard, 1969. İng. çev.: *The Archaeology of Knowledge.* Çev. Alan Sheridan. New York: Random House, Pantheon Books, 1972.

HF1 *Histoire de la folie à l'âge classique.* Paris: Plon, 1961. İng. çev.: *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason.* Çev. Richard Howard. New York: Random House, Pantheon Books, 1965. (Bu çeviri özgün metnin çok kısaltılmış bir versiyonudur.) [Türkçesi: *Deliliğin Tarihi*, çev. M.A. Kılıçbay, İmge Y., Ankara, 1996].

HF2 *Histoire de la folie à l'âge classique, suivi de "Mon corps, ce papier, ce feu" et "La folie, l'absence d'ouevre."* Paris: Gallimard, 1972.

LCMP *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews.* Der. Donald F. Bouchard; İng. çev. Donald F. Bouchard ve Sherry Simon. Ithaca. N.Y.: Cornell University Press, 1977.

MC *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard, 1966. İng. çev.: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* Çev. belirtilmemiş. New York: Random House,

Pantheon Books, 1970. [Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M.A. Kılıçbay, İmge Y., Ankara, 1994]

NC *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*. Paris: Presses universitaires de France, 1963. İng. çev.: *The Birth of The Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Çev. Alan Sheridan. New York: Random House, Pantheon Books, 1973.

OD *L'Ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1970. [Türkçesi: *Söylemin Düzeni*, çev. T. Ilgaz, Hil Y., İstanbul, 1987].

P/K *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Der. Colin Gordon; İng. çev. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham ve Kate Soper. New York: Random House, Pantheon Books, 1980.

SP *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Galllimard, 1975. İng. çev.: *Discipline and Punish: Birth of the Prison*. Çev. Alan Sheridan. New York: Random House, Pantheon Books, 1977. [Türkçesi: *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M.A. Kılıçbay, İmge Y., Ankara, 1992]

VS *Histoire de la sexualité, 1: La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. İng. çev.: *History of Sexuality*, Vol. 1: *An Introduction*. Çev. Robert Hurley. New York: Random House, Pantheon Books. 1978. [Türkçesi: *Cinselliğin Tarihi 1*, çev. H. Tufan, Afa Y., İstanbul, 1993]

Jacques Derrida

CARTE *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Aubier-Flammarion, 1980. Bu kitaptaki denemelerden biri olan "Le Facteur de la vérité"nin İngilizcede bir çevirisi vardır: "The Purveyor of Truth," İng. çev. Willis

Domingo, James Hulbert, Moshe Ron ve Marie-Rose Logan, *Yale French Studies* 52 (1975), 31-113.

DISS *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972. İng. çev.: *Dissemination*. Çev. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

E&D *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1966. İng. çev.: *Writing and Difference*. Çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

GLAS *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

GRAM *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1974. İng. çev.: *Of Grammatology*. Çev. Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

MARGES *Marges— de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972. İng. çev.: *Margins of Philosophy*. Çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

ORGEO Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie*'nin çevirisi ve sunuşu. Paris: Presses universitaires de France, 1962. İng. çev.: *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*. Çev. John P. Leavey. Stony Brook, New York: N. Hays, 1977.

POS *Positions*. Paris: Minuit, 1972. İng. çev.: *Positions*. Çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

SPURS *Spurs: Nietzsche's Styles* (İkidilli basım). Stefano Agosti'nin sunuş ve önsözü; François Loubrieu'nün çizimleriyle; çev. Barbara Harlow. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

VenP *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

V&P *La Voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Presses universitaires de France, 1967. İng. çev.: *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Çev. David B. Allison. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973.

SUNUŞ

Batı tarihinde birkaç düşünür aşkın ve zorlayıcı kültürel vizyonlar ortaya koymuştur. Bu vizyonlar önceki düşüncelerden kopmaları açısından aşkın, kendilerinden sonra gelen düşünürleri onları büyük bir ciddiyetle ele almaya zorlamaları açısından zorlayıcıdırlar. Bu tür vizyonları dile getiren düşünürlere yerinde bir nitelemeyle gündem belirleyiciler adı verilir: Onlar kendilerini takip edenler için düşünsel önceliklerin sırasını belirlerler. Yeni bir şey keşfetme umuduyla sınırda yaşarlar. Nietzsche'nin böyle bir düşünür olduğu aşikârdır. Onun yazılarında sunduğu vizyon, yalnızca bu kitapta ele alacağım diğer üç düşünür için değil, aynı zamanda modernist ve postmodernist sanatla düşüncenin tamamı için gündemi belirler. Bu düşünce üslubunun etkisi düşünsel hayat alanıyla sınırlı değildir. Fikirlerin sonuçları vardır. Bu sonuçlar da genellikle epeyce maddi türdendir. Bir kuşağın cüretkâr hamlesi üç kuşak sonra herkes tarafından kabul edilen beylik bir laf haline gelir. Böyle beylik laflar üzerinde dünyalar kurulur ya da yıkılır.

Benim burada dert edindiğim vizyon etkili bir vizyon olmasına rağmen, benim bildiğim kadarıyla hiçbir zaman sistematik olarak araştırılmamıştır. Nietzsche'den Derrida'ya uzanan çizgi, bence, kendine özgü bir bütünlüğe sahiptir; Batı'nın yakın dönemdeki düşünce tarihinin önemli bir kısmını anlamamıza yardımcı olan bir bütünlüktür bu. Nietzsche'yle birlikte bir şey biter ve yeni bir şey başlar; Derrida'yla birlikteyse yeni başlangıçlar sona eriyormuş gibi görünmektedir. Dahası, bu çizgi ile dü-

şünce tarihimizdeki gittikçe daha fazla kabul gören diğer gerçeklikler arasında bir dizi ilginç bağlantı vardır. Geçmişe baktığımızda, bu çizgi Aydınlanma'nın "başarısızlığı" diye adlandırılagelen şeyle bağlantılıdır.[1] Bugüne baktığımızda ise yirminci yüzyıl sonunda yaşayan birçok sanatçı ve entelektüelin hâlâ benimsediği birçok varsayımla bağlantılıdır. Bu varsayımlar —modernizmin ve postmodernizmin varsayımları— en güçlü ve tutarlı biçimde burada ele aldığımız düşünürler tarafından dile getirilir. Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'da dile getirildikleri biçimiyle bu varsayımları incelemek, hâlâ yürürlükte olan görüşleri incelemek demektir. Bu düşünürleri eleştirirken, dolaylı olarak kendimizi eleştiriyoruz.

Estetizm

Bu düşünürlere toplu halde bakıldığında, hepsinin ne kadar estetik ya da "estetist" bir duyarlılığa sahip oldukları dikkat çeker. Onlara ayrı ayrı bakıldığında bu her zaman net görünmeyebilir, ama aralarında birçok bağlantı olduğunu ve onları bir grup olarak ele almanın anlamlı olduğunu görecek yeterince fırsatımız olacak. Genellikle kullanıldığı biçimiyle *estetizm* sözcüğü, estetik nesne ve duyumlardan oluşan kendine yeterli bir alan içinde kapanma ve aynı zamanda estetik olmayan nesnelerin oluşturduğu "gerçek dünya"dan bir şekilde ayrılma anlamına gelir. Ama ben burada sözcüğü bu bildik anlamına neredeyse taban tabana zıt bir anlamda kullanıyorum. Ben bu terimi estetik olanın sınırlı alanı içinde kapanma durumuna değil, estetik olanı gerçekliğin tamamını kapsayacak şekilde genişletme çabasına göndermede bulunmak için kullanıyorum. Başka bir şekilde ifade edersek, ben bu sözcükle "sanat" ya da "dil" ya da "söylem" ya da "metin"i birincil insan deneyimi alanını oluşturan şey ola-

---

[1] Alasdair MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory* (Notre Dame, Ind.: Notre Dame University Press, 1981), özellikle s.49-75. Bu temayı daha önce ele alan bir yazı için bkz. Judith N. Shklar, *After Utopia: The Decline of Political Faith* (Princeton: Princeton University Press, 1957), s.3-25.

rak görme eğilimini kastediyorum. Bu eğilim son dönemdeki avant-garde düşüncenin büyük kısmında yaygınlaşmıştır. Modernizme hâkim olan ironi, yüzeysel deneyim akışının temelinde yatan bir İnsan ya da Kültür ya da Doğa ya da Tarih'i açığa çıkarmaya çalışması olmuştur. Postmodernizmde bu yerini, bu sabık gerçekliklerin metinsel kurgular olduğunu savunan yeni bir ironiye bırakmıştır. "Şeyler"den koptuğumuz ve yalnızca "sözcükler"le karşı karşıya kaldığımız söylenir.

Bu başlangıç noktasında, estetizmin duruşunu tanımlamayı daha fazla sürdürmem mümkün değil. Çünkü bu estetizmin farklı tarzlarıyla ilgili bir sorundur ki tanımlama çabasını daha fazla sürdürmek bu farklılıklara vaktinden önce gömülmemize yol açar. Bu farklı estetizmlere Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida adlarını iliştirmemiz akla yatkın olabilir. Ama okurun neyi kastettiğimi daha açık görebilmesine yardımcı olmak için, söz konusu dört yazardaki karakteristik biçimde estetist birkaç önermeye dikkat çekebilirim hiç değilse.

Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda, "varoluş ve dünya yalnızca *estetik olgular* olarak ebedi gerekçelerini bulurlar" dediğinde ve *Nachlass*'taki bir fragmanda "dünya"yı "kendi kendini doğuran bir sanat yapıtı" olarak nitelediğinde, estetist bir konumu anıştırmaktadır. "Olgular"ın ve "şeyler"in, Orpheus misali, yorumcunun kendisi tarafından yaratıldığını ileri sürdüğü ya da ileri sürer gibi göründüğü, *Nachlass*'taki birçok fragman için de aynı şey geçerlidir. Nietzsche bu imkânları biraz muvakkaten ifade etmiştir; o yüzden de onun su götürmez bir biçimde estet olduğunu ileri sürmüyorum. Daha çok şu söylenebilir: Estetizm onun yapıtının ima ettiği imkânlardan biridir (ama bu, bizim için en güçlü imkândır diye düşünüyorum ben).

Heidegger'in son dönemlerinde ise "sanat"ın ontolojik olarak yaratıcı bir potansiyeli olduğu anlayışı mutlak anlamda tayin edici bir hal alır. 1930'ların ortalarında, Heidegger "sanat yapıtı" üzerinde çok fazla durmaya başlamıştır. Bu bakımdan, 1935-36'da verdiği derslerde sunduğu ve 1950'de *Holzwege*'nin (Orman Yolları) ilk yazısı olarak yayınlanan "Sanat Yapıtının Kökeni" yazısı son derece önemlidir. Burada sanatın dünyalar ya-

rattığı ileri sürülür. Heidegger'in deyişiyle, "kendi içinden yükselen yapıt bir *dünya* açar ve onu tedavülde tutar." 1930'lardan sonra Heidegger bu dünya-yaratıcı gücü yalnızca sanat yapıtına değil, genelde "dil"e atfetmeye başlar.

Nietzsche ile Heidegger'in Fransız halefleri de estetizm içinde —şimdilerdeyse giderek estetizme karşı— çalıştırlar. Foucault'nun konumunun estetist temelleri en net olarak ilk önemli kitabı olan *Deliliğin Tarihi*'nde (1961) görülür. Bu kitapta sürekli geçen bir motif, Foucault'nun sanatçının deneyimine ve bu deneyimin sanat yapıtı içinde cisimleşmesine duyduğu ilgidir. Ama Heidegger'de yapıt ile dünya arasındaki ilişki uyumlu iken, Foucault'da tezattır. Nitekim Foucault *Deliliğin Tarihi*'nin sonunda bize şunları söyler: [Bundan böyle] "dünya (Batı dünyasında ilk kez olarak) yapıtla ilişkili olarak kusurlu hale gelir; artık yapıt tarafından itham edilmekte, yapıtın dili tarafından kendi kendine çekidüzen vermeye zorlanmakta, yapıt ona bir tanıma, onarma görevi vermektedir." Foucault'nun kariyerine aşina olanların bildiği gibi, başlangıçta "sanat yapıtı"na duyulan bu ilgi yerini kısa zaman sonra bir "söylem" kaygısına bırakmıştır. Ama Foucault'nun "söylem"i, tıpkı Heidegger'in "dil"i gibi, sanat yapıtının halefidir. Bu yazarların bağlı oldukları post-Romantik estetikte sanat yapıtı nasıl kendi gerçekliğini yaratıyorsa, dil/söylem de kendi gerçekliğini yaratır. Akla Nietzsche'nin "olgu" ile "yorum" arasındaki ilişki hakkındaki düşünceleri geliyor (bu konuyu 1. Bölüm'de ele alacağım). Sanat, dil, söylem ve yoruma son kertede aynı şeyler olarak bakılabilir. Her biri, görünüşte sadece kendisinin temsil ettiği dünyayı yaratır.

Son olarak, bu dörtlünün belki de en kafa karıştırıcı ve anlaşılması zor olanı, Derrida var. Derrida "metnin dışında hiçbir şey yoktur" dediği zaman, parodiye başvurup bu perspektifi saçmalığa indirgemeye çalıştığı sırada bile, estetist bir perspektif içinde çalışmaktadır. Burada ele alacağımız düşünce çizgisi özetle böyle.

Benim Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida okumam sıradışı bir okuma. Ama tamamen yeni sayılmaz, zira hem estetist anlayışın kendisi hem de benim bu anlayışa atfettiğim özel

soykütüğü başka yazarlar tarafından da dile getirilmiştir. Aklımda özellikle Stanley Rosen'ın *Nihilizm: Felsefi Bir Deneme* adlı kitabı var. Rosen bu kitabı 1969'da, Foucault ile Derrida'nın Fransa dışında henüz pek iyi tanınmadığı bir zamanda yayınlamıştı. Bu nedenle de bu iki yazar hakkında hiçbir şey söylememesi şaşırtıcı değil. Ama Nietzsche ile Heidegger'i ayrıntılı olarak tartışır. Elinizdeki çalışmanın bakış açısından, bu tartışmanın ilgimizi çekebilecek iki temel noktası var. İlk olarak, Rosen her iki yazarın yapıtında da şiirin oynadığı rolü tekrar tekrar vurgular. Radikal yaratıcılık kavramının bu yazarların projelerinin merkezinde yattığını belirtir. Nietzsche'nin "kozmogonik [evrendoğumsal] şiiri"nden ve her iki yazarın da paylaştığı "ontoşiirsel tarihselcilik"ten bahseder.[2] İkinci olarak, Nietzsche ile Heidegger'i Kant'ın daha eski bir döneme ait projesiyle ilişkilendirir. Özellikle Kant'ın üçüncü eleştirisi, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin bu iki yazarın konumlarını öncelediğini belirtir.[3] Her iki açıdan da, Rosen'ın söylediklerinin önemli ve haklı olduğunu düşünüyorum, ama onun neden haklı olduğunu dört düşünürle de işimiz bitmeden tam olarak anlayamayacağız.

Ama benim odak noktam Rosen'ınkinden farklı. Rosen nihilizmin, biz iyi, doğru ve güzel olan arasındaki klasik bağlantıyı bir kenara attığımız için ortaya çıktığını göstermeye çalışır. Modern düşünce hayatında akıl kavramının iyi kavramından gayri meşru bir biçimde koparıldığını ve bu ikisinin tekrar bir araya getirilmesi gerektiğini iddia eder. Ben Batı geleneğine ilişkin bu denli geniş kapsamlı bir eleştiriye girişecek değilim. Ben bu kitabı daha çok, Aydınlanma düşüncesinin üzerimizdeki sürmekte olan etkisini konu alan bir çalışma olarak görüyorum. Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın (ama özellikle ilk ikisinin), Aydınlanma'nın doğa bilimini model alan bir toplum bilimi inşâ etme iddiasına (farklı ölçülerde) tepki gösterdiklerini düşünüyorum. Bu Aydınlanma projesinin yol açtığı düşünsel sorunlar en açık biçimde Kant'ın yazılarında görülmektedir.

---

[2] Stanley Rosen, *Nihilism: A Philosophical Essay* (New Haven: Yale University Press, 1969), s. xvii, 39, 67, 74, 81, 104, 106-107 ve 126-127.

[3] A.g.y., s.81.

Rosen'ın iyi, doğru ve güzelin birbirlerinden kopması hakkındaki şikayeti, Kant'ın pratik, teorik ve estetik olanı birbirinden ayırması hakkındaki bir şikayete tercüme edilebilir. Aslında, dört düşünürümüzün de, hem pozitif hem de negatif olarak Kant'a, daha doğrusu Kant'ın başlattığı geleneğe tepki verdikleri söylenebilir. Kant'ın onlara verdiği düşünsel kaynakları kullanırken bile, Kant'a karşı bir isyana girişirler.

Romantizm

Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'dan bu şekilde bahsetmek, onları örtük olarak, Kant'a karşı isyan etmiş, ama bu isyanda Kant'ın kendi kaynaklarını kullanmış bir başka harekete, yani Romantizme bağlamak demektir. Aydınlanmanın arızi nedenlerle değil, programı temelden yanlış olduğu için başarısızlığa uğradığını ilk ileri sürenler Romantikler olmuştur. Şunu da belirtmeden geçemeyeceğim: Romantizmin ne olduğunu saptamaktan daha zor bir şey olmadığının fena halde farkındayım. Bu terim genellikle, Avrupa düşünsel hayatının on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başlarındaki —sözgelimi 1790 ile 1850 arasındaki— belli yönlerine karşılık gelecek şekilde kullanılır. Ama bu dönemin düşünsel hayatının tam olarak hangi yönlerinin söz konusu hareketi tanımladığı meselesi birçok ihtilafa yol açmıştır.

Bunun nedeni kısmen, Romantizmin ortaya çıktığı farklı ülkelerde farklı biçimler almış olmasıdır. Örneğin İngiltere'de, romantizm, savunucularının doğallıktan uzak ve ketleyici olduğunu düşündükleri sanatsal ve şiirsel uzlaşımları yıkmayı hedefleyen tamamen estetik bir hareketti. Fransa'da ise, Rousseau'dan ilham alan romantizm daha çok *toplumsal* uzlaşımlara karşı bir protesto niteliğindeydi; hareketin estetik yönleri çok geç (genellikle, Victor Hugo'nun *Hernani* oyununun 1830'da ilk kez sahneye konduğu tarihten sonra, diye kabul edilir) ortaya çıkmıştır. Son olarak, Almanya'da romantizm estetik bir hareket olarak ortaya çıkmış, ama kısa zamanda genişleyip açık ve kapsamlı bir dünya görüşü haline gelmiştir. Üstelik, her ülkede

hareketi tek tek destekleyen bireyler arasında büyük farklar vardı. Sonuç olarak, Romantik amentü olarak nitelenebilecek tek bir inançlar toplamı yalıtmak son derece güçtür. Bu güçlük bazı yorumcuları, tekil bir "Romantizm" yerine Romantizmler olduğunu ve onu genel bir terim olarak kullanmaktan vazgeçmek gerektiğini iddia etmeye götürmüştür.[4]

Ama terim ne gibi sorunlar içerirse içersin, bu çalışma bağlamında onu kullanmamız kaçınılmaz. Neyse ki, on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başı düşünce tarihini bütün karmaşıklığıyla tanımlamamız gerekmiyor. Biz Romantik döneme sadece kriz düşüncesiyle arasındaki bağlantıyı göz önünde bulundurarak baksak yeter. Çünkü asıl derdimiz Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida ile, onların öncüleriyle değil.

Öncelikle belirtilmesinde fayda olan bir şey, 1800 civarında entelektüellerin kendilerini ne ölçüde radikal bir değişim döneminde yaşayan kişiler olarak gördükleri. Yirminci yüzyıl sonu perspektifinden geri dönüp baktığımızda, bu yılların modern dünyanın biçimlenmesinde tayin edici bir rol oynamış olduklarını düşünmeyi sürdürürüz. Siyasi olarak, hâlâ on sekizinci yüzyıl sonunda —Amerika ve Batı Avrupa'da— ortaya çıkan Atlantik Devrimi denilen şeyin gölgesinde yaşıyoruz. O dönemin siyasetinde meydana gelen açık ayrılıkların altında, (modern Batı'ya hâkim olan) ayırt edilecek ölçüde kentli ve endüstriyel uygarlığı ortaya çıkarmaya yazgılı, daha uzun vadeli ekonomik ve demografik güçlerin etkili olduklarını görebiliriz. On dokuzuncu yüzyıl başlarına gelindiğinde belirgin bir hal alan toplumsal ve siyasi değişimler o dönemin entelektüelleri üzerinde çok etkili olmuştur.

Ama bu değişimler her ne kadar önemli olursa olsun, fikirlerin de kendilerine ait bir tarihi olduğu gibi bir gerçek var ortada. Burada söz konusu olan özel tarihe bakıldığında, buna tarihsel anlamda bağımsız bir şey olarak bakılabilmesi çarpıcıdır. Bu tarih sürekli olarak toplumsal ve siyasi olaylara başvurmaksı-

---

[4] Bu görüşün en tanınmış savunucusu Arthur O. Lovejoy'dur. Bkz. "On the Discrimination of Romanticisms," *Essays in the History of Ideas* içinde (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1948), s.228-253.

zın anlaşılabilir, ama bu olayların ona bir ivedilik havası kattığını da kabul etmek gerekir. Leonard Krieger, Aydınlanma'nın sentezinin yüzyılın son yıllarında meydana gelen toplumsal ve siyasi çalkantılardan epey önce, daha 1770'lerde çözülme emareleri gösterdiğini belirtir.[5] Bu çözülmeye bir tür organik süreç olarak bakmak baştan çıkarıcı bir şey. Ama böyle bir görüş pek aydınlatıcı olmaz. Ben, Aydınlanma'dan onun halefi olan hareketlere geçişi doğal bir bozulma ve canlanma süreci olarak değil, Aydınlanma konumundaki teorik yetersizlikleri açığa çıkarıp bunlara yanıt verme yönündeki bilinçli bir girişim olarak görmeyi tercih ediyorum. Kısacası, Aydınlanma'nın "başarısızlığı"yla ve bu başarısızlıkla hesaplaşma yolundaki çeşitli girişimlerle ilgili bir meseledir bu. Bu perspektiften bakıldığında, Fransız Devrimi'nin yerini Terör (Yıldırma) dönemine bırakıp çökmesi, Aydınlanma-'nın toplumsal, ahlâki ve siyasi teorisinin yetersizliğinin en çarpıcı tezahürü olarak görülebilir.

Bizim Romantikler adını verdiklerimiz dahil, dönemin düşünürlerinin çoğunun meseleyi bu şekilde gördükleri kesindir. Aydınlanma'nın beklenen sentezi sunamaması üzerinde odaklanarak, kendi dönemlerine hakikatin yerleşiklik kazandığı bir dönem olarak değil, bir geçiş dönemi olarak bakmışlardır. Avrupa bilincinin yepyeni ve daha önce eşi benzeri görülmemiş bir şey bulma yolunda olduğu anlayışı, dönemin en önemli düşünsel projeleri için tayin edici rol oynamıştır. Bizim burada ele aldığımız dört düşünür için de benzer bir kanı tayin edici olmuştur, ama çok önemli bir farkla. Zira Romantikler ve çağdaşları gelecek için epeyce umut beslerken, Nietzsche ve haleflerinde böyle bir umuda rastlanmaz. Bir "geçiş dönemi" kavramı *sınırlı* bir krizi, birleştirici bir diyalektiğin ya da benzer bir geri dönüş vaadinin sınırlandırdığı bir krizi ima eder. Nietzsche ve halefleri böylesi bir vaat görmezler. Yani Romantiklere hem bağlantılı, hem de onlardan ayrıdırlar.

Romantikler ile buradaki konumuzu oluşturan dört düşünür arasındaki ikinci bir bağlantı noktası da, estetiğin oynadığı rolde

---

[5] Leonard Krieger, *Kings and Philosophers, 1689-1789* (New York: Norton, 1970), s. 208-228.

bulunabilir. Erich Auerbach'ın işaret ettiği gibi, Romantizm "dış hatları net bir biçimde belirlenebilen sistematik bir birlikten çok, şiirsel bir atmosfer birliği sunar."[6] Bu çalışmanın bakış açısından bakıldığında, Romantizmin estetik ya da şiirsel karakteri son derece önemlidir. Mesele sadece, kısıtlayıcı ve uzlaşımların fazlaca esiri olmuş bir klasisizmin yavan kurallarından artık kurtulmuş olan şair ve sanatçının, Romantik özgürlüğün numunesi olarak görülüyor olması değildir. Bu Romantik görüşün önemli bir yönüydü elbette, ama bizi daha çok ilgilendiren şey yalnızca sanatçının değil sanatın kendisinin de, yalnızca şarkıcının değil şarkının da yüceltilmesidir. Birçok Romantik düşünür, sanatı hakikatin bir tezahürü, hattâ bir hakikat kaynağı olarak; Aydınlanma'nın analitik aklıyla boy ölçüşen ve son kertede onu aşan bir şey olarak görüyordu. Ölümsüzlük imaları ve analize yönelik sitemleriyle ("Teşrih edebilelim diye öldürüyoruz") Wordsworth, bu konumun İngiliz edebiyatı okurlarının en iyi tanıdığı temsilcisidir. Shelley'nin şairlerin "dünyanın kabul edilmemiş yasa koyucuları" olduğu şeklindeki yankı uyandırmış iddiasının yer aldığı "Şiirin Savunusu" yazısı da aynı şekilde ele alınabilir. İleride göreceğimiz gibi, Alman Romantikleri şiirin insan kültüründe merkezi rolü oynadığı konusunda daha da ısrarlıydılar. Son olarak, sanatsal yaratımın bilinçdışı, öğrenilemez karakteri üzerinde duran Romantik deha fikrinin, sanatçının kendisinin bile yapıtına eşit olmadığını ima eder gibi göründüğünü belirtmek gerekir. Böylece, sanat sanatçının üzerine çıkarılıyordu. Uçucu, belli belirsiz içgörünün nesnel cisimlenişi olarak sanatın, salt analitik kavrayışın hiçbir şekilde ulaşamayacağı bir gerçeklik boyutuna ulaşmayı sağladığı düşünülüyordu. En yüce ifadesini şiirde bulan sanat, Aydınlanma'nın hesapçı ve bayağı ruhunun kısıtlayıcı sınırlarının çok ötesine geçiyordu.

Romantiklerle Nietzsche ve halefleri arasında kurmaya çalıştığım bağlantıya itiraz edileceğinin farkındayım. Sorun bu bağlantının daha önce hiç kurulmamış olması değil, aksine daha

---

[6] Erich Auerbach, *Introduction to Romance Languages and Literature: Latin, French, Spanish, Provençal, Italian*, İng. çev. Guy Daniels (New York: Capricorn Books, 1961), s.237.

çok polemik amacıyla kurulmuş olması. Akla Georg Lukács'ın, Nietzsche ve Heidegger'i kökleri Schelling'de bulunan "irrasyonalist" bir düşünce akımının mensupları olarak sunan ***Aklın Yıkımı*** adlı kitabı geliyor özellikle.[7] ***Aklın Yıkımı*** şüphesiz Lukács'ın yazıları arasında en işlenmemiş olanıdır. Ama yine de, Lukács bu düşünürlerin öncülerini Romantizmde bulmaya çalışırken doğru yoldaymış gibi geliyor bana.

Dört düşünürümüz arasında bu öncüler sorunuyla en yakından ilgili olan Nietzsche'dir. Bizim bu çalışmada ele alacağımız düşünce çizgisini o başlatmıştır ve başlatıcısı olduğu için de kendinden önce gelenlere en yakın olan odur. Nietzsche hakkındaki denememde, onun projesine tam olarak nasıl baktığımı açıklayacağım. Bu da onunla daha önceki dönemin Romantik projesi arasındaki yakınlıkları ve farklılıkları ayrıntılı olarak ele almama imkân verecek. O işi burada şimdiden yapamam. Bunun yerine, kendi Nietzsche yorumumu askıya alarak, başka iki yorumcunun, Ernest Behler ile Benjamin Bennett'in güven verici incelemelerine başvurmakla yetineceğim. Her ikisi de Nietzsche ile Romantikler arasındaki ilişkiyi büyük bir incelik ve irfanla araştırmışlardır.

Behler, çok önemli denemesi "Nietzsche ve İlk Romantik Okul"da Nietzsche'nin düşüncesi ile 1795 ile 1800 yılları arasında *Athenaeum* dergisi etrafında toplanmış olan kişilerin düşünceleri arasındaki ilişkiyi inceler: Friedrich ve August Wilhelm Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck ve Schleiermacher. Behler, Nietzsche'nin yazılarında önemli bir yeri olan birçok temanın daha önce Schlegel çevresinin yazılarında görüldüğünü gösterir. Her ikisinde de bir "yeni mitoloji" arayışında tezahür eden benzer bir mitoloji kültü, sanatın benzer bir biçimde kutsallaştırılması, kültürel zevksizlik [philistinism] karşısında duyulan benzer bir horgörü, fragman ya da aforizmalara dayalı bir üsluba yönelik benzer bir tercih, Grek ruhunun yeniden canlandırılmasına dayalı bir "estetik devrim" yönündeki benzer bir arzu, benzer bir "estetik düşünce" arayışı ve "felsefenin geleceği"nin bir

[7] Georg Lukács, *The Destruction of Reason*, İng. çev. Peter Palmer (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1981), s. 95-305. Özellikle bkz. s.151-155.

şekilde sanat kaynaklarına bağlı olacağı yolundaki benzer bir beklenti olduğuna dikkat çeker.[8] Herkesin bildiği gibi, Nietzsche entelektüel kariyerinin büyük bölümünde "Romantizm"e saldırmıştır. Behler'in denemesinin en büyük erdemlerinden biri, Nietzsche'nin bu terimi kullanırken neyi kastettiği hakkındaki açıklamasıdır. Şurası kesindir ki, ilk Alman Romantiklerini ***kastetmemiştir***.[9]

Bennett "Nietzsche'nin Mit Anlayışı: On Sekizinci Yüzyıl Estetiğinin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu" adlı denemesinde benzer meseleleri ele alır. Ama Behler Nietzsche ile Friedrich Schlegel arasındaki yakınlıklar üzerinde odaklanırken, Bennett Nietzsche'nin mit anlayışını Schiller'in sanat anlayışının genişletilmesi olarak görür. Ona göre Nietzsche'nin mit anlayışı "Schiller'in beyan ettiği ama ulaşamadığı hedef yolunda; sanatta mutlak geçerlilik ve zorunluluğa dair bir kavrayış; sanatı kendisinden daha yüce bir amaca hizmet etmeyen, insan varoluşunun gerçek yaratıcı merkezi olarak gören bir kavrayış yolunda daha da ilerlemeye yönelik bir girişimdir."[10]

Kısacası, Nietzsche ile on sekizinci yüzyıl sonu proto-Romantikleri ve Romantikleri arasında gerçekten de önemli bağlantılar kurulabilmektedir. Onları birleştiren en bariz bağ ortak estetik kaygılarıdır. Aslında, bir düşünce alanı olarak estetiği icat edenler on sekizinci yüzyıl sonu düşünürleridir. Bu dönemden önce de, felsefi sanat eleştirisi yönünde birçok girişimde bulunulmuştu. Bunun önde gelen örneklerinden biri papaz Dubos'nun ***Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*** (ilk basım, 1719) adlı yapıtıdır. Ama sanatın felsefi olarak ele alınışı anlamında estetik adı verilebilecek hemen hemen hiçbir şey yoktu. ***Réflexions critiques*** gibi birçok yapıt genelde sanat üzerinde değil, bir ya da daha fazla tikel sanat üzerinde odaklanıyordu. Genel, felsefi bir estetik ancak yüzyılın sonlarına doğru

---

[8] Ernst Behler, "Nietzsche und die Frühromantische Schule," *Nietzsche-Studien*, 7 (1978), 59-96, Özellikle bkz. s.60-64 ve 72-87.

[9] Behler, Nietzsche'nin "Romantizm imgesi"ni tartışır. Bkz. a.g.y., s.64-70.

[10] Benjamin Bennett, "Nietzsche's Idea of Myth: The Birth of Tragedy out of the Spirit of Eighteenth-Century Aesthetics," *PMLA*, 94 (1979), 427.

yerleşiklik kazandı. Bu tür bir estetiğin ortaya çıkışı, özellikle Almanya'da dönemin düşüncesi için muazzam önemli bir meseleydi. Wilhelm Windelband'ın klasik kitabı *Felsefe Tarihi*'nde belirttiği gibi, "estetik sorunları ve anlayışları" artık Alman felsefesinde tayin edici bir rol oynamaya başladılar: "Estetik ilkeler hakimiyet kazandı ve bilimsel düşüncenin motifleri sanatsal vizyonun motifleriyle iç içe geçerek soyut düşünce alanında büyük şiirsel yaratımlar üretti."[11] Bu gelişme estetizm için önemlidir, çünkü estetizm estetik zemininde doğmuştur.

Kant

Bu noktada, Aydınlanma, Romantizm ve Nietzsche'nin başlattığı yeni düşünce arasındaki can alıcı bağlantı figürü olan Kant'a dönmek zorunludur. Yakın tarihlerde bir yorumcunun belirttiği gibi, Nietzsche "Kantçı devrim"in dümen suyunda yazmıştır.[12] Nietzsche'nin gözünde, Kant Aydınlanma'nın iyimser mantığını istemeden yıkmış olan büyük ölçüde yıkıcı bir düşünürdü (örneğin bkz. *BT* 18. böl.; *NBW*, s. 112). Kant'ın, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın yazılarında önemli bir rol oynaması da ilginçtir. Daha önce belirttiğim gibi, bu dört düşünürün hepsine de Kant'a şu ya da bu şekilde yanıt vermeye çalışan kişiler olarak bakılabilir. Ama Nietzsche ve halefleri tabii ki bu filozofa yanıt vermeye çalışan ilk kişiler değillerdi. Tam tersine, bu konuda öncelik onuru, Kant'ın hiç de böyle bir niyeti olmadığı halde teşrifatçılığını yaptığı Romantiklerdedir. Kant'ın estetizmin ortaya çıkışı için taşıdığı önemi anlamak için, onun projesine Aydınlanma düşüncesinin daha geniş bağlamı içinde bakmalıyız. Kant bazı açılardan son derece çift-değerli [ambivalent] bir filozoftur. Bu çift-değerlilik belki de en iyi, yazdığı birinci ve ikinci eleştiriler, *Saf Aklın Eleştirisi* (1781) ile

---

[11] Wilhelm Windelband, *A History of Philosophy*, İng. çev. James H. Tufts (New York: Macmillan, 1901), s. 530.

[12] John T. Wilcox, *Truth and Value in Nietzsche: A Study of His Metaethics and Epistemology* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1974), s.98-126.

Pratik Aklın Eleştirisi (1788) arasındaki gerilimin ışığında açığa çıkar. İlk yapıtta, teorik ya da bilimsel akıl alanını araştırır ve ampirik doğa dünyasına ilişkin kavrayışımızı son sınırlarına kadar analiz eder. İkinci yapıtta ise, pratik ya da ahlâki akıl alanını araştırır, bağımsız bir ahlâki alan kurmaya çalışır.

Burada Kant'ın bilim ve ahlâk teorilerinin ayrıntılarıyla ilgilenmemiz gerekmiyor. Biz daha genel bir sorunla, bu iki teorinin birbirleriyle olan ilişkisi sorunuyla ilgileniyoruz daha çok; Romantiklerin ve haleflerinin derinden hissettikleri bir sorundur bu (kabul etmek gerekir ki Kant'tan çıkan tek sorun da bu değildir). Bu sorun şöyle ortaya konabilir. Doğa bilimi ilgi alanına giren nesnelere bir determinizm atfeder. Eğer şeyler belirlenmiş değil de özgür olsalardı, bilimin nesnesi olamazlardı. Newton fiziksel evrenin işleyişlerini evrensel çekim teorisi açısından açıklayabilmişti, çünkü bu evren içindeki nesneler önceden verilmiş doğa yasalarına göre hareket ediyorlardı. Bütün Aydınlanma projesinin merkezinde, Newton'ın doğal dünya için yaptığını insan dünyası için yapma hırsı vardı. Bir başka deyişle, aydınlanmış filozoflar Newton'ın doğa bilimine benzer bir toplum bilimi inşâ etmeye özeniyorlardı. Aydınlanma filozofları aynı zamanda ahlâki kodların meşruluğuna da inanıyorlardı. Ama ahlâki bir kodun varlığı insanların kendi eylemlerini yönlendirmekte serbest olmalarını öngerektirir, çünkü kendi eylemlerini yönlendirmekten aciz varlıkların ahlâki terimlerle yargılanamayacakları açıktır. Yani Aydınlanma'nın bir toplum bilimi kurma projesiyle ahlâk ve özgürlüğe inanmayı sürdürmesi arasında radikal bir çelişki vardı.

Sorunu bir başka şekilde koyarsak, bilim özgür olmayan nesnelerin oluşturduğu bir alanla, ahlâksa özgür öznelerin oluşturduğu bir alanla uğraşan şeyler olarak görülebilir. Aralarındaki uyumsuzluğu bu şekilde ortaya koyarak, Kant'ı Descartes-sonrası düşüncenin daha geniş bağlamı içine yerleştirebiliriz. Descartes dünyayı katı bir biçimde ikici terimlerle görmektedir: Düşünen ama kaplamı olmayan bir töz, kaplamı olan ama düşünmeyen bir tözle karşı karşıya konur. Böylece, hem Kartezyen hem de Kantçı perspektiflerde özne ile nesne arasında keskin

bir karşıtlık vardır. Kant'ın, Descartes'ın zihin ile bedenin ayrı tözleri olduğu görüşüne saldırmış olduğu doğrudur. Ama ona daha geniş bir perspektiften baktığımızda, yalnızca Kartezyen gönderme çerçevesini daha ileriye taşıdığını görebiliriz. Dahası Kant ahlâk sorunuyla daha açıktan açığa uğraşarak —Descartes bunu yapmamıştır— Aydınlanma'nın bir toplum bilimi kurma projesinin ortaya çıkardığı çelişkileri iyice belirgin hale getirmiştir.

Heidegger'e aşina olan okurlar Kant'ı tarihsel yerine oturtmanın bu biçiminden haberdardırlar. *Varlık ve Zaman*'da (1927), Heidegger büyük ölçüde, modern Batı'nın dünyaya özne/nesne ayrımı açısından bakma yolundaki (onun iyice derinlere işlediğini düşündüğü) eğilimine saldırmayı dert edinir. Heidegger bu eğilimin köklerini Descartes'da bulur; bu iki düşünür arasındaki farklar her ne olursa olsun, Kant'ı da aynı yolun yolcusu olarak görür. Dünyaya özne/nesne ayrımı açısından bakma üzerindeki Kartezyen ve Kantçı ısrara karşı, Heidegger "Dünyada-olma" kavramını önerir. Bu kitabın Heidegger bölümünde görüleceği üzre, ben Heidegger'in son dönemiyle *Varlık ve Zaman*'ın Heidegger'inden çok daha fazla ilgileniyorum, çünkü Heidegger sadece son yazılarında estetist bir yöne sapar. Ama Kant'ta "pratik" ve "teorik" arasındaki gerilimde gayet iyi özetlenen özne/nesne ayrımı, Heidegger için bütün kariyeri boyunca çok önemli olmuştur.

Bu ayrım Nietzsche, Foucault ve Derrida için de önemlidir. Tabii ki, özne/nesne ayrımını aşma takıntısı diğer yazarlarda Heidegger'de olduğu kadar bariz değildir. Ama yine de varlığı hissedilir, özellikle de yorumlama sürecine ilişkin çeşitli tartışmalarında ve fenomenolojiye karşı yaptıkları polemiklerde (bazen de fenomenolojiye duydukları ilgide). Kısacası, Kant ile dört düşünürümüz arasında önemli bir bağlantı vardır. Dördünün de Kant'ın aleyhine çalıştıkları, Kant'ın bariz hale getirdiği bir soruna Kantçı-olmayan bir biçimde yanıt vermeye çalıştıkları söylenebilir. Bu özne/nesne ayrımıyla ilgilenen ilk kişiler de onlar değildir. Aksine, Alman idealist filozofları tam da bu meseleyi takıntı haline getirmişlerdi. Fichte, Schelling ve Hegel, hepsi de kendi sistemleri içinde bir özne-nesne, ego-ego olmayan birliği-

ne ulaşmaya çalışmışlardı. Ama bu meseleyi dert edinenler sadece filozoflar değildi. Wordsworth, "ahlâki sorunları umutsuzluk içinde bir yana bırakmasına" yol açan çöküşü ortaya çıkaran şeyin ahlâk meselelerine "formel *kanıtları*" uygulamaya çalışmış olması olduğunu belirttiğinde, o da determinist bir bilim dünyası içinde özgür bir ahlâki öznenin nasıl varolabileceği sorununu dert edindiğini göstermektedir.[13]

Kant bu sorunu bütün diğer on sekizinci yüzyıl düşünürlerinden daha net ve sistematik bir biçimde ortaya koymakla kalmayıp aynı zamanda ona bir çözüm de önerir gibidir. Aslında birkaç çözüm önerir, ama burada bizi bunlardan sadece biri ilgilendiriyor. Kant'ın birçok okurunun gözünde, üçüncü eleştirisi, birinci ve ikinci eleştirilerinin apaçık bir biçimde ortaya koyduğu açmazdan bir çıkış yolu getirmiştir. Kabul etmek gerekir ki, *Yargıgücünün Eleştirisi* ondan önceki iki eleştiri kadar güçlü ve özgün değildir kesinlikle. Entelektüel bir performans olarak, açıkçası onlardan, özellikle de birincisinden aşağı konumdadır. Ama, Kant'ın çağdaşları üzerinde ilk iki eleştiriden daha etkili olmuştur. Şairler, sanatçılar, filozoflar ve estetik teorisyenleri için son derece yol açıcı olmuştur.

Elinizdeki çalışmanın perspektifinden bakıldığında, *Yargıgücünün Eleştirisi* estetik yargının özerkliğini su götürmez biçimde koruduğu için önemlidir. Kitap bunu yaparken bağımsız bir estetik alanı, diğer ahlâk ve doğa alanlarından ayrı bir alan olduğunu ima eder gibidir. Kant, bir yandan, Hutcheson ve Shaftesbury gibi, hem estetik yargıları hem de ahlâki yargıları duygu ya da hislerle ilgili meseleler olarak betimleyerek aslında birinciyi ikinciye asimile eden, kendisinden önceki teorisyenlere karşı çıkar. Öte yandan, sanatı fizyoloji ya da psikolojiye asimile etmeye yönelik her türlü eğilime karşı çıkar (ki estetik hazzı duyumsal hazla özdeşleştirseydi Kant'ın kendisi de bunu yapmış olurdu). Böylece, Saint-Evrémond ve La Mettrie gibi on yedinci ve on sekizinci yüzyıl yazarlarından da ayrılır. Bu ayrılık, estetik hazzı "*çıkar gözetmeyen* tatmin" *(interesseloses Wohlgefallen)*

---

[13] William Wordsworth, *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, der. Ernest de Selincourt, 2. basım, gözden geçiren Helen Darbishire (Oxford: Clarendon Press, 1959), XI. Kitap, s.419, 301. ve 305. dizeler.

olarak tanımlamasında ve sanatta biçimi "*amaçsız* amaçlılık" (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*) olarak tasarlamasında görülür. Kant tabii ki doğa ve özgürlük alanlarından ayrı üçüncü bir varlık alanı olduğunu yadsır.[14] Yine de, özerk bir estetik alanının, işlevi diğer ikisi arasında aracılık yapmak olan bir alanın varolduğunda ısrar ettiği gibi bir yorum getirilebilir —ki getirilmiştir de. Bu aracı olarak sanat anlayışına benzer bir şey, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki şu iddiasının da temelinde yatar: "[Estetikte] öznel olan ile nesnel olan arasındaki ayrım... bütünüyle konudışıdır" (*BT*, 5. böl.; *NBW*, s. 52).

Aracılığın yanısıra, ikinci bir mesele sanatın herhangi bir biçimde hakikati/doğruluğu iletip iletmediğidir. Kant'ın estetik yargının özerkliği üzerindeki ısrarı onu sanatın "doğruluk değeri" olduğunu yadsımaya götürür. Sanat bilgiyle değil, hazla (ama çıkar gözetmeyen bir hazla) ilgili bir meseledir. Ama aynı zamanda, *Yargıgücünün Eleştirisi*'ndeki bazı önermelerinin bu görüşle çeliştiği söylenebilir. Zira sanatın, bize herhangi bir mantıksal anlamda kesinlikle bilgi sağlayamasa da, bizi deneyimde tam olarak sunulamayacak ya da kavramlar yoluyla kavranamayacak bir şeyle temas haline sokabileceğini ima eder.

Kant'ın estetik yargıların evrensel geçerlilik iddiasında bulundukları önermesi dikkate değer. Bir başka deyişle, biri "bu güzel" dediğinde şimdi dile getirdiği yargının evrensel olarak onaylanması gerektiğini söylemektedir. Yani, güzel bir nesne çıkar gözetmemekle kalmayıp aynı zamanda zorunlu ve evrensel de olan bir keyfi uyaran bir nesnedir. Kant beğeni yargısına ilişkin aşkın çıkarımının son aşamalarında bu noktayı dile getirirken, ahlâk meselelerine değinir. Özellikle, estetik beğeni yargısının temelinde doğanın amaçlılığı kavramının yattığını ileri sürer. Bu kavramın "belirleyici zemini", der, "belki de, insanlığın duyularüstü [supersensible] alttabakası olarak görülebilecek olan şey kavramında yatmaktadır."[15]

---

[14] Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, İng. çev. J.H. Bernard (New York: Hafner, 1972), Giriş, II. kısım, s.12.

[15] A.g.y., §57, s.185.

Bu Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde, ahlâki yargılarımız hakkında yaptığı analiz yoluyla açığa çıkardığı alttabakanın aynısıdır. Sonuç olarak, güzellik "ahlâki iyinin simgesi"dir.[16] Güzelliğin evrensel kabul görme talebini, ona ancak bu ışıkta baktığımız zaman kavrayabiliriz. Böylece, güzellik duyusal olarak ima ettiği ahlâk alanının yönünü işaret eder. Kant'ın "estetik fikir" anlayışı da önemlidir. Bir "estetik fikir", "birçok düşüncenin vesilesi olan" ama "adlandırmak için uygun bir kavram bulunamayan" ve sonuç olarak da "dil tarafından tamamen kuşatılıp anlaşılır hale getirilemeyen hayalgücünün temsilidir."[17] Bu anlayış sanatın ifade edilemeyeni ifade ettiği, söylenemeyeni gösterdiği görüşüne işaret eder. Yani o da, sanatın salt haz veren bir şey olmaktan öte bir şey olduğunu ima eder.

Schiller, Schelling

Schiller ve Schelling biraz farklı ama aynı zamanda tamamlayıcı bir biçimde Kant'ın estetik tartışmasını geliştirir ve genişletirler. Schiller bu bağlamda özellikle önemlidir, çünkü Kant'ın sanatın daha yüce bir rol oynaması yolundaki yarım kalmış önerilerini ilk benimseyen odur. Richard Kroner'in belirttiği gibi, "'estetik birlik'in sadece sanatta değil aynı zamanda düşüncenin kendisinde de aktif olduğunu gösterdiğini" gören ilk kişidir — "filozofun mesleğinin gereklerini, ancak, ayırmakla kalmayıp ayrılmış olanı tekrar birleştirdiği taktirde tam anlamıyla yerine getirebileceğini" ilk gören kişidir.[18] Schiller çok etkili olmuş *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* (1794-95) adlı kitabında bütün Batı kültürünün tarihini ortaya koyar. Onun kahramanları, hayatlarında biçimin tamlığını içeriğin tamlığıyla, "hayal gücünün ilk gençliği"ni "aklın yetişkinliği"yle birleştirmiş olduklarını düşündüğü Greklerdir. Bunun tersine, modern insan kendisinden kopmuştur, çünkü insan doğasının birliği kültürün i-

[16] A.g.y., §59, s.198-199.
[17] A.g.y., §49, s.157; §57 Remark I, s.187.
[18] Richard Kroner, *Von Kant bis Hegel*, 2. basım (2 cilt; Tübingen: J.C.B. Mohr [Paul Siebeck], 1961), C. II, s.46.

lerlemesiyle ortadan kaldırılmıştır.[19] Kısacası, Schiller artık kültürel yorumcuların klişesi haline gelmiş olan modern yabancılaşma fikrini ilk kez dile getiren teorisyenlerden biridir.

Schiller bu yabancılaşmanın tedavisinin sanatta olduğunu ileri sürer. İnsanda iki temel dürtü olduğunu iddia eder: Her zaman değişim yönünde baskı yapan duyusal dürtü (*sinnliche Trieb*) ve "birlik ve devamlılık" üzerinde ısrar eden biçimsel dürtü (*Formtrieb*).[20] Bu iki dürtüye de sınırlar getirilmesi gerekir; ilkine ahlâki yasa alanına tecavüz etmesin diye, ikincisine ise duygu alanına tecavüz etmesin diye. Biraz farklı bir biçimde ifade edilecek olursa, ikisinin de gevşetilmesi gerekir, ama bu gevşeme fiziksel ya da manevi iktidarsızlıktan değil, bir duygu ve duyum bolluğundan kaynaklanmalıdır. Bu uyum ancak, psişe üzerine aynı zamanda hem ahlâki hem de fiziksel bir kısıtlama getiren üçüncü bir dürtünün, "oyun" dürtüsünün (*Spieltrieb*) devreye girmesiyle sağlanabilir. Bu kısıtlama her türlü olumsallığı fesheder. Aslında kısıtlamanın kendisini feshederek insanı hem ahlâki hem de fiziksel olarak özgür kılar.

Schiller'e göre, oyun dürtüsü sanatta ortaya çıkar. Duyusal dürtünün nesnesi hayat, biçimsel dürtününki ise biçimken, oyun dürtüsünün nesnesi "yaşayan biçim"dir. Yaşayan biçim kavramı "olguların bütün estetik niteliklerini ve özetle, terimin en geniş anlamıyla *güzellik* dediğimiz şeyi" işaret eder.[21] Duyusal dürtü ve biçimsel dürtü ancak sanatın oyunu içinde bir araya gelirler. İnsan ancak güzeli temaşa ederken uyum kazanır, çünkü psişe sadece burada, ahlâki yasa ile fiziksel zaruretler arasında memnuniyet verici bir araç/ortam bulur. Schiller'e göre, güzellik bize ahlâki özgürlüğün duyuyla bağdaşabildiği bir örnek sunar. Duyusal insanı tekrar biçim ve düşünceye götürürken, tinsel insanı tekrar duyu dünyasına getirir.

---

[19] Friedrich Schiller, *On The Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, der. ve İng. çev. Elizabeth Wilkinson ve L.A. Willoughby (Oxford: Clarendon Press, 1967), 6. Mektup, §§2-6, s. 31-35 [Türkçesi: *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melâhat Özgü, MEB Y, İstanbul, 1960].

[20] A.g.y., 12. ve 13. Mektuplar, s.79-93.

[21] A.g.y., 15. Mektup, §1, s. 101.

Schiller bütün bunlarda Kant'ın estetik ile estetik olmayan arasında yaptığı ayrıma harfiyen uyar. Sanatı bir *Schein*, benzeti [semblance] ya da yanılsama meselesi olarak ele alır. Bizi ona çeken sözde hakikati ortaya çıkarması falan değil, sanatın "özgür oyunu"dur. Aslında Schiller açıkça, sanat ile sanat olmayan arasındaki ayrımın herhangi bir biçimde bulanıklaştırılmasının tehlikeli olduğunu ilan eder. Onuncu mektupta, teorisine yapılan şu itirazı ele alır: "Beğeni her zaman biçimle ilgili olduğu, hiçbir zaman içerikle ilgili olmadığı için, sonuçta zihinde gerçekliği [*Realitat*] tamamen ihmal etme ve hakikatle ahlâkı, göz önüne çıktıkları cazip kılığa feda etme yönünde tehlikeli bir eğilim yaratır. Şeyler arasındaki bütün temel farklar yitirilir ve değerlerini salt görünüş belirler."[22] Yirmi altıncı mektupta, bu itiraza karşılık vermeye çalışır ve iki çeşit benzeti olduğunu belirtir: Estetik ve mantıksal benzeti. Mantıksal benzetiye damgasını vuran şey, "gerçeklik [*Wirklichkeit*] ile hakikat"ın birbirine karıştırılmasıdır. Oysa estetik benzetide, benzeti ile hakikat arasında ayrım yapar ve benzetiyi daha iyi bir şey olduğunu düşündüğümüzden değil, benzeti olduğu için severiz. Estetik benzeti oyundur, mantıksal benzeti ise salt aldatmaca. Estetik benzeti hakikate asla zarar veremez, çünkü "hiçbir zaman onu hakikatin yerine ikame etme gibi bir tehlike söz konusu değildir; ki zaten hakikati zedelemenin de başka yolu yoktur."[23] Aslında, Schiller saf biçimsel güzellikten alınan keyfin hakikatin özerkliğini koruduğunu düşünür, çünkü bu keyif benzetiyi gerçeklikten uzak tutarak, aynı zamanda gerçekliği de benzetiden kurtarır. Bu şekilde de, "hakikatin sınırları"nın değişmeden kalmasını sağlar.[24]

Bu yüzden Schiller estet değildir. Yani, estetik-estetik olmayan ayrımı temelinde eklemlenmiş kavramların sonradan böyle bir ayrım yapılmamış gibi kullanıldığı bir konumu benimsemez. Aksine, açık açık şairin "kendisine uygun sınırları ihlal etmemesi" gerektiğini iddia eder.[25] Ama *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin ötesine geçmenin çeşitli olası yollarından sadece biriydi

[22] A.g.y., 10. Mektup, §4, s.65.
[23] A.g.y., 26. Mektup, §5, s.193.
[24] A.g.y., 26. Mektup, §9, s. 197.
[25] A.g.y., 26. Mektup, §10, s.197.

Schiller'inki. Schiller'in *Estetik Mektuplar*'ı Kant'ı geliştirirken, birkaç genç düşünüre sanatın gerçekten de bir hakikat kaynağı olabileceğini ve dolayısıyla felsefenin de estetikleşmesi gerektiğini ima ediyordu. Böylesi bir görüş mesela Hölderlin tarafından ifade ediliyordu.[26] Bu görüş, Alman idealizminin tarihi için can alıcı önem taşıyan bir belge olan "Alman İdealizminin İlk Sistematik Programı"nda da ifadesini bulur. 1796-97 tarihinde, muhtemelen Hegel tarafından yazılmış olan bu belge, Hegel'le Schelling'in birkaç yıl sonra kuracakları sistemleri önceler.[27] Bizim açımızdan en önemlisi, "Sistematik Program"ın yazarının, en yüce İde'nin güzellik idesi olduğunu ve "aklın en yüce edimi"nin "estetik bir edim" olduğunu ilan etmesidir. Bunun sonucunda da "tin felsefesi estetik bir felsefedir" ve filozof da "en az şair kadar estetik kudrete sahip olmalıdır."[28]

Ama felsefenin estetik bir doğrultu alması gerektiği konusunda en fazla ısrar eden kişi, 1800-1803 civarında yazdıklarıyla Schelling'di. Bu temayı ifade eden en önemli yapıt, Schelling'in *Aşkın İdealizm Sistemi* (1800) adlı kitabıydı. Schelling, Kant'ın felsefesinin iyice belirgin hale getirdiği özne-nesne ilişkisi sorunundan —bu aynı zamanda özgürlük-zorunluluk, ego-doğa, İde-gerçeklik, pratik-teorik ilişkisi sorunuydu da— yola çıkar. Bu karşıtlıkların üstesinden gelmenin aracını *Yargıgücünün E-*

---

[26] Bkz. 4 Eylül 1795'de Hölderlin'in Schiller'e yazdığı mektup: "felsefenin devamlı ilerlemesi fikrini geliştirmeye çalıştım, her sistemden bulunulması gereken ısrarlı talebin, yani sistemin özneyle nesneyi bir mutlak —Ego ya da artık ne denmek isteniyorsa onun— içinde birleştirmesi talebinin, düşünsel sezgi yoluyla estetik olarak gerçekten de mümkün olduğunu, ama teorik olarak bunun yalnızca sonsuz bir yaklaşma süreci yoluyla mümkün olduğunu göstermeye çalıştım" (Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 7 cilt [Stuttgart: Cotta, 1943-77], C. VI, s.196-197).

[27] Çok tartışılan yazarlık sorunu için bkz. Otto Pöggeler, "Hegel, Der Verfasser des Ältesten Systemsprogramms des deutschen Idealismus." *Hegel-Studien*, Beiheft 4 ("Urbino Hegel-Tage 1965: Vorträge," der. Hans-Georg Gadamer), (Bonn: Bouvier, 1969), s.17-32; ve H.S. Harris, *Hegel's Development Toward the Sunlight, 1770-1801* (Oxford: Clarendon Press, 1972), s.249-257.

[28] "İlk Sistematik Program"ın Almanca orijinali şurada bulunabilir: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, 20 cilt, der. Eva Moldenhauer ve Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-71), C.1, s.234-236. Ben bu belgeden yaptığım alıntıları Harris'in şu kitaptaki çevirisinden aldım: *Toward the Sunlight*, s.510-512.

leştirisi'nde bulur. Doğa felsefesi söz konusu olduğunda (bu konu burada bizi ilgilendirmiyor), bu köprüyü üçüncü eleştirinin teleolojik yargı hakkındaki üçüncü kısımında bulur. Bizim ilgilendiğimiz aşkın felsefe söz konusu olduğunda ise, aynı köprüyü Kant'ın estetik yargının eleştirisinde ortaya koyduğu sanat anlayışında bulur.

Ama estetiğin birincilliği Kant'ta sadece biçimsel ya da düzenleyici nitelikteyken, Schelling'de tözsel niteliktedir. Schelling bir yanda doğanın ve öte yanda sanat yapıtının bir ve aynı faaliyetin, özü itibariyle estetik olan bir faaliyetin ürünü olduklarını ileri sürer. Dünya ile sanat yapıtı arasındaki tek fark, ilkinde yaratıcı faaliyet bilinçsizken ikincisinde bilinçli olmasıdır. Schelling'in deyişiyle, "nesnel dünya tinin özgün ve hâlâ bilinçsiz şiiridir."[29] Özetle, Schelling Nietzsche'nin gerçekliğin estetik karakteri hakkındaki görüşlerini önceler. Nietzsche'nin en yakın öncüsü, Schopenhauer dünyayı "fikir" ya da "tasarım" (*Vorstellung*) olarak görürken, Nietzsche, tıpkı Schelling gibi, bir sanat yapıtı olarak görür. Nietzsche'yi Schopenhauer'le ilişkilendirme yolunda bir teamül olmasına rağmen, Nietzsche'nin kökleri aslında Romantizmin tarihindeki daha önceki, Schellingci uğrağa uzanır.

Schelling'in gerçekliğin şiirsel olduğuna inandığı göz önünde bulundurulduğunda, felsefenin sanatta doruğa ulaştığını düşünmesine şaşmıyoruz. Felsefe A = A'da olduğu gibi, mutlak özdeşlik ilkesinden yola çıkar. Mutlak özdeşlik özbilinçte kavranabilir, çünkü özbilinçte düşüncenin öznesiyle nesnesi bir ve aynı şeydir: Ego = ego. Bu özdeşlik ancak dolaysız bir biçimde, anlıksal [intellectual] sezgi yoluyla kavranabilir; dolaylı olarak, kavramlar aracılığıyla kavranamaz. Bu yüzden, anlıksal sezgi "her türlü aşkın düşüncenin organı"dır.[30] Ama bu ortaya bir sorun çıkarır, zira egodaki mutlak özdeşlik sezgisi salt öznel bir şeydir. Bunun dışsal, nesnel tezahürü nerede bulunabilir?

---

[29] Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, *Werke*, 6 cilt, der. Manfred Schröter (Münih: Beck, 1956-60) içinde, C.II. s.349.

[30] A.g.y., s.370.

Schelling'e göre, "estetik ürün"de bulunabilir. Estetik ürün "görünüşte çözülmez bir çelişki hissi"nden yola çıkar. Ama (bütün sanatçıların ve onların ilhamını paylaşan herkesin bildiği gibi) "çelişkinin tamamen çözülmesi"ne işaret etmeye hizmet eden bir sonsuz uyum hissinde sona erer.[31]

Bir başka deyişle, estetik ürün bize bir özdeşlik vizyonu verir. Aslında, bize özdeşliğin nesnelleşmesini verir, çünkü egonun dışında varolduğu açıktır. Schelling'in deyimiyle, "anlıksal sezginin genel kabul gören ve yadsınması imkânsız nesnelliği sanatın kendisidir. Çünkü estetik sezgi, nesnelleşmiş anlıksal sezgiden başka bir şey değildir. Sanat yapıtı sadece, başka türlü hiçbir şey aracılığıyla yansıyamayacak bir şeyi, yani egonun içinde kendisini çoktan bölmüş durumda olan mutlak özdeşliği benim için yansıtır."[32] Sonuç olarak,

> Sanat felsefenin hem gerçek hem de kalıcı tek organonu ve belgesidir; felsefenin dışsal olarak temsil edemediği şeyi her zaman ve sürekli yeni biçimler içinde ortaya koyar... Bu yüzden sanat felsefeci için en yüksek yeri işgal eder, çünkü sanat ona adeta kutsalların kutsalını açar; demem o ki burada, asli bir birlik içinde, doğa ve tarihte kopuk olan şey ve düşüncede olduğu gibi hayatta ve eylemde de kendisinden kaçması gereken şey tek bir alevmiş gibi yanar.[33]

Felsefecinin düşüncede temsil ettiği şeyi yalnızca sanat nesnelleştirebilir. Schelling bu yüzden, bu temsil işini tamamlamış olan felsefenin bütün diğer bilimlerle birlikte "başlangıçta içinden çıktığı evrensel şiir okyanusu"na dönmek üzere olduğunu iddia eder.[34] Bilimler şiirde başlamıştır; şiirde biteceklerdir.

---

[31] A.g.y., s.617.
[32] A.g.y., s.625.
[33] A.g.y., s.627-628.
[34] A.g.y., s.629.

Birlik ve Kriz

Schelling'in şiire başvurması, Alman Romantizmiyle arasında güçlü bağlar olduğunun işaretidir. Alman Romantikleri modern dünyanın, Schiller'in dikkat çektiği düşünsel ve yaratıcı parçalanmasının şiir sayesinde giderilebileceğini savunuyorlardı. Friedrich Schlegel, 1798'de *Athenaeum*'da yayınlanan fragmanlarında, yalnızca birbirinden ayrı bütün edebi türleri yeniden birleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda şiirle felsefeyi yeniden birbirleriyle bağlantılı hale getirecek bir "ilerici evrensel şiir"den bahseder. Böylece, 2500 yıldır varolan bir kopukluk onarılmış olacaktır. Hattâ, Schlegel birbirleriyle kusursuz bir uyum içindeki bir "ortakfelsefe" [symphilosophy] ve "ortakşiir"in [sympoetry] hakimiyeti altında olacak "yepyeni bir bilim ve sanat çağı"nı dört gözle bekler.[35]

Edebiyat ile felsefe arasındaki engelleri yıkma şeklindeki bu temaya Nietzsche ve haleflerinde de sık sık rastlanır. Özellikle Derrida, felsefi metinlerdeki kalıntısal metaforların "edebi" bir serimlenişi ile edebiyat metinlerindeki temaların "felsefi" bir teşrihini birleştiren melez bir söylemin ustası haline gelmiştir. Aynı eğilime Heidegger ve Foucault'da da rastlanır. Kabul etmek gerekir ki bu eğilim Heidegger'de, entelektüel kariyerinin ilk ve son aşamaları arasındaki keskin ayrım ve son yazılarının çoğundaki bariz felsefi boşluk yüzünden biraz gizli kalmıştır. Keza, Foucault'da da yapıtlarının çoğunun görünüşteki bilimciliği (ki aslında bir bilim parodisidir bu) yüzünden üstü kapalı kalmıştır. Yine de her iki yazar da, Derrida gibi, "edebi" ve "felsefi" söylemlerin bir *brouillage*'ına —her birinin içerdiği kısıtlamalardan, ikisini bilinçli olarak birbirine karıştırarak kurtulma olanağına— işaret ederler. Son olarak, son dönemdeki neredeyse bütün Nietzsche eleştirilerinde, edebiyat ile felsefe arasındaki geleneksel ayrımın Nietzsche'de nasıl yıkıldığı vurgulanmıştır. Birçok yazar arasından bir örnek verecek olursak, J.P. Stern geç-

---

[35] Friedrich Schlegel, *"Dialogue on Poetry" and "Literary Aphorisms,"* der. ve İng. çev. Ernst Behler ve Roman Struc (University Park: Pennsylvania State University Press, 1968), §§116, 125, s.140-141.

mişte bazılarının Nietzsche'yi kafası karışık da olsa "kavramsal bir filozof" olarak, bazılarının da "bir şair olarak —ya... Alman ruhunun hamasi bir şairi... ya da pre-faşist bir şair bozuntusu olarak"— gördüklerini belirtir. Stern bu şair ya da filozof seçeneklerinin yanıltıcı olduğunu gözler. Nietzsche'nin "sanırım 'edebi-felsefi' diyebileceğimiz ortada bir dil tarzı" uydurduğunu ileri sürer.[36] Bu sav, bence meseleyi gayet doğru bir biçimde ortaya koyuyor. Doğru olmasaydı bile yine de önemli olurdu, çünkü Nietzsche'yle ilgilenen çağdaşı neredeyse bütün entelektüeller onun dil vizyonunun tuhaflığını cazip bulurlar.

Ama aynı zamanda, aşırılığın peygamberleri ile Romantik öncüleri arasında muazzam bir uçurum da vardır. Hem Nietzsche'ye hem de genç Schelling'e aşina olan okurlar, bu ikisinin derinden farklı düşünürler olduklarını bileceklerdir. Bu farkı nasıl nitelendirmeli? Belki en bariz nokta, genç Schelling anlıksal sezginin huzur verici, onarıcı birliği içinde huzura ermeye çalışırken, Nietzsche'nin bu tür bütün birlikleri aforoz etmesidir. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nu ele alalım. Burada yeniden birleşmenin simgesi, bu kitapta merkezi yeri olan Apolloncu/Dionysosçu kutuplaşmasının bir tarafını oluşturan Dionysos'tur. İyi bilindiği üzre, bu kutuplaşma daha önce Romantikler tarafından kullanılmıştı.[37] Ama Nietzsche bu kutuplaşmaya nihilist bir yön verir, çünkü ona göre Dionysosçu dolayımsızlık dayanılmaz bir şeydir. Schelling'in 1800'deki sistemi anlıksal sezginin sağladığı selim dolayımsızlıkta doruğa ulaşır. Nietzsche'ye göre böyle bir doruk, bu yüzden de sistem diye bir şey olamaz. Aslında, Nietzsche felsefi bir sistem düşüncesinin kendisine saldırır: "Sistem istemi bir dürüstlük eksikliğidir" der *Putların Alacakaranlığı*'nda (*TI*, "Özdeyişler ve Oklar," §26). Benzer bir sistem —her biçimiyle kapanım— reddi Heidegger, Foucault ve Derrida'nın yazılarına da nüfuz etmiştir.

Nietzsche ile Romantikler arasındaki fark bir başka biçimde de ortaya konabilir. Burada mesele, bunlar aynı madalyonun iki

---

[36] J.P. Stern, *Nietzsche* (Londra: Fontana, 1978), s.144-146.

[37] Bu konu hakkında bkz. Ricarda Huch, *Die Blüthezeit der Romantik* (Leipzig: Haessel, 1899), s.83-118.

yüzü olsalar da, ulaşılan dorukla değil kökenlerle ilgili bir meseledir. Çünkü Romantikler felsefi bir sistemin bir şekilde "doruğa ulaştığı"na inandıkları gibi, bu doruğun bir dönüş biçimini aldığına da inanıyorlardı. M. H. Abrams'ın *Doğal Doğaüstücülük: Romantik Edebiyatta Gelenek ve Devrim* adlı kitabı bu kavram hakkında aydınlatıcı bilgiler verir. Abrams başlangıca (daha doğrusu, daha yüce bir başlangıç aşamasına) geri dönen "döngüsel yolculuk" motifinin Romantik düşüncede ne kadar önemli bir rol oynadığını gösterir. Abrams bu motifi en iyi, *Prelude* adlı yapıtını ayrıntılı olarak incelediği Wordsworth'ün taşıdığını düşünür. Hayatımıza doğayla birlikte başlar, ondan ayrılır, en sonunda da tekrar ona geri döneriz. Yabancılaşmadan, manevi kriz yoluyla, kozmosla ve kendi imkânlarımızla yeniden bütünleşmeye geçeriz ve bu bütünleşme bizi kurtarır. Abrams'ın gösterdiği gibi, başka birçok Romantik, proto-Romantik ve post-Romantik düşünür de benzer bir hikâye anlatırlar. Schiller'in *Estetik Üzerine Mektuplar*'ı ile Hegel'in *Fenomenoloji*'sinde; Hölderlin'in *Hyperion*'unda; Goethe'nin *Faust*'unda; Novalis'in romanslarında ve Blake, Coleridge, Shelley ve Carlyle'da döngüsel bir yolculuk fikrine rastlayabiliriz.[38]

"Romantik düşünürler bütün süreçlerin önce ileriye sonra da geriye doğru hareket ettiğine inanıyorlardı."[39] Aşırılığın peygamberlerine döndüğümüzde ne görüyoruz peki? Burada karşımıza geri dönüşü olmayan bir döngüsel yolculuk, çözümü olmayan bir kriz, yeniden bütünleşme içermeyen bir diyalektik çıkıyor. Bu en açık biçimde Nietzsche'de görülür. Nietzsche Romantik motifleri haleflerinden çok daha fazla kullanır. Nietzsche'de döngüsel yolculuğun eşdeğeri, bengi dönüş öğretisidir. İleride göreceğimiz gibi, bu öğreti son kertede kavranılması mümkün olmayan bir öğretidir. Herhangi bir biçimde betimlenemez. Bir tür antimitik mit, Nietzsche'nin öncellerinin beslediği umutların bir parodisidir. Her şeyden önce, bengi dönüş "geriye hareket etmez." Tam tersine, bir tür daimi kriz du-

---

[38] M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York: Norton, 1971), s.413.

[39] A.g.y., s.139

rumudur, burada geriye dönme arzusunun önü bütün yolların kapanmış olduğu inancı tarafından kesilir.

Foucault *Kelimeler ve Şeyler*'de Nietzsche'nin on dokuzuncu yüzyıl düşüncesindeki yerini, hem Romantiklerle Nietzsche arasındaki yakınlığı hem de onlarla arasındaki köklü farklılığı vurgulayan bir açıdan belirler. Foucault'ya göre, Nietzche'den önceki on dokuzuncu yüzyıl düşüncesinde "gelişmenin akışı, sahip olduğu bütün drama, unutuş ve yabancılaşma kaynaklarıyla birlikte, antropolojik bir sonluluk içinde tutulur." Bir başka deyişle, "Tarih'e bir son" vaad eden sonlu, kapalı bir daire içinde tutulur. Peki Nietzsche'nin düşüncesinde ne olur? Tarih'in sonu kavramı "Tanrı'nın ölümüne ve son insanın serüvenine" dönüşür. Antropolojik sonluluk yerini "üstinsanın müthiş sıçrayışı"na bırakır. "Tarih'in büyük süreklilik zinciri", "bengi dönüşün sonsuzluğu" tarafından kırılır. Foucault şöyle devam eder:

> Tanrı'nın ölümü, üstinsanın kaçınılmazlığı, büyük yılın vaadi ve dehşeti; bütün bunların on dokuzuncu yüzyıl düşüncesinin içinde düzenlenen ve onun arkeolojik çerçevesini oluşturan unsurları adeta terimi terimine yeniden ele almış olmaları önemli değildir. Gerçek şudur ki bunlar bütün bu sabit biçimleri ateşe vermişler, onların kömürleşmiş kalıntılarını garip, hattâ imkânsız suretler çizmek için kullanmışlardır; ve son büyük yangının yeniden canlanan alevi mi yoksa sökmekte olan şafağın muştucusu mu olduğunu henüz bilemediğimiz bir ışığın içinde belki de çağdaş düşüncenin mekânı olacak yerin açıldığını görürüz. (*MC*, s. 274-275/262-263.*)

Nietzsche ile Romantikler arasındaki karmaşık ilişkiyi onaylayan bir durum olarak, son dönemlerde edebiyat eleştirmenleri arasında Romantizmin doğası hakkında ortaya çıkan polemiğe değinmekte fayda var. Abrams Romantizmin, günahtan ezeli birliğe

---

* Bundan böyle, kesme işaretinin önündeki sayfa numaraları özgün Fransızca ya da Almanca yapıta, ardındakiler ise İngilizce çeviriye gönderme yapacaktır. Kullandığım çeviriler Kısaltmalar bölümünde belirtilmiştir.

dönme görüşüyle, Neoplatonik Hıristiyanlığın "büyük döngüsü"nü lâik bir dile tercüme ettiğini düşünür.[40] Romantik görüşte Kurtuluş harici bir Kurtarıcı'nın değil, insanın kendi ilahi yaratıcılığıyla yapıp ettiklerinin ürünüdür. Ama önemli olan, kurtuluşun *geliyor* olmasıdır: Burada sahici bir teodise söz konusudur. Diğer eleştirmenler bu görüşe şidetle karşı çıkmışlardır. Abrams'ın Romantizm'in rahatsız edici alt-yanını gözden kaçırdığı —en keskin biçimde J. Hillis Miller tarafından— ileri sürülmüştür. Miller'a göre, Abrams "belki de bu yazarları biraz fazla yüzeyde göründükleri gibi ele almakta, onları biraz fazla düz biçimde özetlemekte, düşüncelerindeki muğlaklıkları ya da çelişkileri araştırmamakta, açığa çıkarma, sökme anlamında "açıklama" yapmamaktadır."[41] Romantizm bir yandan Hıristiyanlığın kendinden emin bir biçimde lâikleştirilmesi, öte yandansa yirminci yüzyılın belirsizliğine dair kaygılı bir beklenti şeklinde görünmektedir.

Nietzsche'nin bu polemikte oynadığı rol ilginçtir. *Doğal Doğaüstücülük*'de Abrams, Nietzsche'yi, Marx, Eliot ve Lawrence ile birlikte döngüsel yolculuğun bir başka versiyonunu ortaya koyan bir geç dönem Romantiği olarak sunar.[42] Kısacası, Abrams Nietzsche'yi Romantizm ışığında yorumlar. Miller ise Romantizmi Nietzsche'nin ışığında yorumlar. Miller Romantiklerin çeşitli tereddüt ve belirsizliklerinde, yüzeyde katı bir biçimde bağlı göründükleri ezeli birlik kavramının bir inkârını görür. Bunun yerine, Nietzsche ile haleflerinin ortaya koyduğu ezeli farklılık ya da farklılaşma fikrine yönelik bir farkındalık teşhis eder. Nietzsche konusunda haklı olanın Abrams değil Miller olduğundan eminim. Romantizm konusunda kimin haklı olduğu ise daha güç ve burada bir çözüme kavuşturmamız gerekmeyen bir mesele. Ama bir şey kesin. Abrams Nietzsche'yi romantikleştiriyor, Miller da (anlaşıldığı kadarıyla) Romantikleri Niçeleştiriyorsa da, Nietzsche ile Romantikler arasında önemli bir ilişki oldu-

---

[40] A.g.y., özellikle s.91-92, 125, 150-154, 179 ve 190-195.

[41] J. Hillis Miller, "Tradition and Difference" (M.H. Abrams'ın *Natural Supernaturalism*'i hakkındaki tanıtım yazısı). *Diacritics*, 2 (Kış 1972), 11.

[42] Abrams, *Natural Supernaturalism*, s.316-318.

ğu konusunda aynı fikirdeler. İkisi de aşırılığın kehânetinin önceki düşüncelerle olan ilişkisine dikkat çekiyorlar.

Gadamer ve Estetizm

Nietzscheci ve Nietzsche-sonrası düşüncenin köklerini on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başı düşünce tarihi içinde bulabileceğimiz yolundaki savım, yorumbilgisi teorisyeni Hans-Georg Gadamer tarafından bir ölçüde doğrulanmaktadır. Doğruyu söylemek gerekirse, bir süre bu çalışmaya Gadamer'i de dahil edip etmemek konusunda tereddütte kaldım, çünkü estetizm kavramı Gadamer'e diğer yazarlardan daha kolay ve daha dolaysız biçimde uygulanabiliyor. Kısmen bu yüzden, en sonunda bu kitapta Gadamer'in yapıtını kapsamlı bir biçimde ele elmamaya karar verdim. Okur zorunlu bağlantıları kendisi de kurabilir, oysa Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'da bu bağlantıları görmek bazen çok güçtür. Gadamer'i ele almamaya karar vermemin nedenlerinden biri de, son olarak, onun radikal kriz kavramını reddetmesidir. Gadamer'e göre, gerçekte yaşandığı şekliyle hayatın kendi dayanışma biçimleri vardır ve bunlar entelektüellerin kibri ve yarattıkları kafa karışıklığı karşısında bile varkalmayı sürdürürler.

Yine de, Gadamer bizim için en azından iki nedenle ilgilenmeye değer. İlk olarak Heidegger'e düşürdüğü ışık yüzünden ilginçtir. Heidegger'in estetizmi, yapıtları içinde birbirine rakip düşünce eğilimlerinin varolması yüzünden karanlıkta kalmaktadır. Bunları söylerken aklımda özellikle *Varlık ve Zaman* var; bu yapıt Heidegger'in estetizme dönmesinden önceki bir döneme ait ve dikkatleri estetist bir konumun ima edildiği, son derece çetrefil yazılarından uzaklaştırma eğiliminde. Gadamer Heidegger'e göre daha yalın bir düşünürdür. Sonuç olarak, estetik kaygının onun için ne kadar merkezi bir önemi olduğunu görmememiz mümkün değildir. Ama aynı zamanda Gadamer'in yapıtı doğrudan doğruya Heidegger'den kaynaklanır. Gadamer'in, *Varlık ve Zaman*'ın yorumbilgisel ya da yorumlayıcı boyutunu Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni" adlı yazısında

gösterdiği türden bir sanat yapıtı takıntısıyla sentezlediğini söylemek bence yanlış olmayacaktır. Gadamer'in araştırmalarına, Heidegger'in kendisinin estetizme "döndüğü" sıralarda terk ettiği analitik bir kaygı damgasını vurur. Kendi konumunun ayrıntılarını geliştirirken, Heidegger'in de *Varlık ve Zaman* sonrasında, kendine o kadar da hikmetli olmayan bir rol biçmekle yetinebilseydi, söyleyebileceği şeyler söyler. Aslında, Heidegger'in kendisi de, Gadamer'in "Sanat Yapıtının Kökeni"nin 1960 Reclam baskısına yazdığı sonsözün "benim son dönem yazılarımı okuyacaklar için çok önemli bir ipucu içerdiği"ni belirtir (*PLT*, s.xxiv). Gadamer son dönem Heidegger'ine dair muteber [authorized] bir yoruma en fazla yaklaşabileceğimiz noktayı sunmaktadır belki de. Ve bu yorumda Heidegger kesinlikle bir estet olarak görünmektedir.

Gadamer'in ilgi çekici olmasının ikinci nedeni ise, estetizmin tarihsel arka planına düşürdüğü ışıktır. Burada beni özellikle Gadamer'in yapıtının bu yönü ilgilendiriyor. Heidegger, kendisini dünya-tarihsel düşünürlerin oluşturduğu seçkin grubun bir üyesi olarak görme temayülünde olduğu için estetizmin öncülerini karanlıkta bırakır. Aklını Parmenides ve Herakleitos'la kendisi arasındaki ilişkiyle öyle bozmuştur ki kendisine daha yakın, daha az görkemli şahsiyetlere bakmaya tenezzül etmez. Nitekim, Romantikler, özellikle de Schelling hakkında yazmış ve konferanslar vermiş olmasına rağmen, hiçbir zaman kendi düşüncesi ile Romantiklerin düşüncesi arasında bir yakınlık olduğundan bahsetmemiştir. Aslında, kendi düşüncesi ile Romantiklerinki arasındaki olası yakınlıklar üzerindeki suskunluğu o kadar çarpıcıdır ki neredeyse bunu kasten gizlemekle suçlanabilir.[43] Oysa Gadamer estetist görüşün dolaysız kökenlerini ayrıntılı olarak araştırır. Romantikleri ve Kant'ı kapsamlı olarak ele alarak estetizmin on sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyıl başında estetiğin ortaya çıkışıyla bağlantılı olduğunu görmemize yardımcı olur.

---

[43] Phillippe Lacoue-Labarthe şu kitabında bunu yapmaya yakınlaşır: *Sujet de la philosophie (Typographies 1)* (Paris: Aubier-Flammarion, 1979), s.93-99.

Gadamer'in en önemli yapıtı ***Hakikat ve Yöntem*** (1960)'de ve yorumbilgisel temalar hakkındaki, çeşitli yerlere dağılmış yazılarında açıkça belirttiği gibi, onun asıl derdi modern doğa bilimi yöntemlerinin toplumsal ve kültürel dünya hakkındaki incelemelere girmesi olarak gördüğü olguya karşı çıkmaktır. Bu ihlale karşı on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Alman Romantizmi'nin ürünü olan "tarihsel ve kültürel bilimler"e başvurur. Tarihsel ve kültürel bilimlerin doğa bilimleri tarafından kısmen kirletildiğini düşünmesine rağmen, aynı zamanda "onları bütün diğer modern araştırma türlerinden ayıran ve başka, farklı bilimdışı deneyimlere, özellikle de sanata özgü deneyimlere yaklaştıran hümanist bir mirası korudukları"nı da bulgular.[44] Gadamer'in stratejisi, bence, bu sanatsal boyutu bir yeniden değerlendirmeye tabi tutmaktır. Ana savı, sanat yapıtı deneyiminin bütün deneyimlerin modeli olduğudur. ***Hakikat ve Yöntem***'de ve onunla bağlantılı diğer yazılarında tekrar tekrar bu deneyimin bütün insan kavrayışı ve yorumlama süreci için bir norm sağladığını belirtir.

Gadamer bu girişimi hayata geçirirken Romantikleri hem takip eder hem de onlardan ayrılır. Romantiklerden ayrılışı daha barizdir. Yaygın biçimde ve haklı olarak, Romantik ve geç Romantik yorumbilgisini ve Romantik bir zihin yapısının ürünü olduğu açıkça ortada olan Alman tarihyazımı geleneğini eleştiren bir düşünür olarak görülür. Gadamer'in saldırdığı şeye illâki isim vermek gerekiyorsa, o Schleiermacher, Ranke ve Dilthey'ın eleştirmenidir. Bu kişilerin hepsinde de yorumcunun, bir empatik anlayış süreci yoluyla, yorumlamakta olduğu nesneleri dolaysız olarak kavrayabileceği varsayımına rastlanır. Metinsel yorumbilgisi içinde, bunun yorumcunun yazarın zihnini kavrayabileceği anlamına geldiği kabul edilmişti; tarihyazımındaysa geçmişin "gerçekte olduğu haliyle" yeniden ele geçirilmesi anlamına geliyordu. Anlayış dolaysızlığına erişmek güç olabilir elbette.

---

[44] Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Continuum, 1975), s.xvii.

Ama yine de bir yanda empatinin öte yanda da bilimsel yöntemlerin bileşimiyle buna ulaşılabilir.

Gadamer bu görüşü reddeder. Romantik yorumbilgisi teorisi, anlamayı "özgün bir üretimin yeniden üretilmesi" olarak görür.[45] Gadamer'in bakış açısına göre ise, bu tür bir yeniden üretim açıkça imkânsızdır; çünkü ne kadar uğraşırsak uğraşalım kendimizi özgün üretimin cereyan etiği bağlama geri yerleştiremeyiz. Demek ki, yorumcunun görevi yeniden elde edilemeyecek bir şeyi elde etmek değildir. Onun görevi daha çok, yaptığı yorumun nesnesini hem kendisi için hem de bu yorumu ulaştırmak istediği izleyiciler için anlaşılabilir kılmaktır. Bu görevi de, nesneye kendi bilgi ve kaygıları ışığında bakarak gerçekleştirir. Bunu yaparken, gayet meşru biçimde nesneye yeni anlamlar —özgün metnin yazarlarının ya da tarihsel aktörlerin tasarlayabileceği her şeyin çok ötelerine gidebilen anlamlar— verir. Böylece, salt yeniden üretimi dert edinen Romantik empatik anlama kavramı, yerini "aktif" ya da "üretken" yorum kavramına bırakır —ki Nietzsche'nin bu yorum tarzının ilk büyük temsilcisi olduğu görülür.

Ancak, Gadamer'in bu açıkça post-Romantik yorum anlayışını benimsemesi, Romantik görüşü bütün bütüne reddettiği şeklinde yorumlanmamalıdır. Bir kere, Romantiklerin kendilerinin de dolaysız, empatik anlayışın olabilirliği konusunda ciddi şüpheleri olduğunu görmek için fazla uğraşmak gerekmez. Romantik düşüncede her yerde rastlanan yüzeydeki saydamlık isteğinin altında, bu saydamlığın önünü kesen engellere dair huzursuz edici bir his yatar.[46] Ne yazık ki, burada bu temanın izini daha fazla süremeyeceğim, çünkü bu bizi Romantizmin yorumlanmasıyla ilgili, yukarıda değindiğim güç sorunlara götürüp asıl konumuz olan estetizmden uzaklaşmamıza yol açar.

Gadamer'in kendisinin Romantik teoride kendi yorumbilgisi anlayışının bir öncelini bulması konumuzla daha ilgilidir. Daha

---

[45] A.g.y., s.263.

[46] Bu Romantik tema hakkındaki klasik çalışma şudur: Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (Paris: Plon, 1957).

ayrıntılı konuşmak gerekirse, bunu Romantik "deha estetiği"nde bulur. Sakin bir bilinç kaybı durumu içinde yaratan biri —daha yüce ya da daha derin güçlerin iradesine tabi olarak çalıştığı için kendi yaratımının kurallarını dile getiremeyen biri— olarak sanatçı kavramının sanat yapıtlarının yorumlanması için önemli içerimleri vardır. Bu kavram, bir sanat yapıtının yorumcusunun, yaptığı işi yapıtın yazarının zihninin yeniden ele geçirilmesi olarak gördüğü taktirde ciddi bir hata yapacağını ima eder. Zira eğer bizzat yazarın zihni yapıtı kavramaktan acizse, o zaman bu zihnin yeniden ele geçirilmesi yapıtın yorumlanması için, konudışı sayılmasa bile, en azından yetersizdir. Kısacası, deha estetiği Gadamer'in konumunu daha önceden ima etmektedir. Gadamer'in bize şunları söyleyebilmesi de bu yüzdendir: "Deha estetiği, sanat yapıtı deneyiminin ister sanatçıya isterse alımlayıcıya ait olsun her türlü öznel yorum ufkunu temelde her zaman aştığını göstererek önemli bir hazırlık çalışması yapmıştır. *Mens auctoris* bir sanat yapıtının anlamının ölçütü olarak kabul edilemez."[47] Gadamerci yorumbilgisi Romantik estetik teorisinin bu içerimini alıp, yalnızca sanat yapıtlarına değil bütün yorum nesnelerine uygular.

Gadamer'in konumunun Romantizm içinde bazı kökleri olduğu gibi, Kant felsefesinde de bazı kökleri vardır. Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi* Romantik deha estetiği için çok önemli bir esin kaynağı olmuştu.[48] Bu yüzden, deha estetiği ve Gadamer'in bu estetiği kullanış biçimi, doğrudan doğruya Gadamer'le Kant arasındaki ilişkiyi ele almayı gerektiriyor.

Yüzeysel bakıldığında, Gadamer tıpkı Romantiklerin tam karşısında göründüğü gibi, Kant'ın da tam karşısında yer alıyormuş gibi görünür. Zira Kant'ın teorik, pratik ve estetik arasında yaptığı, ona göre, keskin ayrımlara karşı çıkarken Heidegger'i izler. Özellikle, der Gadamer, Kant ayrı ve bağımsız bir estetik alan açmakta hatalıydı. Kant böylece bir yandan beğeni fikrinin bağımsız bir geçerlilik iddiasında bulunabildiği bir alanın haritası-

[47] Gadamer, *Truth and Method*, s.xix. Ayrıca bkz. s.263.
[48] Kant'ın deha tartışması için bkz. *Critique of Judgment*, §§46-50, s.150-164.

nı çıkarırken, bir yandan da, Gadamer'e göre, her türlü doğruluk ya da bilgi kaygısını da estetik alanının dışında bırakmıştı. Gadamer'in sözleriyle, Kant "bilgi kavramını aklın teorik ve pratik kullanımıyla sınırlamıştı."[49] Gadamer, Kant'a karşı, hararetli bir biçimde sanatın "doğruluk değeri" olduğunu savunmuştur. Sanat yapıtı, yaratıcısının oyunculluğunun keyif verici bir kalıntısı olmak şöyle dursun, yaratıcısının niyet etmiş olabileceği her şeyden ayrı bir bilgiyi cisimleştirir. Gadamer bir yerde "sanat yapıtlarının bunaltıcı mevcudiyeti"nden bahseder.[50] Bu "mevcudiyet" her şeyden önce sanat yapıtının kendi tarihsel kökenlerini aştığı anlamına gelir. Yaratıcısının öznel niyetlerini aşar. Örneğin *Venedik Taciri*'nin yirminci yüzyıl sonlarında yaşayanlar için, Shakespeare'in kastetmediği ve hiçbir şekilde tahayyül edemeyeceği bir anlamı vardır. Bu, yaratıcıların niyetleri olduğunu inkâr etmek değildir. Ama Gadamer'in denemelerinden birinde belirttiği gibi, "sanat yapıtı, yaratıcısının onun içinde aslen neyi düşündüğüne indirgenemeyecek bir hakikatin ifadesidir."[51]

Ama bu görüş açıkça Kant'a karşı olsa bile, yine de hâlâ ne ölçüde Kant'a bağımlı olduğunu belirtmek zorunludur. Gördüğümüz gibi, Kant'ın deha teorisi ve sanatın "estetik fikirler"i cisimleştirebileceği şeklindeki, bununla yakından bağlantılı iddiası "doğruluk değeri" kavramını zaten ima etmektedir. Daha da önemlisi, Kant estetiğe özerklik tanıyarak Gadamer'in projesinin —ve genelde estetist projenin— temelini atmıştır. Gadamer'in asıl hamlesi estetik yorum anlayışını genelde yoruma uygulamış olmasıdır. Bir kere, Kant'ın koyutladığı ayrımlar olmadan böyle bir hamle düşünülemezdi. Burada ele alacağımız dört düşünürün üçü, tıpkı Gadamer gibi, Kantçı bir başlangıç noktasından yola çıkmışlardır. Kafalarımızı Kant'tan, —daha doğrusu Kant'ın belli bir yorumu ve gelişiminden— kurtarmaya çalışırlar. Daha hikâyemizin bu parçasına girmemiş olsak da, kafalarımızı yine

[49] Gadamer, *Truth and Method*, s.38.

[50] A.g.y., s.362.

[51] Hans-Georg Gadamer, "Aesthetics and Hermeneutics" (1964), *Philosophical Hermeneutics* içinde, der. ve çev. David E. Linge (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1976), s.95-96.

Hegel'den de kurtarmaya çalışırlar. Ama yine de Kantçı (ve Hegelci) bir çerçeve içinde kalırlar. Bu düşünürler arasında sadece Derrida bizi Kant ve Hegel'den uzaklaştırmaya başlar. Ama inandırıcı olabilmesi için, dört düşünürümüzün hepsinin projeleriyle de işimizi bitirmemizi gerektiren bir savı şimdiden ortaya atmanın pek de anlamı yok.

I. KİTAP

ESTET OLARAK
FRIEDRICH NIETZSCHE

Kendi kendini doğuran bir sanat yapıtı olarak dünya—

—Nietzsche



1. Bölüm

NIETZSCHE VE ESTETİK



Bu yazıda sunacağım Friedrich Nietzsche (1844-1900) görüşü, birçok okura onun hakkında daha önce sahip oldukları bilgilere tuhaf bir biçimde aykırıymış gibi gelecektir. En azından henüz Foucault ve Derrida ile tanışmamış olan okurlara öyle gelecektir, çünkü bu yazarlar (özellikle de ikincisi) bazı açılardan benimkine yakın bir Nietzsche görüsüne sahiptirler. Geleneksel görüşte, Nietzsche amacı bir duygu ve eylem dolayımsızlığı, insan kültürü ile tutkulu arzuları olan bir insan doğası arasında bir uyum vazetmek ve bu uyumu işlemek olan doğalcı bir filozoftu. Nietzsche'nin metinlerinden böylesi bir görüş çıkartmak kolaydır. Örneğin, *Ahlâkın Soykütüğü*'nü öylesine okuyan biri onun baskıcı bir Hıristiyan ahlâkının insan hayatı üzerindeki kötü etkileriyle ilgili bir tez sunduğunu düşünme eğiliminde olacaktır. Bu teze göre, Hıristiyanlık insan doğasıyla temelden çatışmaktadır; insanlar "doğal biçimde" davranmayı öğrenmelidirler, sağlıklı bir kültür ancak o zaman ortaya çıkacaktır. Tez açık seçik ve basittir ya da en azından öyle görünür. Burada teşhisçi Nietzsche'yi, çağdaş kültürün eleştirel çözümleyicisi Nietzsche'yi görürüz. Bize mevcut ahlâkın "doğa-karşıtı" olduğunu söyleyen, "doğaya dönüş"ten dem vuran ve "en tuhaf ve en ciddi sorunları içinde bile hayatı olumlama"yı tavsiye eden Nietzsche'dir bu (*TI*, "Karşı-Doğa Olarak Ahlâk"; "Zamansız Birinin İzlenimleri" §48; "Eskilere Borçlu Olduklarım," §5).

Walter Kaufmann'ın *Nietzsche: Felsefeci, Psikolog, Deccal* (ilk basım 1950) adlı kitabında öne çıkardığı Nietzsche, bu Nietzsche'dir. Kaufmann'ın kitabı Nietzsche'yi Alman militarizminin savunucusu ve bir proto-Nazi olduğu görüşünden kurtarmış ve ona İngilizce konuşulan dünyadaki itibarını yeniden kazandırmak yolunda çok şey yapmıştır.[1] Anadili İngilizce olan birçok kişi Nietzsche'ye Kaufmann sayesinde yaklaşmıştır. Nietzsche çok fazla fragmana yaslanan ve ilk okumada epey kafa karıştıran bir düşünür olduğu için, insan tutarlı ve kolay okunan bir yoruma gerçekten de ihtiyaç duyuyor. Kaufmann'ın kitabı uzun bir süre bu ihtiyacı karşılıyor gibiydi. Dahası, anadili İngilizce olan okurların çoğu Nietzsche'yi Kaufmann'ın çevirilerinden okudu. Sonuç olarak, Kaufmann'ın Nietzsche yorumunun etkisi kayda değer ölçülere ulaştı. Ama kabul etmek gerekir ki artık insanlar Nietzsche'ye Kaufmann'dan bağımsız olarak yaklaşmaktalar. Kaufmann'ın, Nietzsche'de ona çok aşırı ve sorgulanabilir gelen her şeyi inkâr etme eğiliminden şüphe duymaya başladılar. Yine de bu insanların bile çoğu Nietzsche'yi hâlâ temelde bir eleştirici ve çözümleyici olarak; asıl derdi egemen ahlâk kodunun doğa-karşıtı karakterini açığa çıkarmak ve buna bağlı olarak, bu doğa-karşıtı ahlâkın yerine doğal bir ahlâk geçirmek olan bir düşünür olarak görme eğilimindeler.

---

[1] Walter Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, 4. basım (Princeton: Princeton University Press, 1974). Bu yazıyı Kaufmann'ın Nietzsche yorumunun kenarında yazıyorum. Kaufmann benim polemik amaçlarıma ve taktik ihtiyaçlarıma son derece uygun olduğu için yazının ana gövdesinde bunu açık bir biçimde belirtiyorum. Aynı zamanda Paul de Man'ın çok farklı Nietzsche yorumunun da kenarında yazıyorum. Ne yazık ki, de Man'ın Nietzsche hakkındaki yazılarını, okurlarımı de Man'ın çilesine sokmadan açımlamak bana imkânsız geldi. De Man hakkında değil Nietzsche hakkında yazmayı amaçladığım için de Man'a yapılan göndermeyi büyük ölçüde üstü kapalı bırakmak zorunda kaldım. De Man, bir anlamda, bu kitapta aydınlatmaya çalıştığım hareketi, Nietzsche'den Derrida'ya giden hareketi atlar. Bu da onun benim amaçlarım açısından taşıdığı değerin sınırlı olmasına yol açar. Ama ilgili okurlar Paul de Man'ın şu kitabına başvurabilirler: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale University Press, 1979), özellikle s.79-131. Benzer bir Derridalaştırılmış Nietzsche okuması için bkz. Rudolf E. Kuenzli, "Nietzsche's Zerography: *Thus Spoke Zarathustra*," *Boundary* 2, 9:3 ve 10:1 (Bahar/Güz 1981), 99-117.

Ama böylesi bir okuma, Nietzsche'nin konumunun karmaşıklığını ve inceliğini fena halde azımsamaktadır. Nietzsche'nin önermelerinin çoğu doğalcı bir yoruma açık oldukları için, insan Nietzsche'de belli bir tereddüt, ayırdedilebilir felsefi öncelleri olan bir konumdan ayrılma isteksizliği koyutlayabiliyor. Ya da belki, kalıntısal bir doğalcılık gibi görünen şey aslında sadece bir retorik strateji meselesidir de Nietzsche bu stratejiyi kullanarak kendinden önce yaşamış devrimcilerin daha bildik dilini kendi konumuna mal ediyordur —tıpkı Nietzsche'nin en yakın takipçisi olan Foucault'nun arasıra Marksizmin dilini kendine mal etmesi gibi. Nietzsche'nin "doğa"ya yönelik çağrılar yaptığını, "hayat"a övgüler düzdüğünü, dolaysız ve karmaşık-olmayan bir davranış tarzını savunduğunu teslim edebiliriz. Ama "doğa" ya da "hayat" ne demektir? "Doğal" ya da "hayatı olumlayan" bir ahlâkın içeriği ne olacaktır? İşin aslı, Nietzsche bize hiçbir içerik sunmaz, zaten bunu yapmak istemez de; çünkü o tam da "doğal" bir ahlâk olduğu anlayışını reddetmektedir. Nietzsche'ye göre, bir şekilde doğadan kaynaklanacak bir ahlâk anlayışı savunulamaz bir şeydir. Savunulamaz çünkü ahlâk teorileri geliştirecek kadar kendi davranışları hakkında bilinç kazanmış olan bütün kültürlerde, doğallık kavramının kendisi, propaganda olarak kullanıldığı zamanlar dışında, hiçbir işe yaramayacak kadar uzak görünecektir.

Nietzsche'nin deneyimi, aynı zamanda yirminci yüzyıl sonu Batı kültürü içinde yaşayan birçok kişinin de deneyimidir. İnsan eylemi ve düşüncesinin daha önceleri bilinmeyen katmanlarına inmeye çalışan Freud'dan sonra, insan doğasının "doğallığı" hakkında ne söylenebilir ki? Doğal olan nerede biter ve kültürel, yapay olan nerede başlar? Böyle bir şey olabileceğini varsaysak bile, "doğal" bir ahlâk *istenecek* bir şey midir? Elbette ki her türlü ahlâk tam da bir ahlâk olması yüzünden çok temel bir anlamda doğadışıdır. Eğer durum böyleyse, doğadışı bir ahlâk koduyla bir başkası arasında hangi zemin üzerinde seçim yapabiliriz ki? Freud'un tercihleri açıktı, ama ondan sonra gelen düşünürlerin tercihleri bulanıklaşmıştır. Bariz bir örnek verecek olursak — Foucault'nun çok üzerinde durduğu bir örnektir bu— neden

bazı cinsel davranış tarzları "doğal" (iyi, kabul edilebilir) diye tanımlanırken, bazıları "doğadışı" (kötü, kabul edilemez) diye tanımlanmıştır? Şeylerin doğasında kişinin bir davranışı öbürüne tercih etmesinin hiçbir zemini yoktur, denmektedir artık; çünkü ahlâk "şeylerin doğası"yla ilgili bir mesele değildir. Ya da Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı yapıtında belirttiği gibi, "ahlâki olgu diye bir şey yoktur, sadece olguların ahlâki yorumları vardır..." (*BGE*, §108).

O halde farklı davranış tarzları arasında nasıl seçim yapılır? Nietzsche'nin cevabı, bu seçimin nihai olarak estetik zemini üzerinde yapıldığıdır. Sanatçının özgür yaratıcılığı fikri bu seçimde tayin edici bir rol oynar. Nietzsche her şeyden çok, verili olana sanatsallıktan uzak bir biçimde teslim olmaktan nefret eder. Onaylamadığı ahlâki kodlara saldırırken doğalcı bir retoriğe başvursa da, asıl canını sıkan şey sözde verili bir "doğa"ya uyulmaması değil, budur. Ahlâki kodların büyük kurucuları (en başta da İsa) onun saldırılarına maruz kalmaz, çünkü o sadece bu kodların daha sonraları taşlaştırılmasına itiraz eder. Aslında kültürün bütününü özünde estetik bir ürün olarak görür. Nitekim, *Ahlâkın Soykütüğü*'nde, devletin, sanatçıların bencilliğine sahip, biçimden yoksun gerçekliğe dünyanın nasıl düzenlenmesi gerektiği hakkındaki kendi imgelerini dayatan fatihler tarafından yaratıldığını söyler. Nietzsche'ye göre, bu yapıda insanlar "bir yazgı gibi sebepsiz, hesapsız, bahanesiz gelirler; şimşek gibi çıkarlar ortaya, nefret edilemeyecek kadar çok korkunç, çok ani, çok ikna edici, çok 'farklı'dırlar. Yapıtları içgüdüsel olarak biçimler yaratmak ve bu biçimleri başkalarına kabul ettirmektir; dünyanın en gönülsüz, en bilinçsiz sanatçılarıdır onlar." Bu kişiler kendilerini, yaptıkları işi doğallığı, faydası ya da akla uygunluğu zemininde haklı çıkarmak zorunda hissetmezler, çünkü sahip oldukları "sanatçı bencilliği...yaptıkları 'iş'in [*Werke*] onları sonsuza kadar haklı çıkardığını bilmektedir, tıpkı bir anneyi çocuğunun haklı çıkarması gibi" (*GM*, 2. Deneme, §17).

Nietzsche burada sanata ontogenetik, yani dünya-yaratıcı bir önem atfetmektedir. Ne doğuyorsa sanatsal irade sonucunda doğmaktadır; sanatçı resim yapmaya başlarken tuvalinin beyaz

boşluğu ne kadar önemliyse, bu yaratımın "verili", "doğal" malzemeleri de ancak o kadar önemlidir. Nietzsche'nin *Güç İstemi*'ne editörleri tarafından dahil edilen bir fragmanda belirttiği gibi, "Kişi, sanatçı olmayanların 'biçim' dedikleri şeyi içerik olarak, 'işin aslı' [*die Sache selbst*] olarak görme pahasına sanatçı olur. Şüphesiz, o zaman da alt üst olmuş bir dünyaya ait olur: Çünkü bundan böyle içerik salt biçimsel bir şey haline gelir — hayatlarımız dahil" (*WP*, §818 [çeviri değiştirildi]; *KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s. 251-252). Burada Nietzsche'nin doğa anlayışını nasıl yorumlamamız gerektiği konusunda bir ipucundan çok daha fazla şeyle karşı karşıyayızdır. Çünkü bu pasajların işaret ettiği —ve ileriki pasajların da onayladığı— gibi Nietzsche "doğa"yı ve "doğal olan"ı insanın yaratımları olarak görmektedir. Ona göre, içinde yaşadığımız dünya sürekli olarak yaratılan ve yeniden yaratılan bir sanat yapıtıdır; dahası, bu yanılsama ağının ne "ardında" ne de "ötesinde" hiçbir şey yoktur. *Tragedyanın Doğuşu*'nun ana metninde iki kere geçen ve 1886'da eklenen önsözde de tekrar edilen savsözün altında yatan düşünce budur: "Varoluş ve dünya ancak *estetik olgular* olarak ebedi *gerekçelerini* bulurlar" (*BT*, "Özeleştiri Denemesi", §5, 5. bölüm, 24; *NBW*, s. 22, 52, 141). Kaldı ki bu, Nietzsche'nin hayatı boyunca sadık kaldığı bir düşüncedir.

Nietzsche'ye bakmanın yollarından biri de budur. Bu "estetist" Nietzsche görüşünün onun düşüncesini tam olarak kapsadığından emin değilim, çünkü onun tekil, nihai bir öğretisi olduğundan emin değilim. Tam aksine, ben Nietzsche'nin yazılarında bir estetizmin yanı sıra, Aydınlanma'nın eleştirel ve analitik geleneğine hep bağlı kalma tavrını da görüyorum. Dahası, bunun diğer eksik alternatifler arasındaki "en iyi" Nietzsche yorumu olduğundan bile emin değilim. Bu yorumu destekleyen bazı metinler olduğu gibi, estetizmle tutarlı hale getirmek için belli bir yorumlayıcı şiddete maruz bırakılması gereken başka metinler de vardır; özellikle de Nietzsche'nin hakikat arayışını felsefenin amacı ve hedefi olarak gören görüşe bağlı olduğunu ilan ettiği metinler. Belki de bazı okurlar doğalcı Nietzsche yorumunu daha ikna edici bulmayı sürdüreceklerdir. Ama

yine de ben, Nietzsche'nin bu yönünün başta Heidegger, Foucault ve Derrida olmak üzere kendisinden sonra gelen bazı önemli düşünürlerin içinde çalıştıkları perspektife damgasının vurmuş olduğu gerçeğinin, benim Nietzsche'yi "estet" olarak görmeme büyük bir tarihsel ve eleştirel meşruluk kazandırdığına kaniyim.

Ayrıca, gerçekten çok özgün olan, onu modern dönemin düşüncesi içinde yeni bir dönem başlatan düşünür haline getiren şey doğalcılığı değil, estetizmidir. Düşünce ile "hayat" arasında dolaysız bir ilişki kurma çağrısını Nietzsche'den önce başkaları da yapmıştır. Doğada ya da insanda irrasyonel güçlerin öncelikli olduğundan Nietzsche'den önce başkaları da bahsetmiştir. Yerleşik ahlâk kodlarına Nietzsche'den önce başkaları da saldırmış, burjuva adetlerini başkaları da reddetmiştir. Ama en azından Schelling buna yaklaşmış olsa da, estetist hamleyi başka kimse yapmamıştır. Schelling gibi Nietzsche de dünyayı bir sanat yapıtı olarak görür. Ama Schelling'de yapıtın arkasında bir yaratıcı vardır: Schelling'in sözleriyle, dünya "*tinin* özgün ve hâlâ bilinçsiz şiiridir." Nietzsche'de ise her türlü yaratıcı fikri dışlanır. Dünya bir "sanat yapıtı"dır —ama, Tanrının ölümünün yarattığı krizin sonucu olarak, "kendi kendini doğuran" bir sanat yapıtıdır (*WP*, §796; *KGW*, 8. Abt., 1. Bd., s.117). Dünyanın estetik olarak kendi kendini yarattığı anlayışı düşüncede tam anlamıyla sersemletici bir yeniliktir ve Nietzsche'den sonra gelen pek çok seyin temelini atmıştır; en başta da Heidegger'in, ama Heidegger'in kendisi böylesi bir yakınlık olduğunu kabul etmemişti. En basit şekliyle anlatacak olursak: Nietzsche "hakikat"in estetik üst-eleştirisi haline gelecek olan şeyin kurucusudur; bu eleştiri tarzında hakikat imkânının temelini "sanat yapıtı"nın, "metin" ya da "dil"in attığı düşünülür.

Kriz

Kriz kavramı Nietzsche'nin projesini anlamamız için can alıcı önem taşır, çünkü onun estetizmine giden yolu bu kavram açar.

Krizin paradigması, "Tanrı'nın ölümü"dür. Nietzsche'nin Tanrı'nın öldüğünü ilan etmesi, on dokuzuncu yüzyılda Hıristiyan inancının çöküşüne dair ampirik bir gözlem zannedilmemelidir. Aksine, olumsuz bir inanç da olsa bir inancın ifadesidir bu. Nietzsche Tanrı'nın ölümünü ilan ederken bugünün mutlak bir sahipsizlik [dereliction] durumu içinde olduğu; kurtarıcı her türlü özellikten, şeylerin mevcut durumuyla uzlaşmamızı sağlayacak her şeyden yoksun olduğu yolundaki inancını beyan etmektedir. Nietzsche'nin ona Kaufmann kadar olumlu bakmayan yorumcularının çoğu onu sadece bir doğalcı olarak değil, aynı zamanda bir irrasyonalist olarak da görmüşler ve bu irrasyonalizmin kanıtı olarak da onun değerlere saldırmasını, rasyonel düzeni reddetmesini ve güç istemini yüceltmesini göstermişlerdir. Ama daha önce de işaret ettiğim gibi, bu farklı farklı Nietzscheci öğretiler bizi onun düşüncesinin merkezine götürmez. Onun "irrasyonel" ya da (daha iyisi) "rasyonel-olmayan" bir düşünür olarak nitelenmesine yol açan şey, bu düşüncenin içeriğinden çok üslubudur. Nietzsche'nin üslubu da gerekçesini kriz inancında bulur.

Bu inanç mevcut dünyanın hükümsüz görülerek mahkûm edilmesini içerir. Bu hükümsüzlüğün fark edilmesi nihilizm olarak bildiğimiz şeye tekabül eder. Ama Nietzsche'nin işaret ettiği gibi, iki tür nihilizm vardır. Bir yanda, Nietzsche'nin dünyanın hükümsüzlüğünün sunduğu fırsat olarak gördüğü şeye cevap vermeyi başaramayan bir nihilizm vardır. Bu nihilizm mevcut bütün değerlerin değersizleşmesini ezici ve sıkıntı verici bir şey olarak görür. Boşluğa bakar, ürperir ve geri çekiliriz. Krizin gerçekliğini yumuşatmaya çalışır, hiçbir şey olmamış gibi, dünya hâlâ ekseni üzerinde dönüyormuş gibi yaparız. Kısacası, pasif ve estetik olmayan bir tavır alırız. Öte yanda ise, aktif, estetik bir nihilizm vardır. Nietzsche bu nihilizmi modern ve postmodern varoluşa uygun tavır olarak salık verir. Boşluktan korkuyla geri çekilmek yerine, onun üzerinde dans ederiz. Kendi varlığımıza uygun bir dünya yok diye sızlanacağımız yerde bir dünya icat ederiz. Doğal sınırlar tarafından engellenmeksizin kendi varoluşumuzun sanatçıları oluruz. Nietzsche *Nachlass*'da şunları söy-

lerken aklında bu vardır: "Nihilizmin en aşırı biçimi", "*gerçek bir dünya*" olmadığı ve bu yüzden de her şeyin "kökeni bizde olan *perspektifsel* bir *görünüş*" olduğu görüşüdür (*WP*, §15; *KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.18). Bu görüşü kabul ederek, yalanların zorunlu olduğunu görürüz; yalanların zorunlu olduğunu kabul ederek kutsal —yani, yaratıcı— bir düşünce yoluna gireriz.

Nietzsche'ye "estet olarak" bakarken, " Nietzsche'nin sanat hakkındaki görüşleri"yle değil, genelde estetik oyuna özgü görülen fikirlerin bir bütün olarak düşüncesi içinde oynadıkları rolle ilgileniyorum. Bu fikirler son derece yaygındır ve genelde sanatın sınırları olarak görülen şeyin çok ötesine geçer. Foucault, Derrida ve takipçileri Nietzsche'nin projesinin bu yönünün önemini vurgulayan birçok şey yapmışlardır. Ama bunu estetist bir perspektifin ve bu yüzden de yorumda "doğruluk"la kesinlikle ilgilenmeyen bir bakış açısının içinde kalarak yapmışlardır. Ben burada estetizmin Nietzscheci başlangıçlarına akademik bir gözle bakmayı öneriyorum. Nietzsche'nin yapıtının geniş kapsamlı estetik boyutuna ve bu estetik boyutun içine yerleştirildiği mitolojik ya da büyük ölçüde peygambervari çerçeveye bakmayı öneriyorum.

Nietzsche'ye ilişkin bu araştırma, kariyerinin farklı safhaları arasında ayrımlar yapmamızı gerektirir. Bir yandan onun yazılarının katıksız bir "atomlar anarşisi" oluşturduğu görüşünden, bir yandan da bu yazılara tekil, tutarlı bir felsefe açısından bakmak gerektiği şeklindeki görüşten uzak durmamız gerekir. Bu görüşlerin ikisi de hatalıdır ve ikisi de Nietzsche'nin bakış açısında neyin sabit kaldığını, neyin değiştiğini algılamamızı zorlaştırırlar. Yapılması gereken en önemli ayrım, 1872-1876 yıllarının "ilk dönem" Nietzsche'si ile 1883 ve sonrasındaki "olgun" Nietzsche ayrımıdır. İlk dönem *Tragedyanın Doğuşu*'nu ve *Zamansız Düşünceler*'in dört kitabını; ikinci dönemse *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ten son kitabı *Nietzsche contra Wagner*'e (1888'de tamamlandı; 1895'de yayınlandı) kadar olan bütün yapıtlarını içerir. Bu iki dönem arasında, bazen Nietzsche'nin "pozitivist" ya da "bilimsel" dönemi olarak adlandırılan ve en yüksek noktasına *İnsanca, Pek İnsanca*'da (1878) ulaşıp *Şen Bi-*

lim'e (1882)— ki bu yapıtın da *Zerdüşt*'ün Nietzsche'sini haber verdiği söylenebilir— kadar süren dönem yer alır. Nietzsche'nin kariyerinin "ilk", "orta" ve "son" dönemler şeklinde bölümlendirilmesi gerektiği görüşü hiçbir biçimde yeni sayılmaz; ben de burada bu görüşü temellendirmeye gerek görmüyorum. Zaten bu bölümlemeyi neden benimsediğim metnin içinde ilerledikçe açığa çıkacak.

Ama ben bu üç dönem arasındaki ya da en azından "ilk" dönemle "olgun" dönem arasındaki ilişki konusunda önceki eleştirmen ve yorumculardan farklı düşünüyorum. Nietzsche okurlarının çoğu onun ilk yazılarını, ilginç ama "olgun" dönemindeki konumunu işaret etmeyen metinler olarak görüp küçümseme eğilimindedirler. Bu yapıtlarda Nietzsche'nin henüz tam kendisi olmadığı tamamen doğrudur. Henüz işgal ettiği entelektüel bölgeden tam olarak emin değildir. Ama aynı zamanda, "olgun" dönemindeki konumunun önemli yönleri ilk yazılarda çoktan ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu konumun tarihsel kökleri ilk yazılarda son yazılarda olduğundan çok daha net olarak görülebilmektedir. İlk dönemde Nietzsche'nin estetik ve mitolojik takıntıları olduğu herkesin malûmudur da olgun Nietzsche'nin de benzer takıntıları olduğu genellikle görmezden gelinir.

Nietzsche'nin kariyerindeki bu iki dönem arasındaki belli başlı koşutluklar nelerdir? Birincisi, ilk dönem yazılarında da son yazılarında da bir "mite dönme" girişiminde bulunur. Ama şunu kabul etmemiz gerekir ki her birindeki mit farklıdır ve son yazılarında mit fikrinin kendisi göçertilir. Ama mite ya da onun bir benzerine [simulacrum] dönme şeklindeki temel kaygı sürer. Sonuç olarak, ilk dönem Nietzsche'si ile olgun Nietzsche arasında yapısal bir özdeşlik, birçok şeyin değiştiği ama temeldeki ilkenin aynı kaldığı bir eşyapılılık [homologism] vardır. İkincisi, Nietzsche ilk yazılarında açıkça inceleme konusu olarak sanatla ilgilenir, ama aynı zamanda üslup ve yöntem olarak sanatla da ilgilenir. "Olgun" yazılarında ilk kaygı büyük ölçüde ortadan kalkarken, ikincisi iyice önemli hale gelir. Nietzsche'nin, bu eşyapılılığın dışında kalan "orta" dönemine gelince, bunun ö-

nemini ancak Nietzsche'nin düşüncesinde estetiğin rolünü ayrıntılı olarak inceledikten sonra ele alabileceğiz.

Estetiğin Merkeziliği

Nietzsche'nin estetiği cazip bulmasındaki en önemli unsur yaratıcılık kavramıdır. Sürekli olarak sanatçıyı yüceltir. Güç ve mutlulukla dolup taşan sanatçı gerçekliği dönüşüme uğratır. Varoluşun sunduğu kaba malzemeyi kendi suretinde yaratılmış bir şeye dönüştürür. "Hiçbir şeyi olduğu gibi görmez; daha dolu, daha yalın, daha güçlü görür" (*WP*, §800; *KGW*, 8. Abt., 3. Bd., s. 87). Nietzsche'nin sanat anlayışının bu yönü önemlidir, çünkü o bunu kendi faaliyetine uygular ve "olgun" döneminde kendini sadece bir sanat gözlemcisi olarak değil, bir "*sanatçı*-felsefeci" olarak görür (*WP*, §795; *KGW*, 8. Abt., 1. Bd., s. 87).

Burada Romantiklerin şiirle felsefenin yeniden birleşmesi temasını görürüz; bu da şiirle felsefenin şiirin tahakkümü altında yeniden birleşmesi, felsefenin "uçsuz bucaksız şiir okyanusu"na dönüşü (ama tersi değil) anlamına gelir.[2] Bu yeniden birleşme teması *Şen Bilim*'de Nietzsche'nin kendisi tarafından açıkça dile getirilir. Nietzsche bu yapıtta "sanatsal enerjiler ve pratik hayat bilgeliği"nin "bilimsel düşünce"yle bir araya geleceğini ve hepsinin birleşerek günümüz bilim, tıp, hukuk ve sanatını fersah fersah aşacak organik bir birlik oluşturacağını tahay-

[2] Nietzsche ile Romantik yazarlar arasındaki bu yakınlığa ve diğer çarpıcı yakınlıklara dair bir araştırma için bkz. (kısaca) bu kitaptaki Sunuş bölümü ve (daha ayrıntılı olarak) Ernst Behler, "Nietzsche und die Frühromantische Schule," *Nietzsche-Studien*, 7 (1978), 59-96. Burada *Quellenkritik*'le ilgilenmediğim için Romantik bağlantının izini daha ayrıntılı olarak sürmeyeceğim. Etkilenme tam olarak nasıl gerçekleşmiş olursa olsun, Nietzsche'nin sanat ve mitle ilgili fikirlerinin çoğunun, 1795-1800 civarında Schlegel'ler, Schelling, Novalis ve Alman Romantizminin ilk döneminden diğer yazarların söylediklerine yakından benzediği açıktır —ve daha geniş bir anlamda ele alınan Romantizm'le Nietzsche arasında daha genel aile benzerlikleri de vardır. Ben yine de Nietzsche ile Romantikler arasında bir kopuş olduğunu iddia ediyorum. Nietzsche'nin düşüncesi son kertede, Romantik bir çerçeveden uzaklaşır, çünkü, Romantiklerin tersine, o radikal bir kültürel kriz kavrayışına ya da (bu da aynı kapıya çıkar) bugünün mutlak bir biçimde sahipsiz olduğu anlayışına bağlıdır.

yül eder (*GS*, §113). *Şen Bilim*'de bu, Nietzsche'nin kendisinin doğrudan doğruya katkıda bulunmayacağı, uzak bir olasılık olarak görülür. Ama birinci ve ikinci bölümleri ertesi yıl yazılmış olan *Böyle Buyurdu Zerdüşt* Nietzsche'nin konumunda önemli bir yeni yönelim olduğunu gösterir; zira burada felsefe sanata dönüşmüştür ve Nietzsche de sanatçı-filozof rolünü oynamaktadır. *Zerdüşt* felsefi ya da tarihsel savlarla o kadar az, ama öte yandan "şiirsel" imge ve metaforlarla o kadar çok ilgilidir ki onu kendine has bir sanat yapıtı olarak okumamak imkânsızdır. Nietzsche'nin *Zerdüşt* metninin kendisinde Zerdüşt'ün projesinden şiir, Zerdüşt'ten de şair diye bahsetmesi ve daha önce yazmış olduğu bütün yazıları gözden geçirdiği *Ecce Homo*'da da *Zerdüşt*'ü özel bir şiirsel ilhamla yazdığını söylemesi şaşırtıcı değildir. *Zerdüşt*'te tezahür eden şiirsel ilhamın geçici bir şey olarak görülmemesi için, Nietzsche'nin bu kitaba kendi yazılarının "en yüce"si ve "en derin"i —hattâ insanlığa verilmiş "en büyük hediye"[3]— gözüyle baktığını işaret etmekte fayda var. Yani, Nietzsche'nin kendisi kendi düşüncesinin çok temel bir anlamda estetik bir yapısı olduğunu ve bu estetik unsurun, kendisinin bir düşünür olarak sahip olduğu önemin merkezinde yattığını düşünüyordu.

Estetiğin merkeziliği üzerindeki bu ısrarın altında Romantiklerin dolayımsızlığa duydukları bağlılık vardı ve Dionysos bu dolayımsızlığın simgelerinden biriydi. Romantikler arasında yaygın olan önemli düşüncelerden biri de, sanatın dolayımsız bir bilgi vaat ettiği düşüncesiydi; öldürücü dolayımlamanın yolu, analizin ve kavramların yolu üzerinde ilerlemeyen bir bilgiydi bu. Nietzsche bu dolayımsızlık özlemini, analitik kafaya duyulan bu şüpheyi benimser. Ama aynı zamanda, Nietzsche ile Romantik öncüleri arasında radikal bir fark vardır. Romantikler sa-

---

[3] Nietzsche, *Ecce Homo*, Önsöz, §4: "Yazılarım içinde *Zerdüşt*'ün ayrı bir yeri vardır. Onunla, insanlığa şimdiye dek verilen en büyük armağanı verdim. Yüzyıllar arasında köprü kuran sesiyle *Zerdüşt* yazılmış en yüce kitap, gerçekten yükseklerin kitabı olduğu gibi —insan denen olguyu uçurumlar boyu *aşağısında* bırakmıştır— aynı zamanda kitapların *en derini*, hakikatin en derin hazinesinden doğmuş olanıdır." Şair olarak Zerdüşt hakkında ayrıca bkz. *Thus Spoke Zarathustra*, 1. Bölüm, "Şairler Üstüne," s.149.

natın şeylerin hakikatine gerçekten nüfuz edebileceğine ve olağanüstü bir içgörü anında özneyle nesneyi bir araya getirebileceğine inandıkları halde, Nietzsche böyle bir imkân olduğunu reddeder. Nietzsche'ye göre, sanat bir hakikat değil bir yanılsama aracıdır. Aslında, *Nachlass*'daki fragmanlarından birinde, "sanat istemi"ni "yalan söyleme, 'hakikat'ten kaçma, 'hakikat'i *olumsuzlama*" istemine bağlar (*WP*, §853, s. 451-452; *KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s. 435). Bu, Schelling ya da Friedrich Schlegel gibi kişilerin hiçbir zaman benimsemediği bir görüştür, çünkü onlar sanatı ona yanılsama yönünden bakamayacak kadar ciddiye alıyorlardı. Nietzsche dolayımsızlığa bağlıdır, ama yalnızca ona karşılık görmesi imkânsız bir özlem duyma anlamında. Sanata kavramsal olmadığı için değer verir, ama onun bize —artık her ne demekse— "gerçekliğin kendisini" değil, benzerini verdiğinin farkındadır.

Fransız romancı ve edebiyat eleştirmeni Maurice Blanchot, Nietzsche'nin "onu bir çifte redde (dolayımsız olanın reddi, dolayımın reddi) götüren bir çifte şüphe altında... düşündüğünü, daha doğrusu yazdığını"[4] belirterek bence her şeyi yerli yerine oturtmaktadır. Blanchot burada Nietzsche'nin konumunun kendine özgü iki-yönlülüğünü iletir. Nietzsche dolayımsızlığı ulaşılamaz bir şey olarak görür, ama yine de onu arzular; kavramları istenmeyen şeyler, ama aynı zamanda da gerekli şeyler olarak görür. Bu da onu tuhaf bir konuma yerleştirir; aynı zamanda hem kavramların dolayımsız görü ve sezgiye indirgenmesine karşı çıkar hem de kavramlar dünyasıyla uğraşırken görü ve sezgiyi unutmayı reddeder. Bu gerilimlere cevap olarak, yanılsama olarak sanat anlayışını kavramsal dünyanın tamamına genişletir ve "metafiziğe, dine, ahlâka ve bilime" temelde yatan estetik bir yanlışlama isteminin ürünleri olarak bakar (*WP*, §853, *KGW* 8. Abt., 2. Bd., s. 435).[5] Burada geleneksel bilime yönelttiği radikal

---

[4] Maurice Blanchot, "Nietzsche et l'écriture fragmentaire," *Entretien infini* içinde (Paris: Gallimard, 1969), s.244.

[5] Nietzsche'nin sanat kavramını "kapsamlı" bir biçimde kullanması hakkında bkz. Arthur C. Danto, *Nietzsche as Philosopher* (New York: Macmillan, 1967), s.44-45; sözcükleri aynı anda hem dar hem de geniş bir bağlamda kullanma yönündeki genel eğilim hakkında bkz. a.g.y., s.11-12. Kaufmann'ın işaret ettiği

saldırının temelini ve aynı zamanda onun kendi yazılarının son derece çarpıcı bir özelliği olan yaratma kapasitesinin kaynağını görürüz. İmkânsız bir dolayımsızlık ile reddedilmiş bir dolayım arasındaki sahipsiz bölgede sıkışıp kalan Nietzsche, tercihini geride kalan tek seçenekten yana kullanır: Metnin kendisinin üslubu, iç işleyişleri. Blanchot'nun terminolojisiyle, Nietzsche kendi dışında hiçbir şey söylemeyen, sırf verdiği keyif için dille oynayan, "ciddiyet ruhu"nu yıkan ve Nietzscheci metnin öteki yanını, yani Nietzsche'nin tutarlı bir felsefi mesaj ilettiğini farz ettiği "felsefi söylem"i bozan bir "*parole de fragment*", bir "*ècriture fragmentaire*" pratiği geliştirir. (Bu arada, Blanchot-'nun yapıtının Heidegger'in son dönemiyle yakından bağlantılı olması ve Foucault ile Derrida üzerinde gözle görülür bir etkisinin olması rastlantı değildir; çünkü estetist çevre içinde yer alanlar Nietzsche'de, çoğunlukla başka yorumcuların gözden kaçırdığı unsurlar görürler.)[6]

Ama çok hızlı ilerliyorum, henüz geliştirmeye zaman bulamadığım savların bazı unsurlarını hemen buracıkta söyleyiveriyorum. Şimdi Nietzsche'deki estetik boyutu, dolayımsızlığa duyduğu kendine özgü bağlılığı ve onu reddedişini araştırarak ele alalım. Buradan dolayıma ilişkin benzer yaklaşımına geçebiliriz. Nietzsche'nin dolayımsızlık karşısındaki karmaşık yaklaşımına en iyi, Apollon ile Dionysos arasındaki karşıtlığı kullanması yoluyla yaklaşılabilir. *Tragedyanın Doğuşu* bu "olağanüstü zıtlık" etrafında inşâ edilmiştir (*BT*, 16. böl.; *NBW*, s.100). Bu yüzden, Nietzsche'nin "ilk" dönemini anlamak için bu zıtlığı anlamak şarttır. Dahası, Nietzsche'nin bu zıtlığa gösterdiği bağlılık, sonraları varoluşçulukta ve genel olarak modernizmde ortaya

---

gibi (*Nietzsche*, s.359n), Danto'nun kitabı bazı temel dilsel ve filolojik eksikliklerin getirdiği hatalar içermesine ve aynı zamanda yanlış bir biçimde, Nietzscheci yapıtı "düşüncelerinin kavranmasını pek de fazla engellemeden, neredeyse her sırayla okunabilecek" ayrı ayrı fragmanlardan oluşan bir toplam olarak görmesine rağmen (Danto, *Nietzsche as Philosopher*, s.19), buradaki gibi, sanat ve dil hakkındaki bazı önemli yorum noktalarında Danto tam on ikiden vurur.

[6] Blanchot ve Heidegger hakkında bkz. Geoffrey H. Hartman, "Maurice Blanchot: Philosopher-Novelist," *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970* içinde (New Haven: Yale University Press, 1970), s.97-103.

çıkan ikicilikleri öncelemesi açısından da önemlidir. "Olgun" Nietzsche'de Apollon tamamen bir kenara atılmış olmasına rağmen (ama Dionysos kalmıştır), ileride göreceğimiz gibi, yorumun gerçekliği ve pratiğiyle hesaplaşma yolundaki, zaman zaman çelişkili bir hal alabilen girişimlerinde buna benzer bir zıtlık görülebilir.

Apollon ve Dionysos

Nietzsche, Apolloncu/Dionysoscu karşıtlığının ona, Helenik karakter hakkında, kendi döneminin biliminin —ona göre, "klasik-Helenik" temeller üzerine kurulmuş bir bilimdir bu— iddialarını sorgulamasını sağlayan sıradışı bir içgörü kazandırdığına inanır (*BT*, 16. bölüm; *NBW*, s. 100-101). Ama bu karşıtlık tam olarak neye karşılık gelir? İnsan bunu analiz etmeye başladığında, ne kadar ele avuca gelmez ve anlaşılması zor bir karşıtlık olduğunu görüyor. Apolloncu ve Dionysoscu kavram olmaktan çok simgedirler; belirli bir "X"e ve belirli bir "Y"ye karşılık gelen kesin anlamlı işaretler değil, çok-değerli anlam merkezleridirler. Aslında, Apolloncu/Dionysoscu karşıtlığı kendi içinde en az üç alt karşıtlık daha barındırır ve bu alt karşıtlıkların her biri diğer ikisinden çok farklı bir yönde hareket eder.

Nietzsche'nin okurlarının en çok dikkatini çeken (ve farklı bir isimle de olsa Schiller'de de bulunabilecek olan) karşıtlık, Apolloncu biçimcilik ile Dionysoscu biçim yoksunluğu arasındadır. Apollon "bireylere... etraflarında sınırlar çizerek ahenk kazandırmaya çalışan" biçim-verici güçtür; Dionysos ise, Apolloncu eğilim "biçimi kadim Mısır'a özgü bir katılık ve soğukluk içinde taşlaştırmasın" diye, bu "küçük daireler"i zaman zaman yıkan güçtür (*BT*, 9. böl.; *NBW*, s.72). Bu karşıtlık büyük ölçüde kesinlikten uzak, imaya dayalı bir karakterde olmasına rağmen, belli bir analitik faydası olabileceği durumlar da vardır. Örneğin, ileriki bölümlerde biçim/biçimden yoksunluk karşıtlığının, Michel Foucault'nun tarihsel *oeuvre*'ünü bir yere oturtmanın ve içerdiği bazı çelişkilerle temel eğilimlerini aydınlatmanın bir yolu olarak nasıl işe yaradığını göreceğiz.

Apolloncu/Dionysoscu karşıtlığının, üzerinde daha az durulmasına rağmen aynı ölçüde anlamlı bir başka yönü ise, Apollon'un —"'ışıldayan tanrı'nın, ışık tanrısının"— görsel temayülü ile müzik alemine hükmeden Dionysos'un görsel-olmayan, "görüntüsel-olmayan" (*unbildlich*) temayülü arasındaki çatışmadır (*BT*, 1. böl.; *NBW*, s.33, 35). Foucault'yu ele alırken bu karşıtlıktan da yararlanacağım, çünkü bu karşıtlık Foucault'nun yapıtında önceleri sık sık görünürken sonradan ortadan kalkan ışık metaforlarıyla bağlantılıdır. Aslında bunlara sadece Foucault'da rastlanmaz, zira Derrida (ve daha yakın tarihlerde ve daha kontrollü bir biçimde, Richard Rorty) bütün Batı düşünce geleneğini bu metaforlarla özdeşleştirmeye çalışmıştır. Işık ve bilgelik tanrısı olarak görülen Apollon Batı felsefe geleneği hakkındaki bu yorum için uygun bir simgedir. Şunu tekrar vurgulayayım ki bu iki karşıtlık —biçim ile biçimden yoksunluk arasındaki ve görsel ile görsel-olmayan arasındaki karşıtlık— hiçbir biçimde rasyonel ya da kavramsal değildir; ama Foucault da Derrida da kavramsal bir mantığa bağlı olmadıkları için, mantıksal kategorilerin tersine bu karşıtlıkların, bir anlamda, onların düşünce biçimlerine "uyduğu" söylenebilir.

Ama ben burada bu karşıtlıklar üzerinde değil, iki tanrı arasındaki zıtlığın eşit ölçüde manidar bir parçası olan ve bu bağlamda tayin edici bir önem taşıyan bir başka karşıtlık üzerinde yoğunlaşmak istiyorum. Çünkü Nietzsche'nin gözünde Apollon "ışıldayan tanrı" (*der "Scheinende"*) olduğu gibi, aynı zamanda yanılsama tanrısıdır da (Nietzsche burada Almancada hem "ışık" hem de "benzerlik" ya da "yanılsama" anlamına gelen *Schein* sözcüğünün muğlaklığından yararlanır). O, insanı "*maya* tülü"ne sarıp onu bütünüyle korkutucu ve acıklı varoluşunun acımasız gerçekliklerine karşı koruyan tanrıdır (*BT*, 1. böl; *NBW*, s.35-36). Apollon onlarsız yaşamımızı sürdürmenin mümkün olmadığı yanılsamalar yaratıyorsa, Dionysos da *maya* tülünü "parçalar" ve gerçekliğe doğrudan ve dolayımsız bir biçimde katılmanın yolunu açar (*BT*, 3. böl.; *NBW*, s.40). Bu kutuplaşma da Romantizmin estetik mirasının bir parçasıdır. Gerçeklik ile düş arasındaki, "gerçekten gerçek olan"a katılma arzusu ile buna zıt,

gerçekdışı fantezi dünyası içinde eğlenme arzusu arasındaki kutuplaşmadır bu.

Daha önce de belirttiğim gibi, Nietzsche Apolloncu/Dionysoscu, yanılsama/gerçeklik ayrımına nihilistçe bir yön verir, çünkü Dionysoscu dolayımsızlığı tahammül edilmez bir durum olarak görür. *Tragedyanın Doğuşu*'nda, Winckelmann, Goethe, Matthew Arnold ve diğerlerinin dile getirdiği ve o zamanlar geleneksel hale gelmiş olan, Yunan kültürünün özünün "soylu yalınlığı"nda ve "sakin ihtişamı"nda (yani, Apollon'a özgü özelliklerinde) bulunduğu şeklindeki inancı reddeder. Bunu ve Nietzsche'nin son dönem yazılarında Dionysoscu olanın oynadığı rolü bilen dikkatsiz bir okur, bu yapıtı kültürdeki Dionysoscu unsura düzülen bir methiye zannedebilir.

Oysa Nietzsche aslında, Apolloncu olanın oynadığı kültürel rolle çok daha fazla ilgilenir. Nietzsche'nin görüşüne göre, bütün ilkel halklar Dionysoscu enerjilerden nasiplerini fazlasıyla almışlardır. Antik dünyanın her köşesinde şu ya da bu türden Dionysoscu festivallere rastlanabilirdi ve bunların çoğu cinsel serbestliğe ve vahşi doğal içgüdülerin dizginlerinden boşalmasına dayanıyordu. Grekleri barbar muadillerinden ayıran şey, güçlü şahsiyetiyle "Gorgon'un kafasını, bu grotesk denecek kadar kaba saba Dionysoscu güce karşı çıkaran" Apollon'a duydukları bağlılıktı (*BT*, 2. böl; *NBW*, s. 39).

Apollon Dionysos'u öldürmemiş, sadece yola getirmişti. Grekler dışındaki halkların Dionysoscu şenlikleri çoğunlukla kaba doğal boşalımlara dönüşüyordu. Greklerinki ise tersine "dünyanın kurtuluşu şenlikleri ve biçim değiştirme günleri" haline geliyordu ve normalde insanı insandan ayıran *principium individuationis*'i yıkan Dionysoscu eğlenti sanatsal bir olgu karakterine bürünüyordu (*BT*, 2. böl; *NBW*, s.40). Kısaca söylendikte, barbarlık ile kültür arasındaki farkı yaratan "Apollon'un şahsiyeti"ydi. Barbarlar, Dionysoscu itkilerine gem vurulmadığı için barbar kalıyorlardı. Grekler ise Apollon'un etkisiyle bu itkileri yeniden yönlendirip dönüştürdükleri, onları salt bir doğa ifadesi değil, birer kültür bileşeni haline getirdikleri için Grek olmuşlardı.

Grekleri barbarlığa karşı koruyanın Apollon olduğunu söylemek, aynı zamanda Grek kültürünün yanılsama üzerine kurulmuş olduğunu da söylemek demektir. Dahası, genel olarak kültürün bu şekilde kurulduğunu söylemek demektir, çünkü Nietzsche'ye göre kültürün modelini Grekler sunar. Nietzsche'nin Apolloncu olanı, düşle, fanteziyle, benzetiyle, yanılsamayla, delilikle ve aldatmayla özdeşleştirdiği bütün pasajları alıntılayarak okuru sıkmayacağım. Bu özdeşleştirmenin çok yaygın olduğunu söylemek yeterlidir. Nietzsche'ye göre, Apolloncu *maya* tülü bizi varoluşun acımasız gerçekliklerine karşı korumaya çalışır. Bizi "şenlikli yanılsamanın [*Täuschung*] sağaltıcı merhemiyle" iyileştirir. Bize "güzellik tülüyle uyumsuzluğun üzerini örtecek harika bir yanılsama [*Illusion*]" verir (*BT*, 21 ve 25. bölümler; *NBW*, s.127, 143). Ama Dionysos da aynı şevkle, Apolloncu tülü yırtıp atar, "Varlığın Anaları"na, "gizemli asli birliğe" giden yolu açar (*BT*, 1. ve 16. bölümler; *NBW*, s. 37, 99). Nietzsche Dionysoscu olanı, Apolloncu düşlere dur diyen "esrimiş gerçeklik" (*rauschvolle Wirklichkeit*) olarak niteler (*BT*, 2. böl; *NBW*, s. 38). Ancak Dionysoscu olanın "gerçekçi" olmaktan çok "esrimiş" olduğu ortaya çıkar: Nietzsche taşkınlık, coşkunluk ve şenlik unsurunu, gerçeklikle kurulan Dionysoscu temas fikrinden çok daha fazla öne çıkarır. Sonuç olarak, birinci unsur ikinci unsura ağır basar, öyle ki Nietzsche'nin sözleriyle, "gündelik gerçeklik dünyası ile Dionysoscu gerçeklik dünyası" (*die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit*) arasına bir "unutuş kanyonu" girer (*BT*, 7. böl.; *NBW*, s. 59).

Her halükarda, tülün Dionysoscu yırtılışı kalıcı olduğu gibi fasılalıdır da; çünkü gerçekliğin derinliklerine sürekli olarak dolayımsız bakışlar atmak, kültürden barbarlığa dönmeye yol açacak kadar ürkütücü bir şey olurdu. Demek ki kültürün sınırları içindeki baskın eğilim Apolloncu olanın sürekli geri dönmesi, yanılsamanın sürekli yeniden ortaya çıkması yönündedir. Nietzsche'ye göre, üç tip kültür vardır ve üçü de daha soylu yapılı ve duyarlı mizaçların, varoluşa duydukları tiksintiye ve hoşnutsuzluğa kurban düşmemeleri için yanılsamanın varlığına ihtiyaç duyar. Nietzsche şöyle der: "Doymak bilmez irade, şeyler

üzerine yayılmış bir yanılsama [*Illusion*] yoluyla kendi yarattıklarını oyalamanın ve onları yaşamayı sürdürmeye zorlamanın bir yolunu her zaman bulacaktır; bu ebedi bir olgudur." "Sokratesçi" kültürde, insanlar bilgi sevgisi sayesinde "ebedi varoluş yarasını iyileştirebilecekleri" vehminin (*Wahn*) esiridirler. "Sanâtsal" kültürde, gözlerinin önünde uçuşan "ayartıcı güzellik tülü"nün tuzağına yakalanmış durumdadırlar. "Trajik" kültürde ise, "olgular girdabının altında ebedi hayatın akışının şaşmaz bir biçimde sürüp gittiği" inancı onlara "metafizik bir avuntu" verir. "İrade"nin elinin altındaki yanılsamalar bunlardan ibaret değildir (*BT*, 18. böl.; *NBW*, s. 110). Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki eğilimi Apolloncu yanılsama düzlemi üzerinde hareket etme; Olymposcu fantezinin büyülü dağını kültürün mutlak bir zorunluluğu olarak görme yönündedir. Nietzsche'nin görüşünde, insanlar gerçekliğin yüküne dayanamazlar. Sonuç olarak, kültür ancak yanılsama sayesinde serpilir, hattâ hayatta kalır.

Ancak (eleştiri moduna geçersek), Apolloncu yanılsamacılığı kültürdeki sahiden koruyucu bir unsur —hattâ kültürü mümkün kılan unsur— olarak betimlemeye yönelik bu girişimde bariz bir mantıkdışılık [illogicality] vardır. Soruna, Apolloncu yanılsamanın bizi varoluşun gerçekliğinden *nasıl* koruduğu sorusunu sorarak yaklaşalım; Nietzsche'nin açık seçik bir biçimde ele almayı pek başaramadığı bir meseledir bu. Koruyucu yanılsamanın yanılsama olduğunu bildiğimizi varsayalım (Dionysoscu gerçekliğin sürekli bilince çıktığı düşünülürse makul sayılabilecek bir varsayımdır bu). Bu varsayımda, Nietzsche'nin açıklaması anında çöker gibidir; zira eğer yanılsamanın yanılsama olduğunu biliyorsak, o zaman bütün koruyucu gücünü kaybedecektir. Şimdi, tam tersini, yanılsamanın yanılsama olduğunu bilmediğimizi varsayalım. Nietzsche'nin savı burada da çöker, zira yanılsama kavramı ona zıt bir kavramı, "gerçeklik" kavramını öngerektirir gibi görünmektedir. Aynı zamanda da, ister "Dionysoscu gerçeklik" olsun ister "gündelik" gerçeklik, ikisi arasında bir noktada bir temas kurulmasını öngerektirir. Ama bu temas, tam da yanılsama yanılsama *olduğu* ve tanım gereği "gerçeklik"le bağdaşmaz olduğu için yıkıcı olmak durumundadır. Aslında, yı-

kıcı olmayacak tek temas biçimi, gerçeklik ile o gerçekliğe ilişkin doğru bir inanç arasındaki temastır; "Dionysoscu" gerçekliğe ancak onun Dionysoscu gerçeklik *olduğu* kavrandığı zaman tahammül edilebilir ki aynı şey "gündelik" gerçeklik için de geçerlidir.

Aynı noktayı biraz farklı terimlerle ifade edecek olursak: İnsan canının istediği her şeye "yanılsama" diyebilir, tıpkı her şeye "söylem" ya da "metin" diyebileceği gibi. Ama bu, mesela, bir kamyon tarafından ezilme deneyiminin yorumlanması ile deneyimin kendisi arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaz; salt fantastik düzeyde kalmamak için her dilin bir şekilde hesaba katması gereken bir ayrımdır bu. Estetizm yorum üzerinde odaklandığı ve kendini gerçeklikten bütünüyle soyutlamaya çalıştığı için, bu ayrıma "normalde" sahip olduğu ağırlığı vermeyi başaramaz. Örneğin Foucault, yaptığı tarihsel çalışmaların günümüzde belli siyasi sonuçlar yaratma amacıyla yazılmış kurmaca yapıtlar olduğunu söylediğinde, kendini Nietzsche'yle aynı konumda bulur. Eğer Foucault'nun okurları onun tarihle ilgili oldukları iddia edilen yazılarının kurmaca olduğunu bilirlerse, o zaman bu yazıların herhangi bir rasyonel standarda göre siyaset üzerinde istenen sonucu yaratması mümkün değildir. Öte yandan, okurları onun yazılarının kurmaca olduğunu bilmezlerse de, bu yazılar okurların uzlaşmayan bir gerçeklikle (bu gerçekliğe de bir kurmaca desek bile) kurdukları ilk temasta yetersiz kalacaklardır.

Ancak Nietzsche ile Foucault'nun benimsedikleri konumun anlamlı olabileceği bir bağlam vardır: Estetik bağlam. Estetik alanında, kuşkularımızı kendi irademizle askıya alırız. Seyrettiğimiz oyuna ya da okuduğumuz romana, betimlenen olaylar gerçek olaylarmış gibi yaklaşırız. Yanılsamanın yanılsama olduğunu hem biliriz hem bilmeyiz. Sanat yapıtının dünyasına gireriz ve bir süreliğine estetik-olmayan dünya önemsizleşir ya da en azından bilincimizde bir kenara çekilir. Kabul etmek gerekir ki, bu bütün zamanlar için egemen sanat deneyimi olmayabilir (mesela "Guernica"nın ve her türlü "dava-güdücü" [committed] sanatın ilk yarattığı etkiyi düşünün). Ama yine de ben bunu es-

tetik deneyimin çok önemli bir yönü olarak görüyorum, çünkü sanat ile verdiği mesaja çok fazla odaklandığı için o mesaj dışında ilgi çekici hiçbir yanı olmayan propaganda arasında hepimiz ayrım yaparız. Nietzsche ve ondan sonra da Foucault, bu estetik bağlamı toplumsal ve siyasi dünyanın tamamını, bütün kişisel ve insani deneyimleri kapsayacak şekilde genelleştirirler. Bu tür bir hamleden öğrenilebilecek çok şey vardır. Yine de, bu, geçici olarak tehlikeli ve en sonunda da barındırdığı çelişkiyle yüz yüze geldiği için son kertede kendi kendini bozguna uğratan bir hamle olarak görülebilir.

Son Yazılarda Estetik Boyut

Şimdiye kadar, "olgun" Nietzsche'yle değil, Nietzsche'nin ilk dönemiyle ilgilendim. Nietzsche'nin sonraki yazılarında, *Tragedyanın Doğuşu*'nda gördüğümüz estetizmden vazgeçtiği düşünülebilir. Doğrudur, ilk yazılarından son yazılarına geçilirken önemli bir kayma görülür. Kendimizi sanat temasıyla sınırlı tutup miti bir anlığına bir kenara koyarsak, bu kaymaya Nietzsche'nin Schopenhauer'den kurtuluşunun bir tezahürü olarak bakılabilir. Nietzsche 1887'de yazdığı bir notta, "1876 civarında" kendi içgüdüsünün "Schopenhauer'inkinin tersi yönde, yani en korkunç, en muğlak ve en yalancı haliyle bile ***hayatı haklı çıkarma*** yönünde gittiğini" ilk kez fark ettiğini belirtir (*WP*, § 1005; *KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.18-19).

Kabul, Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'na 1886'da yazdığı önsözde ve *Ecce Homo*'da (1888) bu yapıtın tartışıldığı bölümde, Schopenhauer'e bağlılığının salt terminoloji düzeyinde kaldığını iddia eder (*BT*, "Bir Özeleştiri Denemesi,", §6; *NBW*, s.24; *EH*, "*BT*," §1; *NBW*, s. 726-727). Ama (Nietzsche onu yazarken niyeti her ne olursa olsun) Schopenhauer'in felsefesinin damgasını fena halde vurduğu bu yapıt dikkatlice okunursa bu iddianın havada kaldığı görülür. Önce en bariz noktayı dile getirecek olursak, Nietzsche Apollon ile Dionysos arasındaki karşıtlığı kullanırken, ilkine Schopenhauer'in "tasarım olarak dünya"sının, i-

kincisine de "irade olarak dünya"sının özelliklerini verir. Apolloncu biçim yaratma gücü, *Tragedyanın Doğuşu*'nda, yanılsama yaratmayla da ilişkilendirildiği —ve buna çok sık rastlandığı— için, yanıltıcı olgular dünyasına eşdeğerdir. Dionysoscu biçim yıkma gücü de varlığın asli zeminiyle ilişkilendirildiği için, irade olarak dünyaya eşdeğerdir.

Aslında daha ileriye de gidilebilir; çünkü *Tragedyanın Doğuşu*'nun her yerinde bir başka karşıtlığa daha rastlanır: Bir yanda birleşmiş bir Apolloncu/Dionysoscu sanat ile öte yanda kaotik, tehdit edici bir gerçeklik arasındaki karşıtlıktır bu. Bu da Schopenhauer'in tekrarıdır. Nietzsche öncüsüne görünüşte karşı çıkarken, bize sanatın (daha özelinde, tragedya sanatının) gerçekliği inkâr etmeye değil, olumlamaya yol açması gerektiğini söyler. Ama aslında sanatı irade içermeyen ve tarafsız bir şey olarak görürken ve sonra da ona insanı "taraflı" bir gerçekliğin yarattığı dehşetten koruma rolü yüklerken Schopenhauer'i izlemektedir (*BT*, 6. böl.; *NBW*, s. 48, 55). Bu gerçekliğin bilgisi, der Nietzsche (burada dolayımsızlığı reddettiğini görürüz), eylemi öldürür. "Eylem yanılsamanın tülüne ihtiyaç duyar" (*zum Handeln gehört das Umschletertsein durch die Illusion*). Neyse ki sanat imdada koşar; çünkü "varoluşun dehşeti ya da saçmalığı hakkındaki bu mide bulandırıcı düşünceleri insanın yaşamasını sağlayan fikirlere dönüştürmeyi" sadece "kurtarıcı bir büyücü, bir sağaltma uzmanı" olan sanat bilmektedir (*BT*, 7. böl.; *NBW*, s.59-60).

Schopenhauer'i bırakmış olan "olgun" Nietzsche bir yanda sanat ile öte yanda gerçeklik ya da hayat ya da hakikat arasındaki bu keskin karşıtlığı yumuşatır. Bu karşıtlık tabii ki arasıra yeniden ortaya çıkar. Örneğin, 1888 güzünde *Tragedyanın Doğuşu* hakkında bir değerlendirme yaparken, "sanatla hakikat ilişkisini ciddiye alan ilk kişi"nin kendisi olduğunu belirtir ve "bu çatışma karşısında şimdi bile kutsal bir dehşet duyuyorum" diye ekler (*KGW*, 8. Abt., 3. Bd., s.296). Keza, 1888 tarihli ünlü fragmanında şöyle der: "*Wir haben die Kunst*, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn" —Hakikat yüzünden ölmeyelim diye

var sanat (WP, §822; *KGW,* 8. Abt., 3. Bd., s. 296).[7] Fakat önceki döneminin basit yanılsama/gerçeklik ikiliğini terk ettikten sonraki genel eğilimi aslında her şeye estetik yanılsama yönünden bakmaktır. Kısacası, "sanat yapıtı" anlamında sanattan asli yanılsama-yaratıcı eğilim şeklindeki daha geniş anlamında sanata geçilmiştir. (İlk yazılarında da bu görüşü onaylayan bazı bölümler olduğunu kabul etmemiz gerekir.) Yani, "metafizik, din, ahlâk, bilim" ile "sanat" arasındaki her türlü ayrım bulanıklaşır; bunların *hepsi* "sanat isteminin, yalan söyleme, 'hakikat'ten kaçma, 'hakikat'i *olumsuzlama* isteminin" tezahürleridir (*WP,* §853, s.451-452;*KGW,* 8. Abt., 2. Bd., s. 435). Daha ileride göreceğimiz gibi, bu da *Tragedyanın Doğuşu*'nun güçlü modernist eğiliminden ayırıcı biçimde postmodern bir karakterde olan bir konuma geçmeye karşılık gelir.[8]

Nietzsche hem dar hem de geniş anlamda sanata insanı hayatın acımasız gerçekliklerinden korumanın bir tarzı olarak bakmayı sürdürür. Ama artık bu işlevden yararlanmanın iki yolu arasında bir ayrım yapar. *Şen Bilim*'de (bu yapıta 1887'de eklenen bir pasajda) şöyle der: "Bütün sanat ve bütün felsefe acı çekenlere bir devâdır." Ama acı çekenler ikiye ayrılır. Bir yanda, "*hayatın yoksullaştırılması*" yüzünden acı çekenler vardır. Bunlar "huzur, sükûnet, durgun denizler, sanat ve bilgi yoluyla kendilerinden kurtulma ya da esrime, silkinmeler, duyum yitimi ve delilik" peşindedirler. Nietzsche bu görüşü genelde "romantizm"le, özelde de "Schopenhauer'le Wagner'in romantik karamsarlığı"yla özdeşleştirir. Öte yanda ise, "*hayatın aşırı doluluğu*" yüzünden acı çeken ve "Dionysoscu bir sanat ve keza trajik bir hayat görüşü" isteyenler vardır (*GS,* §370, s. 328). Burada hayata karşı korunma olarak sanat anlayışı, biraz çelişkili bir bi-

---

[7] Krş. *İnsanca, Pek İnsanca*'nın 1. Bölümü'nün (1886 baharında yazılmış) önsözü; Nietzsche burada şöyle der: 'hayat...yanılsama *talep eder*, yanılsamayla yaşar" (*Human, All-Too-Human,* 1. Bölüm, §1, s.3)

[8] İlk dönemdeki modernist Nietzsche ile son dönemdeki postmodernist Nietzsche karşıtlığını, Frank Lentricchia'nın şu kitabındaki ufuk açıcı yorumlara borçluyum: *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), s.42, 55, 58-59. Kitabın son bölümlerinde modernizm ve postmodernizmi daha kapsamlı olarak tartışıyorum.

çimde tam zıttında yer alan sanat anlayışıyla; hayatın olumlanması olarak, "hayvani işlevlerin yoğunlaşmış hayatın imgeleri ve arzuları yoluyla uyarılması" olarak, "hayat duygusunun pekiştirilmesi, uyarılması" olarak sanat anlayışıyla birleşmeye çalışır (*WP*, §802; *KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.58).

Nietzsche'nin burada Dionysoscu olandan bahsederken, Apolloncu olana hiç değinmemesi manidardır. Aslında, Nietzsche'nin sanat görüşünde "ilk" yazılarından "olgun" yazılarına geçilirken gözlenen değişikliğin (bu, hiçbir biçimde mit görüşündeki değişiklik kadar keskin bir değişim olmamıştır) en açık işareti, Apolloncu olanın neredeyse tamamen ortadan kalkmasıdır: Bu sözcük, Nietzsche'nin 1880'lerde yayınladığı ya da yayına hazırladığı bütün yapıtlarda sadece iki kere kullanılmaktadır. *Putların Alacakaranlığı*'nda (1888), "her şeyden önce gözü uyaran" Apolloncu sanatsal durumu, "bütün duygulanım sisteminin uyarılıp yoğunlaştırıldığı" Dionysoscu durumla karşılaştırır (*TI*, "Zamansız Birinin İzlenimleri" §10). *Ecce Homo*'da "Dionysoscu-Apolloncu karşıtlığı"nın fena halde Hegel ve Schopenhauer koktuğunu söyler (*EH*, "*BT*," §1).[9] *Tragedyanın Doğuşu*'nda bütün bir kültür teorisinin temeli işlevini görmüş olan "olağanüstü zıtlık" artık, Nietzsche'nin bu dönemde yazmayı umduğu sanat "psikolojisi" ya da "fizyolojisi"nin çeşitli yönlerinden sadece biridir olsa olsa.[10] Örneğin, Nietzsche'nin *Tra-*

---

[9] Kaufmann'ın gösterdiği gibi, *The Gay Science*, §370'de Apolloncu olana yapılan gönderme, Nietzsche'nin editörlerinin yaptığı gayri meşru bir ektir. Bkz. Kaufmann, *Nietzsche*, s.375n; ve Nietzsche, *The Gay Science*, s.330n.

[10] Bu çıkarımı şuralara dayandırıyorum: *Twilight of Idols*, "Expeditions of an Untimely Man," §§8-10, s.71-73. (Burada, "esrime" (*Rausch*) sanatın psikolojik önkoşulu olarak görülür; Apolloncu olan ve Dionysoscu olan ise iki esrime tipine indirgenir) ve "Zur Physiologie der Kunst," fragmanı, *Gesammelte Werke, Musarionausgabe*, C. XVII içinde, s.355. Bu göndermeler 1888'e aittir. Nietzsche'nin son dönemlerinde Apolloncu olana yaptığı diğer göndermeler için bkz. *The Will to Power*, §798 (Mart-Haziran 1888), §1049 (1885-86) ve §1050 (Mart-Haziran 1888) (*Werke: Kritische Gesamtausgabe*, 8. Abt., 3. Bd., s.27-28, 16-17). Bu göndermelerin en sonuncusunda, Apolloncu/Dionysoscu ayrımı önceki kapsamına yaklaşan bir havada gibidir, ama bu fragmanın Apolloncu olanın Nietzsche'nin son dönem yazılarında tamamen ortadan kaybolmuş olmasına ağır bastığını söylemenin meşru olacağını sanmıyorum. Bu konu hakkında daha fazla ayrıntı için, bir sonraki dipnota bkz.

gedyanın Doğuşu'na 1886'da yazdığı önsözde Apolloncu/Dionysoscu zıtlığından bahsetmeye bile lüzum görmeyip, yapıtın "Dionysoscu olan nedir?" sorusuyla ilgilendiğini söylemesi anlamlıdır (*BT*, "Özeleştiri," §§3, 4; *NBW*, s.20). Keza *Ecce Homo* ve *Putların Alacakaranlığı*'nda bu yapıtın en büyük erdeminin Grek kültürü içinde Dionysoscu olanın oynadığı rolü açığa çıkarması olduğu belirtilir (*EH*, "*BT*," §§1-4; *NBW*, s. 726-731; *TI*, "Eskilere Borçlu Olduklarım," §5). Aslında, Dionysoscu olan Nietzsche'nin son dönemi için, Apolloncu olanla Dionysoscu olanın birlikte ilk dönemi için oynadığı simgesel rolü oynamaya başlamış gibidir.[11]

Herhalde bu nedenle, Kaufmann ikinci dönemdeki Dionysos'u önceki dönemdeki Apolloncu ve Dionysoscu olanın bir sentezi olarak yorumlamıştır. Bu farazi sentez Dionysos'u kökten dönüştürmüş, "biçimden yoksun taşkınlığın tanrısı" iken "denetimli tutku"nun temsilcisi haline getirmiştir; "Çarmıha Gerilen"in, Hıristiyanlığın tavsiye ettiği şeye, tutkuların yok edilmesine karşı çıkan bileşik bir tanrıdır Dionysos artık.[12] Ama böyle bir yoruma metinlerden destek bulmak mümkün değildir.[13] Bence, ikinci dönemdeki Dionysos'a, Apollon'la kurulan herhangi bir birliğin sonucu olarak değil, Dionysoscu olanın kendisi içindeki bir vurgu değişikliğinin, Nietzsche'nin Romantik estetiğin Schopenhauerci varyantından uzaklaşmasını yansıtan bir

---

[11] Basit bir niceliksel doğrulama. Oehler'in kronolojik bir biçimde düzenlenmiş *Musarionausgabe* için hazırladığı dizinde, (Nietzsche'nin 1879'a kadar olan yazılarını içeren) ilk dokuz ciltte Apolloncu olan kavramına doksan altı gönderme görünürken, sonraları sadece dokuz gönderme görünüyor. İlk göndermelerin çoğu birden fazla sayfaya yapılırken, sonrakilerin tamamı yalnızca bir sayfaya yapılıyor. Öte yandan, Dionysoscu olan kavramına 9. Ciltten önce toplam yetmiş altı gönderme yapılırken, ondan sonra hâlâ elli iki gönderme yapılıyor.

[12] Kaufmann, *Nietzsche*, s.129. Dionysos ile "Çarmıha Gerilen" arasındaki çatışma için bkz. *Ecce Homo*, "Why I am a Destiny," §9, *Basic Writings* içinde, s.791 ve *The Will to Power*, §1052 (*Werke: Kritische Gesamtausgabe*, 8. Abt., 3. Bd., s.57-59).

[13] Buna, mesela, şu metinlerde dikkat çekilir: Tracy B. Strong, *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1975), s.315, 62. not ve Werner J. Dannhauser, *Nietzsche's View of Socrates* (Ithaca: Cornell University Press, 1974), s.39-40.

değişikliğin ürünü olarak bakmak çok daha iyi olacaktır. Daha önce de belirttiğim gibi, Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda Dionysoscu olanı "esrimiş bir gerçeklik" olarak tahayyül eder; vurgu burada gerçeklikten çok, esrime üzerinde, bireyin "gizemli bir bir-olma duygusu" sayesinde yıkılması ve özgürleşmesi üzerindedir (*BT*, 2. böl.; *NBW*, s.38). Örneğin, Euripides tragedyadaki Dionysoscu unsura saldırdığında, Dionysos'un gerçekçiliğine değil (çünkü Euripides tam da bu gerçekçilik iddiasını reddediyordu), Dionysoscu olanı gündelik dünyadan ayıran vecd haline, esrimeye saldırıyordu (*BT*, 12. böl.; *NBW*, s.81).

Nietzsche'nin son dönemindeki yazılarında Dionysos kesinlikle esrik bir varlık olarak kalır, ama Nietzsche aynı zamanda onun "gerçekçi" yönünü çok daha fazla vurgulamaya başlar. Çünkü bu dönemdeki Dionysos'un en önde gelen özelliği, "gerçekliğe", "hayat"a karşı takındığı "olumlayıcı" tutumdur. Gerçekliğe "Evet deme" fikri — Nietzsche'nin son dönem yazılarında kesinlikle merkezi bir yeri olan bir fikirdir bu— ilk olarak *Şen Bilim*'de ortaya çıkar; Nietzsche burada bize bir Yeni Yıl çözümü sunar: "*Amore fati*: Bundan böyle sevgilim bu olsun! Artık çirkinliğe savaş açmak istemiyorum. Suçlamak istemiyorum; suçlayanları bile suçlamak istemiyorum. Artık sadece *başımı çevirerek* reddedeceğim reddedeceklerimi. Sadede gelelim: Keşke sadece Evet-diyen biri olsam bir gün" (*GS*, §276). *Zerdüşt*'te bu fikir daha da geliştirilir; hattâ bu yapıtın "ana düşüncesi", Nietzsche'ye göre "erişilebilecek en yüksek olumlama ilkesi" olan bengi dönüş öğretisinin temelini oluşturur (*EH*, "*TZ*," §1).

Burada özellikle önemli olan şey, daha 1886'da, Nietzsche'nin Zerdüşt'ten "şu Dionysoscu canavar" diye bahsettiği zamanlarda, Dionysos'un bu "olumlayıcı" tutumun simgesi haline gelmesidir (*BT*, "Özeleştiri," §7; *NBW*, s.26). Nietzsche'nin *Putların Alacakaranlığı*'nda, geri dönüp *Tragedyanın Doğuşu*'na bakarken (ve bu arada sonradan benimsediği konumu daha önceye taşıyıp kitabın mesajını çarpıtırken) söylediği gibi, "en garip, en ciddi sorunlar içindeyken bile hayatı olumlamak, kendi tüketilemezliğinin keyfini en yüksek tiplerini feda ederek çıkartan hayat istemi —benim Dionysoscu dediğim *budur*, beni *tra-*

jik şairin psikolojisine götüren köprü *budur* işte" (*TI,* "Eskilere Borçlu Olduklarım." §5). Keza *Ecce Homo*'da, *Tragedyanın Doğuşu* hakkındaki bölümde, "Dionysoscu simgede olumlamanın nihai sınırına ulaşıldığı"nı bulgular (*EH, "BT,"* §1). Ya da Nietzsche'nin kendi düşüncesindeki değişimin "1876 civarı"nda meydana geldiğinden bahsettiği fragmana dönersek: "Kendi içgüdümün Schopenhauer'inkinin tersi yönde, yani en korkunç, en muğlak ve en yalancı haliyle bile *hayatı haklı çıkarma* yönünde gittiğini kavradım; bunu da 'Dionysoscu' ifadesiyle formüle ettim" (*WP,* 3, 1005; *KGW,* 8. Abt., 2. Bd., s. 18-19).

Nietzsche'nin Apolloncu yanılsamacılıktan Dionysoscu gerçekçiliğe geçmesi, "gerçeklik"e dair herhangi bir kavramsal analize geçmesi demek değildir. Zira görünüşte birbirlerine taban tabana zıt olmalarına rağmen, temelde estetik nitelikli kavramlar olarak Apolloncu olan ve Dionysoscu olanın ortak bir noktası vardı: Kavramların sunduğu dolayımlı kavrayış ikisi tarafından da reddediliyordu. Dionysoscu olan, deneyimin gerçekliğine dolayımlı olarak değil, doğrudan doğruya katılma yönünde bir itkiyi simgeleştirir; Apolloncu olan ise, benzer bir dolayımsızlığa, gerçekdışı düş ve fantezi dünyasına ("normal" deneyimindekinden daha doğru ve daha derin bir gerçekliği cismettiği düşünülen bir dünyaya) dalarak ulaşma yönünde bir itkiyi simgeleştirir. Kısacası, Apolloncu ve Dionysoscu kutuplar, her türlü teorileştirme çabasında üstü kapalı olarak bulunan "geri adım atma"yı reddetmeleri, kavramlarla birlikte gelen dolayımı reddetmeleri açısından birleşirler. Karşıtlığın iki tarafı da (sadece Dionysoscu olan değil) gerçeklikle ilgilidir —Dionysoscu olan eylemin ve acı çekmenin gerçekliğiyle, Apolloncu olan düşün ve yanılsamanın gerçekliğiyle—, ama iki gerçeklik de geleneksel rasyonaliteye uymaz, çünkü bu rasyonalite teoriye özgü bir kavrayışa bağlıdır. Nietzsche sadece ilk, Apolloncu safhasında değil, aynı zamanda sonraki Dionysoscu safhasında da, herhangi bir kavrayış *yapısı* dile getirmekten ısrarlı bir biçimde uzak durur ve bunun yerine radikal bir yapı-karşıtlığından yana tavır alır; Foucault'yla Derrida'nın "postyapısalcılığı"yla ve Heidegger'in

son dönemlerinde benimsediği kavram-karşıtı eğilimle arasındaki gerçek yakınlığın kaynağı da bu tavırdır.

"Doğruluk ve Yalan Üstüne"

Şimdiye kadar, Nietzsche'nin zıt ama birbiriyle ilişkili Apolloncu ve Dionysoscu kavramlarını kullanış tarzında tezahür ettiği biçimiyle, dolayımsızlığa duyduğu özlemi ve onu reddedişini ele aldım. Şimdi ise kavramların beraberlerinde getirdiği dolayımı reddedişine dönmeyi öneriyorum. Nietzsche'nin bu mesele hakkındaki düşünceleri ile on dokuzuncu yüzyıl epistemolojisi arasında önemli bağlar vardır. Maurice Mandelbaum'un işaret ettiği üzre, on dokuzuncu yüzyılda insanın sahip olduğu düşünsel güçleri eleştiren düşünürlerin çoğu, Locke, Hume ya da Kant gibi eski bilgi teorisyenlerinde bulunmayan ortak bir özelliğe sahiptiler —yani "düşüncenin kavramsal yönlerine duyulan güvensizlik; bilimlerde ve günlük hayatın pratik meselelerinde kullandığımız kavramların normalde yerine getirdiklerini varsaydığımız görevler için gerçekten yeterli oldukları konusunda beslenen bir şüphe." Bu güvensizliğin kökeni, bu eleştirmenlerin "ampirik kavramlarımızın, temsil ettiklerini zannettiğimiz şeyin karakteristik özelliklerini yeterli biçimde resmetmedikleri"ni düşünmeleriydi.[14]

Mandelbaum bu güvensizliği Romantizmle ilişkilendirir: "On sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyılda Romantik harekette ve daha sonraları başka hareketlerde de, sahici bilginin zorunlu olarak bir tür dolayımsız kavrayış içerdiği ve burada bildiğimiz şeyin hem doğrudan doğruya mevcut olması hem de somut ayrıntılarıyla kavranması gerektiği varsayılıyordu." Bu varsayıma göre, "bir nesneyi *yeniden*-sunmaksızın (*re*-presenting) sadece ***temsil eden*** bir bilgi hiçbir zaman yeterli değildir: Sadece

[14] Maurice Mandelbaum, *History, Man, and Reason: A Study in Nineteenth-Century Thought* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971), s.349.

bilmek istediğimiz şeye karşılık gelir ya da onu simgeleştirir."[15] Mandelbaum dolayımsızlığa gösterilen bu bağlılığın ve onunla birlikte kavramsal bilginin horgörülmesinin içerdiği gerçek gücün, ancak varoluşçu hareket hâkim düşünsel konuma geldiğinde hissedildiğini belirtir. Mandelbaum yine, varoluşçulukla hiçbir bağı olmayan birçok yazarda (örneğin Helmholtz ve Spencer'da) da, kavramsal bilgi karşısındaki güvensizliğe — şeylerin kendilerinin dolayımsızlığıyla temas kurmamızı sağlamamalarının kavramlardaki bir ***kusur*** olduğu hissine ve kavramları doğaya yapılan öznel yansıtmalar olarak görme şeklindeki, bununla bağlantılı eğilime— rastlandığına işaret eder. Nietzsche'nin epistemolojik görüşlerine bu kanaatlerin oluşturduğu daha geniş bağlam içinde bakmak gerekir.

Ancak bu görüşler yeni-pozitivistlerin, pragmatistlerin ve varoluşçuların görüşlerinden kökten farklıdır, çünkü estetik eğilimi Nietzsche'yi kavramsal düşüncenin bu diğer eleştiricilerinden ayırır. Kant'ın üçüncü eleştirisinden sonra, estetik deneyimin nihai olarak dile getirilemez olduğunu ve sözcüklerle kavramlar içine kapatılmaya direnme eğilimi gösterdiğini vurgulamak yaygın bir tutum olmuştur. Nietzsche bu görüşü paylaşır: Estetik alanı, ona göre, kavramların dolayımlayıcı ve karmaşıklaştırıcı etkisine bir alternatif sunar. Bu görüşü en açık seçik biçimde 1873'te yazdığı "Ahlâki Olmayan Anlamda Doğruluk ve Yalan Üstüne" adlı denemesinde dile getirir; bu uzunca bir süre ihmal edildikten sonra son zamanlarda birçok Nietzsche yorumcusunun dikkatini haklı olarak çekmiş olan bir yazıdır. Nietzsche bu yazıyı yayınlatmaya fırsat bulamamıştı, ama yine de tamamlanmış, hattâ cilası bile çekilmiş bir yapıttır ve Nietzsche 1880'lerde de bu yazıyı göz önünde bulundurmayı sürdürmüştür.[16]

---

[15] A.g.y., s.350. Mandelbaum aslen epistemolojiyle ilgilenir. Bu temanın edebi (ve ontolojik) yönleri hakkında bir tartışma için bkz. Geoffrey H. Hartman, *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Rilke and Valéry* (New Haven: Yale University Press, 1954), özellikle s.127-173.

[16] 1886'da *İnsanca, Pek İnsanca*'nın 2. bölümüne eklediği önsözde bu yazıya başlığını zikrederek göndermede bulunur; onu daha o dönemde bile "artık

Nietzsche bu yazıda, kendi sözleriyle, bilmenin "sefil, geçici, amaçsız ve hayalperest" karakteri üzerinde düşünür. Ona göre insan zekâsı özünde her şeyi olduğundan başka türlü gösteren, bize dünyanın doğru bilgisini sunduğunu iddia ettiği halde aslında sunmayan bir güçtür. Her kavram, der Nietzsche, temsil ettiğini beyan ettiği şeyin yanlışlanmasıdır. Nietzsche'nin sözleriyle, "her kavram eşitsiz olanı eşitleme yoluyla doğar": *Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen* ("OTF," s.179).[17] Onun görüşünde, dünya mutlak anlamda tekil fragmanlardan oluşur: Hiçbir şey, hiçbir oluşum bir başka şey ya da oluşumla tam anlamıyla aynı değildir.

Örneğin, bir yaprağı ele alalım. Her yaprak, ne kadar az olursa olsun, diğerlerinden farklıdır. Bundan çıkan sonuç şudur ki *yaprak* kavramı ancak bu farklılıkların gözardı edilmesi yoluyla oluşabilir — Nietzsche bu görmezden gelmenin tamamıyla keyfi olduğunu düşünür. Yani, *yaprak* kavramı yaprakların gerçekliğinin yanlışlanmasıdır. Ona göre, kavram ilk olarak, gerçekliğe onun hiç bilmediği bir varlık atfeder —bu örnekte, yaprak kavramı ve formunu, genelde *yaprağı*. Nietzsche, gerçekten varolan yapraklar çokluğunun yanı sıra doğada *yaprağın* da olduğunu düşündüğümüzü iddia eder. İkinci olarak, kavram gerçeklikten aslında orada olan unsurları —bu örnekte, tek tek bütün yaprakları birbirinden ayırdığı halde keyfi olarak gözardı edilen nitelikleri— çekip almayı içerir.

Kısacası, kavramlar bize gerçekliğe ilişkin doğru, sahici bir bilgi vermezler. Tam tersine, kavramlar gerçekliği çoğulluğundan, insan deneyimini de özgün zenginliğinden ve canlılığından

---

hiçbir şeye" inanmadığına kanıt gösterir. Bkz. *Human, All-Too-Human*, II. Bölüm, Önsöz, §1, s.2.

[17] Bu yazının Levy basımındaki çevirisi yetersizdir; buradan alıntılar yaparken sürekli değişiklikler yapmak zorunda kaldım. Ben hâlâ kendi düzeltilmiş çevirimi tercih ediyor olsam da, Levy basımındakinden daha iyi bir çeviri için bkz. Friedrich Nietzsche, *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*, der. ve çev. Daniel Breazeale (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1979), s.77-79. Breazeale burada Nietzsche'nin "Doğruluk ve Yalan Üstüne"yi sürdürme tasarısıyla aldığı notlara da yer verir. Almanca orijinali için bkz. *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, 2. Abt., 2. Bd., s.367-391.

yoksun bırakan çıplak şemalardır. Ama tek tek kavramlarda durmamak gerekir, çünkü Nietzsche'nin işaret ettiği gibi, bunlar insanlar tarafından "kavramlardan oluşan büyük bir yapı" (*der grosse Bau der Begriffe*), "kastlar ve tabakalardan oluşan bir piramit" ve "eski Roma'da yakılmış ölülerin küllerinin saklandığı mahzenlerin katı düzenliliğine sahip olan ve matematikte bulduğumuz o sertliği ve soğukluğu mantık alanında soluyan yasalardan, ayrıcalıklardan, alt-düzenlerden, sınırlamalardan oluşan yeni bir dünya" inşâ etmek için kullanılırlar ("OTF," s.181-182). Bu yapı da bir yanılsamadır, tek tek her kavramda bulunan yanlışlamanın daha yüksek ve daha karmaşık bir düzeyde tekrarlanmasıdır. Doğa yasalarının doğada bulunduğunu düşünürüz, oysa aslında bu yasalar doğaya insanlar tarafından dayatılırlar. Üstelik, bu yasaların doğayı bütünlüğü içinde kavradığını düşünürüz, oysa aslında sonsuz bireyselliği ve yaratıcılığıyla doğa onları fersah fersah aşar. Demek ki insan bilgisinin bütün yapısı şüphe altındadır; salt insana özgü bir gerçekliğin işareti, salt insana özgü kaygıların yansıması olması dışında.

Kavramlara ilişkin bu açıklamanın altında, sahici bilginin temsil ettiği şeyle aynı özelliklere sahip olması gerektiği, bir şekilde temsil ettiği şey olması gerektiği, (Mandelbaum'un formülasyonunu izleyecek olursak) o şeyi tam özüyle *yeniden*sunması gerektiği inancı yatar. Ama onun konumunu Romantik dolayımsızlık övgüsüyle özdeşleştirmek ciddi bir hata olur ve Nietzsche'nin projesinin gerçekten özgün yanlarını gözden kaçırmaya neden olur. Çünkü Nietzsche bir yandan dolayımsızlığı şiddetle arzularken, bir yandan da onun bir an bile ulaşılamaz bir şey olduğunu ileri sürer; sahici bilgiye —yani, şeylerin gerçekte oldukları halin bilgisine— de ulaşılamaz. Nietzscheci evrende insanlar onulmaz bir biçimde "gerçeklik"in dışında kalmışlardır. Kendileri söz konusu olduğunda neredeyse zırcahildirler: Doğa insan bedeninin mekanizmasının "anahtarını fırlatıp atmıştır" ve insan bilinci hâlâ bir gizem olma niteliğini korumaktadır. Dış dünya söz konusu olduğunda da, durum aynı ölçüde umutsuzdur. Nietzsche'nin sözleriyle, insanlar "yanılsamaya [*Illusion*] ve rüya görüntülerine fena halde batmış du-

rumdadırlar; gözleri şeylerin sadece yüzeyine bakar ve "biçimler" görür; duyumları onları hiçbir yerde hakikate götürmez, yalnızca uyarımlar almakla ve şeylerle adeta elim sende oynamakla [*ein tastendes Spiel*] yetinmektedirler" ("OTF," s.175).

O halde, insan bilgisine, "kavramlardan oluşan yapı"ya hangi statüyü tanıyabiliriz? Nietzsche'nin cevabı, insan bilgisinin özünde estetik bir statüye sahip olduğu, estetik anlamda yaratıcı bir insan itkisi sayesinde ortaya çıktığıdır. Bu, Schelling'in *Aşkın İdealizm Sistemi*'nde ortaya koyduğu görüşten temelden farklıdır. İki düşünürün de estetik olana öncelik vermiş olduğu doğrudur, ama bunu tamamen farklı bir ruhla yaparlar. Schelling sanatı felsefenin doruk noktası olarak görür, çünkü ona göre gerçekliğe dair dolayımsız bir vukuf edinme imkânını bize sadece sanat verir. Oysa Nietzsche'nin estetiğe öncelik tanımasının nedeni tam da bize "gerçekliğe" dair bir vukuf kazandırmamasıdır. Zaten böyle bir iddiası da yoktur. Tam tersine, sanat açıktan açığa bir yanılsama alanıdır ve bu haliyle de mantık ve diyalektiğin farkında olmadıkları yanılsamalarının tam karşı kutbunda yer alır. Nietzsche'ye göre, insan gerçekliğe hiçbir biçimde ulaşamaz. Rasyonel bir varlık olduğu da tartışmalıdır. O pek övülen soyutlamalarının kılık değiştirmiş metaforlardan başka bir şey olmadığı ortaya çıkmıştır; kullandığı dil ise mantıksal doğruluğu değil, kendisinin doğuştan gelen estetik yaratım yeteneğini cisimleştirir.

Aslında Nietzsche'de, "sanat" ile "gerçeklik" arasında olmasını istediği ayrıma benzer türden bir dil-"gerçeklik" ayrımı vardır; bununla bağlantılı olarak, Foucault'nun yapıtlarının bazı kısımlarında ve Heidegger'in son döneminde dilin "özü" ya da "varlığı" haline gelen şeyi meşrulaştırma eğilimi de görülür. Nietzsche üzerinde durarak, dilin "bütün gerçekliklerin yeterli ifadesi" olmadığını belirtir ("OTF," s.177). Dil gerçeklikle hiçbir temas kurmaz, yalnızca kendi kendine, kendine-yeterli bir dünya uydurarak böylesi bir temas varmış yanılsamasını iletir. Böylece, der Nietzsche, *Schlange* ya da (Latincedeki *serpere*'den gelen) *serpent* [yılan] sözcüğünün bir şekilde, temsil ettiği şeyin yeterli bir ifadesi olduğunu zannederiz. Oysa aslında bu sözcük,

yılanın özelliklerinin sadece bir tanesini, dolambaçlılığı vurgulamayı tercih eden tamamen keyfi bir adlandırmadır. Nietzsche'ye göre, "ağaçlardan, renklerden, kardan ve çiçeklerden bahsettiğimizde, şeylerin kendileri [*den Dingen selbst*] hakkında bir şeyler bildiğimize inanırız; halbuki elimizde şeylere ilişkin metaforlardan başka bir şey yoktur ve bu metaforlar asıllarına zerre kadar tekabül etmemektedir" —tıpkı Chladni işaretlerinin müzikal tonlara hiçbir biçimde tekabül etmemesi gibi ("OTF," s.178). Kısacası, dilin kuruluşu "...mantıksal çizgiler üzerinde ilerlememişti ve doğruluk peşindeki insanın, araştırmacının, felsefecinin çalışmak için kullandığı ve inşâ ettiği bütün malzeme eğer gaipten gelmiyorsa, şeylerin özünden hiç gelmiyordur" ("OTF," s.179). (Burada X ile Y, "gaip" ile "şeylerin özü" arasındaki ara olasılıkları inceleme yolunda hiçbir girişimde bulunulmaması dikkat çekicidir.) Canımız istiyorsa insanı rasyonel bir varlık olarak tahayyül edebiliriz, ama insanın varsayımsal rasyonel statüsü, "somut [*anschaulich*] metaforları bir şema içinde buharlaştırma ve böylece bir imgeyi bir kavram halinde çözündürme" yeteneğine dayanır. İnsan bu şemalardan yola çıkarak, şeylerin gerçekliğini ifade ettiğini zannettiği ama aslında tamamen insana ait bir yaratım olan "yasalardan, ayrıcalıklardan, altdüzenlerden, sınırlamalardan oluşan bir dünya" inşâ eder. Bu kavramsal dünya "ilk izlenimlerin oluşturduğu somut dünyanın karşısına, ikisi arasında daha değişmez, daha genel, daha bildik, daha insani ve bu yüzden de düzenleyici ve buyurucu olan dünya olarak çıkar" ("OTF," s.181). Ama ne kadar sert ve katı görünürse görünsün, kavramsal dünya aslında "insanın asli yetisi olan fantezisinden gürül gürül fışkıran imgeler yığını"nın katılaşmış ürününden ibarettir ("OTF," s.184).

Schelling'de özne ile nesne estetik sezginin birleştirici gücü tarafından bir araya getirilirken, Nietzsche'de "öznede nesnenin yeterli hiçbir ifadesi" yoktur, çünkü "özne ile nesne arasında, birbirinden mutlak olarak ayrı iki alan arasında hiçbir nedensellik, kesinlik, ifade ilişkisi yoktur, olsa olsa ***estetik*** bir ilişki vardır, bununla son derece farklı bir yabancı dile yapılan imalı bir aktarımı, kekemece bir çeviriyi kastediyorum" ("OTF," s.184). Bir

kere daha: "Hakikat" bize gerçeklik hakkında değil yalnızca insanın estetik gerçeklik kavrayışı hakkında bir şeyler söyler. Nietzsche sonraları en ünlü cümlelerinden biri haline gelecek bir cümlede şöyle der: "[Hakikat] eğretilemelerden, düz değişmecelerden, insanbiçimciliklerden oluşan seyyar bir ordudur: Kısacası şiir ve belâgat yoluyla yoğunlaştırılmış, aktarılmış, süslenmiş olan ve uzunca bir süre kullanıldıktan sonra herkese fazlasıyla sabit, kural koyucu ve bağlayıcı gelmeye başlayan insan ilişkilerinin bir toplamıdır; hakikatler yanılsama oldukları unutulmuş olan yanılsamalardır; aşınıp duyumsal güçlerini yitirmiş olan metaforlardır; üzerlerindeki resimler silinmiş olan ve artık para olarak değil sadece metal olarak bir işe yarayan paralardır" ("OTF," s.184).

Nietzsche metaforların bu şekilde değer kaybedip kavramlara dönüşmesi karşısında ve sonuç olarak bir kenara atılan bütün mantıksal düzen karşısında tuhaf bir biçimde ikili bir tavır takınır. Bir yanda, kavramsallaştırma yeteneğinin insanın hayatta kalması için kesinlikle zorunlu olduğunu kabul eder. Hattâ bu gücün ortaya çıkmasına da hayatta kalmanın gereklerinin yol açtığını ileri sürer. İnsan ancak izlenimlerini kavramlar şeklinde genelleyerek "kendi hayat ve eylem gemisini onlara bağlayabilmiştir" (ya da Nietzsche'nin son döneminde söyleyebileceği gibi, onları kendi güç istemine tabi kılabilmiştir); ancak metaforları "buharlaştırıp" şemalar haline getirerek hayvan dünyasının dışına çıkabilmiştir. İnsan canlı metaforları solgun, soğuk kavramlara dönüştürerek, "*bu* güneşin, *bu* pencerenin, *bu* masanın başlı başına bir hakikat olduğu şeklindeki sarsılmaz inanca" ulaşır ve bu inanç sayesinde "biraz sükûn, kesinlik ve önem"e sahip olan bir hayat yaşayabilir ("OTF," s.184). Nietzsche sözlerine şöyle devam eder: "Eylem adamı sürüklenmekten ve kendini yitirmekten kaçmak için hayatını akla ve aklın kavramlarına bağlar," oysa hakikati arayan kişi "kulübesini bilim kulesinin inşaat alanının yakınlarına kurar, inşaata yardım edebilsin ve onun siperlerine saklanabilsin diye" ("OTF," s.187). Yani, insanın yarattığı kavramlar yapısı —"hakikat"— insan hayatında mutlak anlamda vazgeçilmez bir rol oynar. Aslında, Nietzsche'nin "Tarihin

Hayat İçin Yararları ve Zararları Üstüne" (1874) yazısında belirttiği gibi, insan ancak dolayımsız, mevcut deneyim akışından kaçarak insan olur.[18]

Böylece kavramsal düşünceye tamamen gerekli ve temel bir işlevi yerine getiren, iyi bir şey olarak bakılabilir. Ama olumsuz bir yanı da vardır, çünkü insanlar kavramlar yapısının tamamen insan ürünü olduğunu ve onunla insanın dışındaki her şey arasındaki ilişkinin salt estetik bir ilişki olduğunu unuturlar. Onu gerçekliğin kendisinin betimlenişi zannederler. Bu da onu "deneyim"in, "hayat"ın zenginliğini ve dolayımsızlığını bozan bir etki, katılaştırıcı bir etki haline getirir. (Bir kere daha "Tarihin Yararları ve Zararları"na başvurabiliriz. Burada tarih geçmiş hakkında işe yarar yanılsamalar üreten bir şey olarak görülür. Ama herhangi tek bir yanılsamanın hakimiyet kazanmaması da mutlaka şarttır, çünkü bu geçmiş deneyimimizi ve geçmişi kullanma biçimimizi katılaştırır.)

Bu koşullar altında, Nietzsche'nin takındığı tavır ironik bir tavırdır. Bir yanda, kavramların bütünüyle yanılsamaya dayalı olduklarını göstermeye çalışır. "Kavramların oluşturduğu sonsuzca karmaşık katedral"in "hareketli bir temel üzerinde, adeta akan su üzerinde" inşâ edildiğini göstermeye çalışır ("OTF," s. 182). Ama öte yandan da, kavramsal dünyayı ortadan kaldırmak istemek şöyle dursun, "özgür bir kafa"; tam da kavramların yanılsamaya dayalı olduklarını fark ettiği için onları gerçekten yaratıcı ve sanatsal bir biçimde kullanabilecek bir kafa tahayyül eder. Böylece, "kavramların oluşturduğu, muhtaç durumdaki insanın hayatı boyunca ona tutunarak kendini kurtardığı o muazzam çerçeve ve perde, özgür bir kafa için bir darağacından ve en cüretli işlerini yaparken oynayacağı bir oyuncaktan ibarettir; özgür kafa bu çerçeveyi paramparça edip parçaları karmakarışık dağıttığında ve sonra da ironik bir biçimde, birbirine en yabancı parçaları bir araya getirip en yakın olanları birbirinden ayırarak tekrar birleştirdiğinde, artık onu kavramların değil sezgilerin

[18] Friedrich Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life," *Untimely Meditations* içinde, 1. Bölüm, İng. çev. R.J. Hollingdale, sunuş yazısı J.P. Stern (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), s.60-61.

yönlendirdiğini... ortaya koyar." Zihnin özgür oyunu başlar: İnsanı "hayali şemalar, soyutlamalar ülkesi"ne götürmeyen; oyun olsun diye oynamaktan, ortaya "yasak metaforlar" ve "duyulmamış kavram bileşimleri" çıkarmaktan keyif alan bir oyundur bu ("OTF," s.190). Kısacası kavramsal dünyayı yıkmayı değil, (Derrida'nın terminolojisini ödünç alacak olursak) onu yapıbozumuna uğratmayı, bir estetik yanılsama ve oyun alanı haline dönüştürmeyi tahayyül eder.

Nietzsche'nin "Doğruluk ve Yalan Üstüne"de ortaya koyduğu görüş ile Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde geliştirdiği görüş arasında ayrım yapmak önemlidir, çünkü Nietzsche'nin bilgi hakkında getirdiği açıklama bazı okurlara Kant'ı hatırlatmış olabilir. Kant, insanların sadece görünüşler hakkında bilgi edinebileceklerini ve kendinde-şeyleri kaçınılmaz olarak bilemeyeceklerini ileri sürer; dahası, insanların görünüşü anlamalarını sağlayan kavramların aslında görünüşe insanlar tarafından dayatıldığını belirtir. Nietzsche'nin görüşü Kant'ınkinden çok önemli iki açıdan farklıdır. İlk olarak (bu noktayı burada geliştirmeyeceğim), Kant'ta Nietzsche'de görmediğimiz bir genellik vardır. Kantçı kategoriler bütün insanlarda aynı olarak tasarlanan bir insan zihninden türer, oysa Nietzsche'de gerçekliğin "inşa edilmesi" süreci keyfi ve bireysel bir şey olarak resmedilir. Bir başka deyişle, Kant'ın epistemolojisi bir insan doğası anlayışına bağlıdır; Heidegger'le Foucault'nun terminolojisini kullanacak olursak, kabul edilemez bir "hümanizm"i ya da "antropolojizm"i cisimleştirir. İkinci olarak, Kant numenler alanına kategoriler dayatmayı gerçekliğin düzenlenmesi olarak görürken, Nietzsche bunu *Verstellung* olarak —yani, başka türlü gösterme [dissimulation] olarak, ya da (daha düz bir çeviriyle) yerinden etme veya düzenini bozma olarak— görür.

Nietzsche bu başka türlü gösterme anlayışına nasıl varır? Nietzsche'nin epistemolojik düşüncelerinde kendine özgü, antidiyalektik bir diyalektik söz konusudur. Yalnızca dolayımsız bilginin sahici olduğu varsayımından yola çıkar. Sonra dolayımsızlığa erişilemeyeceğini (bunun olsa olsa son derece ilkel bir düzeyde mümkün olabileceğini) algılar. Ama dolayımsızlığı sa-

hici (ya da "yeterli") bilgi ölçütü olarak görmekten vazgeçeceği yerde, estetik alanına hamle edip bilgiyi insandaki estetik anlamda yaratıcı bir gücün ifadesi olarak betimler. Nietzsche'ye göre, bilgi, Kant'ta olduğu gibi, gerçekliğin teorik kavranışı değil, insanmerkezci yanılsamaların oluşturduğu, tamamen kendine yeterli bir kümedir. Nitekim, Nietzsche bize "doğruluk"un/"hakikat"in özünde, kullandığımız dilin bir yaratımı olduğunu söyler: "Bundan böyle neyin 'doğru' olacağı artık sabittir; yani şeylere dair her yerde geçerli ve bağlayıcı bir adlandırma uydurulur ve dilin yasaması aynı zamanda ilk doğruluk yasalarını da verir;... doğruluk ile yalan arasındaki karşıtlık ilk kez burada doğar." Doğruluğun varolduğu ancak dilsel bir bağlam içinde, sadece bu bağlam içinde söylenebilir. Yalancı, "gerçekdışını gerçek gibi göstermek için geçerli adlandırmaları, sözcükleri kullanan kişi", "terimleri uygun [*beliebige*] biçimde birbirleri yerine ikame ederek, hattâ tersine çevirerek sabit uzlaşımları suistimal eden" kişidir. Söz konusu dilsel alan estetik bir alandır, çünkü dilin kendisi insanın metaforlar yaratma temayülünün ürünüdür. Ve estetik alanında olduğumuza göre, insanlar aldatmacanın kendisinden nefret etmezler; yalnızca "bazı aldatmaca türlerinin yarattığı kötü, düşmanca sonuçlardan" nefret ederler. Nietzsche'ye göre, insanlar "doğruluğun hoş, hayat koruyucu sonuçları"na, —yani işe yarar yanılsama olarak doğruluğa— gıpta ederler; ama "saf, etkisiz bilgi" —yani, bilimsel, teorik anlamda doğruluk— karşısında kayıtsız, hattâ düşmanca bir tavır takınırlar ("OTF," s.176-177).

Teoriye Karşı

Nietzsche'nin "Doğruluk ve Yalan Üstüne"de tezahür eden estetik bakış açısı, onun felsefi girişimini bir bütün olarak kavramak için can alıcı önemdedir; çünkü düşüncesindeki tutarlı biçimde felsefe karşıtı, bilim karşıtı çizginin temelinde

dolayımsızlığa duyduğu bağlılık[19] ve dolayımsızlığın karşı kefesinde bulunan estetik yanılsamayı benimsemesi yatar. Bu bilim karşıtı niyetin ilk ve en açık ifadesi *Tragedyanın Doğuşu*'nda bulunabilir. Bu yapıt, sahip olduğu çok çeşitli veçhelerden biriyle de Sokrates'e ve Nietzsche'nin gözünde Sokrates'in temsil ettiği bütün mantıksal-felsefi girişime yönelik bir saldırıdır. Nietzsche'nin anlatımında, Sokrates mantık ve diyalektiğin mucidi; açık seçik kavramlara, anlaşılabilirliğe ve katıksız anlamda bilinçli bilgiye sağlam bir inanç duyan, "akılcı yöntem"i uygulayan biriydi. Bir mantıkçı ve diyalektikçi olarak o kadar etkileyiciydi ki Grek kültürüne "nüfuz edici bir eleştiri süreci", Grek sanatını yıkan "küstah bir makûllük" (*verwegene Verständigkeit*) sokmayı başarmıştı (*BT*, 12. böl.; *NBW*, s.84).

Burada Apolloncu olanın yeni bir simgesel anlamı ortaya çıkar: Yanılsama olarak, hattâ biçim olarak Apollon değil; insan deneyiminin bütün yönlerini açık seçik ortaya çıkarmaya çalışan, *nous* yoluyla, anlama yoluyla düzen yaratmaya çalışan, teorik kavrayışın ışığı olan Apollon. Nietzsche'nin Sokratesçilikle özdeşleştirdiği bu anlamdaki Apollonculuk sanata onulmaz biçimde düşmandır. Bu düşmanlığın felsefi ifadesi Platon'da bulunabilir. Platon "bilinçli içgörü olmadığı için, şairin yaratıcı yetisinden hemen her zaman yalnızca ironik bir biçimde bahseder." hattâ şairin şair olarak bilinçli içgörü yaratabileceğini inkâr eder. Şiir şairin "bilinçsiz ve anlama yetisinden yoksun" olmasını ge-

---

[19] Nietzsche'yi rastlantıyla okumaya başlayanlar, onun dolayımsızlığa gösterdiği bu bağlılığı en iyi ahlâk hakkında yaptığı açıklamada göreceklerdir. Örneğin, *Ahlâkın Soykütüğü*, İlk Yazı, §11'deki o çarpıcı pasajı ele alalım. Nietzsche burada kendi cemaatleri dışındakilerle uğraşırken, "belki de bir alay iğrenç cinayet, yakıp yıkma, tecavüz ve işkenceden, sanki bütün bunlar öğrencilerin yaptığı o kaba saba şakalardan ibaretmiş gibi, ruhları örselenmeden ve coşkuyla çıkan zafer kazanmış canavarlar olarak, yırtıcı hayvanın masum vicdanına *geri* dönen" özgür ve yalın soylulardan bahseder (Nietzsche, *Basic Writings*, s.476). Nietzsche'nin bu davranış tarzında *iyi* olduğunu düşündüğü şey tam da dolayımsız olması, hiçbir haklı çıkarma teşebbüsü içermemesi, kendiliğinden ve sahici bir eylemle ilgili bir meseleden ibaret olmasıdır. Ayrıca bkz. İkinci Yazı, §11'deki (*Basic Writings*, s.511) önemli "etkin"-"tepkisel" ayrımı ve *The Will to Power*, §430'daki şu iddia: "Askerin talim yaptığı gibi, insan da eylemeyi öğrenmelidir. Aslında, bu bilinçsizlik bir kusursuzluk göstergesidir" (*Werke: Kritische Gesamtausgabe*, 8. Abt., 3. Bd., s.80).

rektirir (*BT*, 12. böl.; *NBW*, s.85-86). Bu düşmanlığın estetik ifadesi —bu, belki tam da estetik olduğu için daha ilginçtir— Euripides'te bulunabilir. Nietzsche'ye göre, Yunan sahnesine akılcılığı getiren odur. Euripides, kendini Aiskhyloscu-Sophoklesci trajedinin bilinçsiz yaratıcılığının karşısına yerleştirerek, Sokrates'in "her şeyin iyi olması için bilinçli [*bewusst*] olması gerekir" düsturunu "her şeyin güzel olması için bilinçli olması gerekir" düsturuyla tamamlamıştı. Ondan sonra da dünyaya, "'akılsız' [*unverständigen*] şairin tersini" göstermeye çalışmıştı (*BT*, 12. böl.; *NBW*, s. 86). Sahip olduğu "eleştiri yeteneği"yle, "eleştirel düşüncesinin bütün parlaklığı ve mahareti"yle, kendisinden önceki büyük yazarların başyapıtlarını incelemiş ve onlarda "başka hiçbir şeye kıyaslanamayan bir şey,... arka planda aldatıcı bir açıklık ve aynı zamanda da gizemli bir derinlik, hattâ bir sonsuzluk görmüştü. En açık seçik şahsiyetin bile bir ucuna, belirsiz olanı, asla aydınlatılamayacak olanı ima eder gibi görünen bir kuyrukluyıldız kuyruğu iliştirilmiş oluyordu her zaman." (*BT*, 11. böl.; *NBW*, s. 80). Euripides'in kendi dramatik eserlerinde ortadan kaldırmaya çalıştığı şey tam da kıyaslanamaz olandı, çünkü Sokratesçi makûllüğe karşı günah işlemek demekti bu. Ne yazık ki, sanattaki gayri Dionysoscu temayülü yüzünden "yoldan çıkmış ve doğalcı ve sanatsal-olmayan bir çizgiye girmişti" (*BT*, 12. böl.; *NBW*. s.83).

Ama mesele sadece bilinçli, teorik zihin yapısının — kavramlarla çalışan, dolaysız algı ve sezgileriyle arasına bir mesafe koyan zihin yapısının— sanata düşman olması değildir. Nietzsche'nin suçlamasının esası, bu zihin yapısının genelde kültüre düşman olduğudur. Çünkü ona göre eleştirel zihin özünde yaratıcılıktan uzaktır. Bütün normal yapılı insanlarda, yaratıcılık içgüdülerden, tutkulardan, bilinçdışından —insan ruhunun karanlık, gizli oyuklarından— gelir. Sokrates bunu biraz sezmişti; çünkü, diyordu Nietzsche:

> Bilgi ve içgörüye yüklenen bu yeni ve daha önce eşi görülmemiş değer hakkındaki... en zekice söz, ***hiçbir şey*** bilmediğini kendine itiraf eden tek kişinin kendisi olduğu-

> nu keşfettiği zaman Sokrates tarafından söylenmişti; halbuki Sokrates Atina'da yaptığı eleştiri yolculukları sırasında en büyük devlet adamlarını, hatipleri, şairleri ve sanatçıları sorguya çekmiş ve her yerde bilgi şişinmesiyle karşılaşmıştı. Bütün bu ünlü insanların kendi meslekleri konusunda bile doğru dürüst ve kesin bilgilere sahip olmadıklarını ve mesleklerini sadece içgüdüyle sürdürdüklerini görmüştü hayretle. (*BT*, 13. böl; *NBW*. s.87.)

Nietzsche'nin görüşüne göre, Sokrates burada bütün olguların en önemlisini, yani insan kültürünün temelinin içgüdüsel olduğunu sezmiştir. Ama ne yazık ki Sokrates bu olguyla hesaplaşmayı becerememiştir. Bunun yerine kültürün içgüdüsel yapısına bir kusur gözüyle bakmayı seçmiştir: "'Sadece içgüdüyle': Bu tabirle Sokratesçi eğilimin kalbine ve çekirdeğine dokunmuş oluruz. Sokrates mevcut ahlâkı da mevcut sanatı da bu tabirle mahkûm eder. Sokratesçilik araştıran gözlerini nereye çevirirse çevirsin orada içgörü eksikliğini ve yanılsamanın gücünü görür; ve bu eksiklikten yola çıkarak varolan her şeyin özünde sapkın ve kusurlu olduğu sonucuna varır" (*BT*, 13. böl; *NBW*, s.87). Bu yüzden Sokratesçilik, Nietzsche'ye göre, "varoluşu düzeltmeyi" (*das Dasein corrigieren*) amaçlamıştır. Bunu da gerçek dünyanın üstünde, onun bir inkârı olarak, teorilerden ve kavramlardan oluşan bir yapı inşâ ederek yapmaya çalışmıştır. Bunu yaparken Grek dehasını olumsuzlamaya cüret etmiştir; halbuki biz bu dehaya Homeros'da, Pindaros'da, Aiskhylos'da, Phidias'da, Perikles'de, Phytia'da ve Dionysos'da, "en derin uçurum"da ve "en yüce yükseklikte" "hayranlıkla karışık bir hürmet" duymuşuzdur (*BT*, 13. böl.; *NBW*, s.87-88). Çünkü Grek dehası tam da içgüdüsel olan içinde —*bilinçsiz* yaratıcılığın dolayımsızlığı içinde— ortaya çıkmıştır. Bu bilinç yoksunluğundan kaynaklanan o hesapsız mükemmellik olmasa hayatta kalamazdı.

Tabii ki Sokrates'de bilinç yaratıcılaşır. Ama Sokrates bir ucubeydi, onda mantığın "süperfetasyonu"* ya da hipertropisi** o

---

* Gebe hayvanın doğurmadan önce bir daha hamile kalması, ç.n.

** Bir organın anormal derecede büyümesi-ç.n.

boyutlara varmıştı ki bilinç yaratıcı güç haline gelmişti ve içgüdü normalde bilincin yerine getirdiği eleştirel ve caydırıcı rolü oynuyordu. Yani, Sokrates Grek kültürünün tamamen tersine çevrilmesini temsil ediyordu. Bu tersine çevirme, en büyük içgüdüsel güçlerin kudretiyle yarışan "mantıksal itki"ye öyle bir güç kazandırmıştı ki bu itkinin "kendi aleyhine dönmesi kesinlikle önlenmişti" (*BT*, 13. böl.; *NBW*, s.88). Aslında, Sokrates yepyeni bir kültür sisteminin, "teorik insan" kültürünün kurucusuydu. Teorik insan en çok doğruluk peşinde koşmaktan haz alır Onu, "düşüncenin nedensellik ipini kullanarak varlığın en derin uçurumlarına inebileceği" şeklindeki "derin yanılsama" (tiefsinnige *Wahnvorstellung*) ayakta tutar. "Dünyayı bilgiyle düzeltebileceğine, hayata bilimle yol gösterebileceğine ve aslında bireyi çözülebilir sorunlardan oluşan sınırlı bir alan içinde tutabileceğine" inanır; "bu alan içinde bulunan birey hayata neşeyle 'seni arzuluyorum; sen bilmeye layıksın' diyebilir ona göre" (*BT*, 15. ve 17. bölümler; *NBW*, s.95, 109).

Ama —Sokratesçi kültüre yine olumsuz açıdan bakacak olursak— gözden kaçırdığı, kasten ilgi alanının dışında tuttuğu çok şey vardır. Ne de olsa, çözülebilir sorunların oluşturduğu alan dar bir alandır. Bu yüzden, Sokratesçi yönelim, Apolloncu eğilimin sınırlanmasını, hattâ saptırılmasını, "mantıksal şematizm kozası"na çekilmesini temsil ediyordu (*BT*, 14. böl.; *NBW*, s.91). Ve bu Dionysoscu olanın da bozulduğu anlamına geliyordu; çünkü Sokrates'in her şeyi açık seçik gören ama dar görüşlü, içinde "sanat aşkının güzelim taşkınlığının hiçbir zaman ışıldamadığı Kiklop gözü," "Dionysoscu uçurumlar"a bakmayı hiçbir zaman başaramamıştı (*BT*, 14. böl.; *NBW*, s.89). Sokratesçi kültür, sanatı ortadan kaldırmaya ve (2. Bölüm'de daha net göreceğimiz gibi) miti çözmeye çalışır, çünkü bireyin çözülebilir sorunlardan oluşan alana kapatıldığı düşünülürse —Apolloncu *principium individuationis*'i uç noktalara taşıyan bir kapatılmadır bu— bunlara ihtiyacı yoktur.

Fakat odak noktamızı yine değiştirip Sokratesçi kültüre olumlu bir ışık altında bakalım; zira bu kültür tam da bilim uğraşını uçlara taşıması sayesinde sanata yönelik yeni ve daha ısrarlı

bir ihtiyaç ve yetenek yaratır. Nietzsche'nin sözleriyle, "Sokrates'in etkisi... tekrar tekrar *sanatın* (en geniş ve en derin anlamında, metafizik anlamında sanatın) yenilenmesini teşvik eder... kendi sonsuzluğu aynı zamanda sanatın sonsuzluğunu da garanti altına alır" (*BT*, 15. böl.; *NBW*, s.93). Bunun nedeni, bilime eşlik eden "yüce metafizik yanılsama"nın (*Wahn*) —yani, varlığa nüfuz edebileceği ve onu düzeltebileceği yanılsamasının— bilimi "tekrar tekrar *sanata* dönüşmek zorunda kaldığı uçlara götürmesidir —*ki aslında bu mekanizmanın amacı da budur*" (*BT*, 15. böl.; *NBW*, s.95-96). Kısacası, sanatı kelimenin en geniş anlamıyla alacak olursak, bilimin kendisi sanata dönüşür.

Bu noktada Nietzsche'nin Sokratesçi kültür ve bu kültürün hürmet gösterdiği bilim hakkındaki açıklamasının genel önemi hakkında düşünmemiz gerek herhalde. (İtiraf etmek gerekir ki bu açıklama hakkında sunduğum özet *Tragedyanın Doğuşu*'nun zenginliğine ve kendine özgü tersine çevirmeleriyle bitiştirmelerine [juxtapositions] pek hakkını vermemektedir, ama bu kitabın hakkı ancak okur kitaba kendisi gittiği zaman verilmiş olacaktır.) Nietzsche'nin açıklamasının temelinde, sanat ile bilim arasındaki, sanat ile felsefe arasındaki, (en genel anlamda) sanat ile eleştirel düşünce arasındaki ilişkiye dair, Hegel'in görüşünün neredeyse tam tersi bir görüş vardır. Belki buraya Hegel'i sokmamı yadırgayanlar olacaktır, çünkü gerçekten de Hegel Nietzsche'nin metinlerinde doğrudan doğruya çok az zikredilir. Ancak ileride göreceğimiz gibi, Hegel Heidegger, Foucault ve Derrida için son derece önemli bir gönderme noktasıdır. Bu düşünürlerin —ve aynı zamanda Nietzsche'nin— yapıtlarında merkezi yeri işgal eden "Kriz" görüşünü mümkün kılan Hegel'dir. Ancak ben burada Hegel'in tarih görüşünden çok sanat görüşüyle ilgileneceğim. Hegel, Schelling'e tepki göstererek, kavramsal ve analitik bir girişim olarak tasarlanan felsefeyi, sanatın, dinin, aşk'ın ve dolayımsız ve sezgisel olanın alabileceği başka hangi biçimler varsa onların üzerinde bir yere yerleştirir.[20]

[20] Örneğin bkz. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phenomenology of Spirit*, İng. çev. A.V. Miller, J.N. Findlay'in bir analizi ve önsözüyle (Oxford: Clarendon

Nietzsche ise tersine sanatı felsefenin üzerinde bir yere yerleştirir. *Tragedyanın Doğuşu*, Hegel'in *Estetik*'inin ayna imgesi olarak görülebilir. *Estetik* sanata *Wissenschaft*'ın (bilimin) perspektifinden bakarken, *Tragedyanın Doğuşu* (der Nietzsche) *Wissenschaft*'a sanatın perspektifinden bakar (*BT*, "Özeleştiri," §2).[21] Aslında, Nietzsche yapıta yazdığı (ve Richard Wagner'e hitap eden) ilk önsözde, sanatın "bu hayattaki en yüksek görev ve gerçekten metafizik nitelikli tek faaliyet" olduğunu ilan eder (*BT*, Önsöz; *NBW*, s.31-32).

Son kertede, *Tragedyanın Doğuşu* Grek kültürünün tarihsel gerçekliğiyle pek az ilgilenir, kitap asıl Nietzsche'nin kendi döneminin gerçekliği olarak gördüğü şeyi konu alır; çünkü tarihsel takipçisi Foucault'da olduğu gibi, Nietzsche'de de geçmiş hakkında düşünme aslında bugün olduğu varsayılan bir zaman dilimi üzerine düşünmenin bahanesidir. Nietzsche'nin inancına göre, bugün bilimsel kültürün zaferine tanıklık edilmektedir. Sanatı ve (daha da kötüsü) sanatın köklerinin bulunduğu asli miti yok etme itkisi artık çok yaygındır. Nietzsche'ye göre, Platon'un bize şiirsellikten uzak modern sanat biçimi olan romanı vermiş olan diyalogları, şiire "diyalektik felsefe karşısında, bu felsefenin teoloji karşısında yüzyıllarca taşımış olduğu mertebeyi, yani *ancilla* mertebesini" tanımaktadır. Platon'da ve genelde Platon-sonrası düşüncede, "*felsefi düşünce* sanattan daha fazla serpilir ve onu diyalektiğin gövdesine tutunmak zorunda bırakır" (*BT*, 14. böl.; *NBW*, s.91).

Nietzsche açıkça bu durumu tersine çevirmeyi, sanata yine hâkim konumunu verecek bir yeniden değerlendirme yapmayı tahayyül eder. Bilimsel kültür artık uç noktasına —dış sınırlarına— ulaştığına göre, artık böyle bir yeniden değerlendirme görüş menziline girmiştir. Nietzsche'nin sözleriyle, "modern insan Sokratesçi bilgi sevgisinin sınırlarını sezmeye başlamıştır ve bilgi

---

Press, 1977), Önsöz, §§7, 10, s.4-5, 6 [Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. A. Yardımlı, İdea Y., İstanbul, 1986].

[21] Şurada işaret edildiği gibi, *Zerdüşt*'e, Hegel'in *Fenomenoloji*'sinin karşıtı olarak bakılabilir: Strong, *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration*, s.332, 25. dipnot.

okyanusunun geniş boşluğunda bir sahil bulmayı özlemektedir" (*BT*, 18. böl.; *NBW*, s.11). Bu sahili, bu sığınağı bize mit sunacaktır, çünkü Romantik öncüleri gibi Nietzsche de, sanatçının ve kültür insanının özgür ve kendinden emin bir biçimde yaratıcı olabilmek için ihtiyaç duyduğu kesinlik ve üzerinde konuşulmadan kabul edilmiş imgeler zeminini mitin verdiğini düşünür.

Mantığın Maskesinin Düşürülmesi

Demek ilk dönemlerinde Nietzsche'nin bilgi görüşü budur. Ama özünde estetik bir karaktere sahip olan ve onun dolayımsızlık ölçütüne duyduğu bağlılığı yansıtan bu görüş hiçbir biçimde Nietzsche'nin ilk, "estetik" dönemiyle sınırlı değildir. Tam tersine, onun bütün entelektüel kariyeri boyunca değişmeden kalır ve "olgun" dönem düşüncesinde önemli bir unsur olmayı sürdürür. Aslında, Nietzsche'nin son dönemindeki girişiminin tamamı, kavramların ve genel olarak mantığın "maskesini düşürme", onları güç isteminin dolayımsızlığı içinde olduğu varsayılan kökenlerine geri taşıma çabası olarak adlandırılabilir.

Nietzsche'nin bu yöndeki en çarpıcı yorumlarının çoğu *Nachlass*'tadır; yani yapıtlarının oluşturduğu bütünün, "tayin edici" önemde olduğu —düşüne taşına benimsediği nihai konumu temsil ettiği— söylenemeyecek bir parçasında. Yine de, bu yorumlar dikkate değer bir niteliktedirler. Çoğu durumda, Nietzsche'nin fiilen yayınladığı ya da en azından yayınlamaya niyet ettiği pasajları aydınlatır ve bu pasajlar tarafından doğrulanırlar. Ama bu noktada ilginç olan, bilgi ve kültür hakkında ilk yazılarında ortaya konmuş olan görüşleri ne ölçüde tekrar ifade ettikleridir. Örneğin, *Güç İstemi*'nin 440. fragmanında Nietzsche içgüdünün dolayımsızlığını kavramlarda örtük olarak bulunan dolayıma yine tercih ederken şöyle der:

> Deha içgüdüdedir; iyilik de öyle. Kişinin davranışı yalnızca içgüdüsel olarak davrandığı zaman mükemmeldir... Düşünür akıl yürütmeye başladığında bilimsel dürüstlük her

> zaman bozulur... Her türlü bilinçli düşüncenin... aynı insanın düşüncesinin *içgüdüleri* tarafından yönlendirildiği zaman gösterdiği standarttan çok daha düşük bir ahlâk standardı gösterdiği kanıtlanabilir. (*KGW*, 8. ABt., 3. Bd., s.215.)

Nietzsche 516. fragmanda yeterlilik sorununu gündeme getirerek "mantığın aksiyomları" "gerçeklik için yeterli" midirler yoksa "bizim kendimiz için gerçekliği, 'gerçeklik' ['*Wirklichkeit*'] kavramını *yaratmakta* kullandığımız bir araç ve ölçü" müdürler, diye sorar (*KGW*; 8. Abt., 2. Bd., s.53). Buna şöyle cevap verir: "Daha önceden varlığa ilişkin bir bilgi"miz olmadığına göre, kabul edebileceğimiz tek olasılık ikincisidir; sonuç olarak "mantık gerçek dünyayı bizler tarafından koyutlanan bir varlık şeması yoluyla anlama; daha doğrusu, onu kendimiz için formülleştirilebilir ve hesaplanabilir hale getirme çabasıdır" (*WP*, §516 [çeviri değiştirildi]). Demek ki kavramsal düşünce dünyanın yanlışlanmasıdır, işimize gelen bir kurgudur. Dahası, insandaki estetik bir yeteneğin sonucu olan sanatsal bir kurgudur. İnsan bir sanatçıdır ve onun metafiziği, dini, ahlâkı ve bilimi,

> hepsi de yalnızca onun sanat isteminin, yalan söyleme, "hakikat"ten kaçma, "hakikat"i *olumsuzlama* isteminin ürünüdürler. *Gerçekliği yalanlar* yoluyla *ihlal etmesini* sağlayan bu yetenek, bu *par excellence sanatsal yetenek* — onun varolan her şeyle paylaştığı bir şeydir. İnsanın kendisinin de her şey bir yana gerçekliğin, hakikatin, doğanın bir parçasıyken aynı zamanda bir *yalan söyleme dehası* olmaması mümkün mü! (*WP*, §853, s.451-452 [çeviri değiştirildi]; *KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.435).

Bunun gibi çeşitli fragmanlarda, ilk yazılarda bulduğumuz entelektüel biçimlenmenin, şu temel noktalarda yeniden üretildiğini görürüz: Birincisi bilginin gerçek ölçütü olarak dolayımsızlığa duyulan bağlılık; ikincisi, kavramsal bilginin bu ölçütü karşılayamayacağı kabulü ve üçüncüsü de bu bilginin, yorumcunun

dışında varolan herhangi bir sözde "gerçek" dünyayla hiçbir ilgisi olmayan, tamamen kurmaca bir yaratım olduğu görüşünün şevkle benimsenmesi.

Nietzsche'nin son döneminde yayınlanan yapıtlarında, özellikle de *İyinin ve Kötünün Ötesinde* ile *Putların Alacakaranlığı*'nda benzer görüşler ifade edildiğini görürüz. İlk kitapta, Nietzsche "mantığın kurguları"ndan ve mantığın bizim için yarattığı "koşulsuz ve kendi kendisiyle özdeş olanın, tamamen uydurma dünyası"ndan bahseder. Ama verdiğimiz yargılar yanlış olsa da, bu "ille de onlara itiraz etmemizi gerektirmez", çünkü önemli olan bir yargının ne ölçüde "hayat-ilerletici, hayat-koruyucu, tür-koruyucu, hattâ belki de tür-yetiştirici" olduğudur (*BGE*, §4). Nietzsche'ye göre, her büyük felsefe "yazarının kişisel itirafından ve bir tür istemdışı ve bilinçsiz anı"dan; bir "bilgi dürtüsü"nün değil, kendi çıkarını gözeten kaygıların ürününden ibaret olmuştur (*BGE*, §6). Yine, rasyonel kavrayışımız ile asli deneyim arasında bir uçurum koyutlanır: Bir yanda, "soluk, soğuk, gri kavram ağları", öte yanda ise "duyuların rengarenk girdabı" vardır (*BGE*, §14). Yine şu suçlama getirilir: İnsanlık, kavramları dünyanın gerçek hali sanma yanlışına düşmüştür; bizler neden, ardışıklık, görelilik, sayı ve benzerlerinden oluşan ve "sanki 'kendi başına' varmış gibi şeylerin arasına katıp karıştırdığımız" bir "simge dünyası" yaratmışızdır (*BGE*, §21).

Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı*'nda, kendi deyimiyle "Felsefede 'Akıl'"a ayrı bir bölüm ayırmış ve burada yine kavramların gerçeklik için ne kadar yeterli oldukları sorusunu gündeme getirmiştir. Filozoflar, der Nietzsche, gerçekliğin sürekli bir akış içinde olduğunu gösteren duyuların sunduğu kanıtları kabul etmeyi reddeder ve deneyimleri kavramlar içinde mumyalaştırmakta ısrar ederler: "Binlerce yıldır filozofların uğraştıkları tek şey kavramsal mumyalar olmuştur; fiilen varolan hiçbir şey ellerinden canlı kurtulamamıştır" (*TI*, "Felsefede 'Akıl'", §1). Ayrıca, Nietzsche "Sokrates Sorunu" başlıklı bölümde, *Tragedyanın Doğuşu*'nun özgül tarihsel tezine geri dönüp, bir kez daha Sokrates'in kendisiyle birlikte getirdiği "mantıksal olanın süperfetasyonu" üzerine düşünür. Bir kez daha, Sokrates'le Pla-

ton'a "çürüme belirtileri", Grek kültürünün çözülmesine öncülük eden "çöküş tipleri" olarak bakar. Onlara bir kere daha, aynı zamanda Grek kültürünün bir içgüdüler anarşisinden mustarip olduğunu ve her halükarda çökeceğini anlayıp bu çöküşü absürd bir rasyonaliteyi besleyerek engellemeye çalışan kültürel yaratıcılar olarak da bakar; besledikleri bu absürd rasyonalite içgüdülere verilen her ödünü bir yenilgi olarak görür ve tercihini içinde insanın "ne pahasına olursa olsun ölçülü, duru, aydınlık" olmaya çalıştığı "aklın günışığı"ndan yana kullanır (*TI,* "Sokrates Sorunu," §§2, 4, 10).

Böyle Buyurdu Zerdüşt

Nietzsche'nin kendisinin en önemli yapıtı olarak gördüğü *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün temelinde bu kavram-karşıtı, bilim-karşıtı perspektif vardır. Geçerli olma iddiasındaki her Nietzsche yorumu bu metinle hesaplaşmak zorundadır. Kaufmann'ı izleyerek Nietzsche'ye özünde bir eleştirmen ve çözümleyici gözüyle bakanlar bunu yapamazlar, çünkü *Zerdüşt* eleştirel ya da çözümleyici bir çerçeveye kesinlikle uymayacaktır. Bu yapıtın en çarpıcı yanı, büyük ölçüde açıkça meydan okuyucu bir tarzda yazılmış olmasıdır. Bu kitap, Nietzsche'nin çağdaş okurlarının genelde en ilginç ve en önemli buldukları yapıtlar olan bir *İyinin ve Kötünün Ötesinde* ya da bir *Ahlâkın Soykütüğü*'ne oranla çok daha buyurgandır. Zerdüşt'ün kendi sözleriyle, "Ben, Niçinleri üstüne soru sorulabilen kişilerden değilim" (*TZ,* I. böl., "Ozanlar Üstüne," s.149). Nietzsche bize gerekçeler değil, imgeler; akıl yürütmeler değil, alegoriler sunar. Tracy B. Strong'un belirttiği gibi, "*Zerdüşt*'ün sonuna ulaşıldığında, okur belirgin bir tatminsizlik hissine kapılır; Zerdüşt'e bir şey olmuştur, ama Nietzsche bunun ne olduğunu söylemez."[22]

Zerdüşt'ün ana imgesi bengi dönüştür. Bu imgenin etrafına bir dizi başka imge yerleştirilmiştir ki bunların en önemlileri Üs-

[22] A.g.y., s.262.

tinsan, güç istemi ve Yüksek İnsan'dır. Ama Nietzsche bu imgeleri tutarlı bir savın birer parçası haline getirmeyi başaramaz. Her imge bir tür görü, biz nedenini bilmeksizin kendiliğinden oluveren bir şey oluşturur. Nitekim, Zerdüşt Üstinsanı bize yalın, beyan edici bir bildiriyle tanıtır ("Size Üstinsanı öğretiyorum"); Üstinsanı zorunlu hale getirdiği iddia edilen Tanrı'nın ölümü için de aynı şey geçerlidir (*TZ*, I. böl., "Zerdüşt'ün Öndeyişi," §§2,3). Güç istemi de sanki büyük bir önemi yokmuş gibi gündeme getiriliverir ve gerçek doğası (örneğin "istem", "güç" ve "güç istemi" arasındaki ilişki) hiçbir zaman doğru dürüst açıklanmaz (*TZ*, II. böl., "Kendini Altetme Üzerine," s.136-138). Zerdüşt'ün "uçurumlu düşünce" (*abgründlicher Gedanke*) dediği bengi dönüş bilinçdışının dipsiz derinliklerinden çıkıp gelir, ama bilinçli benliğini tiksindirir (*TZ*, III. böl., özellikle s.178, 183, 232-240 ["Sağalan Kişi"]; ayrıca II. böl., "Kurtuluş Üstüne," s.162). Yüksek İnsan'ı da ona ne idüğü belirsiz ve tehditkâr bir dış ses zorla kabul ettirir (*TZ*, IV. böl., özellikle "Yardım Çığlığı," s. 254-256).

Bu birbirinden kopuk, açıklanmayan görüler arasındaki bağlantılar da netleştirilmez. Elbette, Üstinsan kendini alteden insandır ve güç istemi de bu kendini altetmeden başka bir şey değildir; ama bu iki kavrayış arasındaki bağlantı, *Übermensch* (Üstinsan) ve *überwinden* (altetme) sözcükleri arasındaki benzerliğe fazlaca dayanır. Bir yanda Üstinsan ve güç istemi öte yanda da bengi dönüş, onları birbirine bağlayan fark edilebilir hiçbir akıl yürütme zinciri olmayan, birbirlerinden tamamen kopuk vahiyler gibidir. Yüksek İnsan'ın Üstinsan'a giden bir köprü olduğu söylenir (*TZ*, IV. böl., "Esenleme,", s.293), ama bunun nasıl olduğu hiç anlatılmaz. Zerdüşt akıl yürütmez, sadece buyurur. Nietzsche bu kitabı yerinde bir adlandırmayla bir esin yapıtı olarak niteler: "İnsan aramaksızın duyar; kimden geldiğin sormaksızın alır; zorunlulukla, aldığı biçim konusunda hiçbir duraksama yaşamaksızın bir şimşek gibi çakar düşünce" (*EH*, "*TZ*," §3).

Elbette ki bütün düşünsel projeler sezgiyle başlar. Ama Nietzsche'nin projesinin önemli yanı, hiçbir zaman ilk sezgi aşamasının ötesine geçmemesidir. Heideggerci bir yorumcunun bunu kitabın başlıca erdemlerinden biri olarak görerek işaret ettiği gibi, *Zerdüşt* "hiçbir olgu ya da ampirik sav ve Nietzsche'nin ebedi gerçeklere ulaşmasını sağladığını söylediği hiçbir metafizik öncül içermez"; "savlar sunma yoluyla değil, Zerdüşt'ün hayatındaki olayların geliştirilmesi yoluyla ilerler."[23] Bunu bir başka biçimde söyleyecek olursak, *Zerdüşt* bir edebiyat yapıtı; Nietzsche'nin kriz ve "dönüş" vizyonunun en yüksek ifadesini bulduğu düş ürünü, estetik bir yaratımdır. Bu, *Zerdüşt*'ün bir şekilde edebiyatın ne olduğuna dair bir paradigma olarak kabul edilebileceğini söylemek değildir; sadece *Zerdüşt*'ün uyar gibi göründüğü tek kategorinin edebiyat kategorisiymiş gibi göründüğünü söylemek demektir —ayrıca Nietzsche de kendisinden "*Zerdüşt*'ün şairi" diye bahseder (*EH*, "*BT*," §4). Ama burada asıl önemli olan *Zerdüşt*'e aynı zamanda bir felsefe yapıtı olarak bakılıp bakılamayacağıdır. Nietzsche'nin ! taba böyle bakılmasını istediği açıktır ve Nietzsche'nin Heideggerci, Foucaultcu ve Derridacı yorumcuları da kitabın bir felsefi mesaj, en azından bir tür felsefi bakış açısı ilettiği konusunda görüş birliği içindedirler.

Ama bu bir soruna yol açar. Çünkü Zerdüştçü kafa, savlar dile getirmeyi reddettiği için, "olgular"ı (bu sözcüğün ilk bakışta görünenden daha geniş bir anlamı vardır) horgördüğü için,

---

[23] Harold Alderman, *Nietzsche's Gift* (Athens: Ohio University Press, 1977), s.14, 18. Yeri gelmişken şunu belirtmeden geçemeyeceğim: Alderman'ın kitabı, *Zerdüşt*'ün Nietzsche'nin bütün girişimi içindeki mutlak merkezi yeriyle hesaplaşan, benim bildiğim tek yorumdur. Alderman kendi kitabının "Nietzsche'yi belli bir biçimde okumaya yönelik... bir tavsiyeden ibaret" olduğunu söylese de, bu kitap bana bundan daha fazla bir şeymiş, bazı önemli açılardan doğru bir Nietzsche okuması da sunuyormuş gibi geliyor. Kitabın en önemli erdemlerinden birisi, Heidegger'in kendisinin söylediklerinin tersine, Heidegger'in ve Nietzsche'nin yapıtları arasındaki "önemli biçimsel özdeşliği" vurgulamasıdır (s.171; daha genel olarak, s.164-173). Bu sayede Nietzsche hakkında sahiden Heideggerci bir yorum sunar (ki Heidegger'in kendisi bunu yapmamıştır). Benim bu kitaba tek (ama önemli) itirazım, kendi Nietzscheci ve Heideggerci önvarsayımlarına yeterince eleştirel bakamamasıdır.

kendini başka kafalarla tartışma imkânından yoksun bırakıp iddiacı "bu böyledir" düzeyinde kalır. Onun evren görüşünü kabul etmemizi *talep eder*; bu kabulü elde etmek için akıl yürütmeye çalışmaz. Dünyanın gerçek halinin Zerdüşt'ün onu resmettiği gibi olduğu —Tanrının ölümünün diğer bütün gerçeklikleri önemsizleştirdiği bir dünya olduğu—, bütün duyarlı ruhlar için apaçık ortada olan bir şey diye kabul edilir. Zerdüşt'ün vizyonunu kabul edenler kendilerini Nietzscheci söylem alanına yerleştirirler; etmeyenler ise onun yetki alanının dışında kalırlar. Zerdüştçü kafa kendi vizyonunun doğruluğundan o kadar emindir ki bu vizyonu gerekçelendirmeye değil, sadece içerimlerini geliştirmeye çalışır. Zerdüştçü kafa fiili gerçeklikle sadece estetik bir ilişki kurarken kendi kendini mutlaklaştırır, naif bir özgüveni vardır; daha fazla gerekçelendirmeden dünyaya dayatmaya çalıştığı kendi özgür oyununun keyfini çıkarır.[24] Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*'nde tam anlamıyla sanatçı olan herkesin "'gerçeklik'ten, gerçekte olup bitenden [*von dem 'Realen', dem Wirklichen*] ebediyen kopmuş" olduğunu ilan eder. Ama, diye sürdürür sözlerini, bu zor bir durumdur ve sanatçı "en derin varoluşunun 'ebedi gerçekdışılığı'ndan ve yanlışlığından" ötürü bazen yorgun düşer. Bu olduğunda da, "bir kez olsun gerçekten *varolabilmek* için kendisine en çok yasaklanmış olan şeyi yapmaya, yani gerçekliğe tutunmaya kalkabilir" (*GM*, 3. Deneme, §4).

Nietzsche'ye göre, Wagner de böyle bir yol izlemiş ve (kaçınılmaz olarak) bu girişimde fena halde başarısız olmuştur. Ama Nietzsche'nin Wagner analizi aslında sadece kendi analizidir, çünkü estetik alanını Zerdüştçü şair de ihlal eder. Sanatçı

---

[24] Nietzsche'nin girişimi için —aynı zamanda Heidegger ve Foucault'nun girişimleri için de— "üyeliğe kabul"ün [initiation] önemi de buradan kaynaklanır. Alderman'ın dediği gibi, "bengi dönüş öğretisi Nietzsche'nin felsefesinin doruk noktasıdır. Nietzsche'nin perspektifine ancak bu öğretinin talep ettiği olumlamada bulunarak tam anlamıyla kabul ediliriz. Gülme, dans ve şarkının oynadığı tanrısal tecelli rolünü anlamaya ancak bu kabul sayesinde başlarız" (*Nietzsche's Gift*, s.17). Ama bir soru cevapsız kalır: Kabul edilmeyi niye isteyelim ki?

gibi o da ortaya "icatlar ve maharetler" koymaya çalışır; ama sanatçının tersine o bu icatları gerçeklik dünyasına atfeder. Nietzsche, *Şen Bilim*'de bu girişimi savunmaya çalışırken şöyle der: "Uzun vadede yeni 'şeyler' yaratmak için yeni isimler, tahminler ve olasılıklar yaratmak yeterlidir" (*GS*, §58). Ama bu yeni şeyler yaratmaya yeterli bir araç *mıdır*? "Söylem"imiz yaratıcı bir güce sahiptir elbette. Bizi aydınlatabilir; aynı zamanda bizi yanlış yöne sevkedip "şeyler"i görmemiz gerektiği şekilde görmemizi engelleyebilir. Ama "söylem"in (ya da "dil"in, "sanat"ın ya da "yorum"un) gerçek bir anlamı olabilmesi için, söylem-olmayan, dil-olmayan, sanat-olmayan, yorum-olmayan bir şeyler olması gerekir. Yoldan aşağı inmekte olan kamyonla "işte bir kamyon geliyor" yorumu arasında temel bir fark vardır. Bunun tersine inanmak —işte estet bunun tersine inanır ya da bir şeyler bulgulamak veya devrim yapmak amacıyla buna inandığını iddia eder— tarihsel idealizmin inanılması güç ve son derece yapay bir biçiminin tuzağına yakalanmayı göze almak demektir.

Dünyanın kendisine salt estetik bir gerçeklik atfetmeye Nietzsche'nin estetizmini oluşturan iki uğraktan birincisi olarak bakılabilir. Nietzscheci konumun psikolojik cazibesini galiba daha iyi açıklayan ikinci uğraksa ters yönde bir dünyadan uzaklaşma hareketidir. Çünkü estetist perspektif kendisine bağlı olanları dünyevi gerçeklikten, bireye ket vurmaya çalışan bütün güçlerden kurtarma iddiasındadır. Nietzsche'nin her türlü baskıya karşı önerdiği çare basittir: Sanatçı ol. Nietzscheci düşünceler dünyasında, hiçbir şey kendi başına insan tarafından arzu edilmez; bütün bu nitelikler şeylere insan tarafından atfedilir; sanatçı işlevi gören insan, insan gözü için gerekli olan "kendi başına"yı sağlar. (Nietzsche'yi çok fazla ilgilendirmeyen) dar anlamda sanatçılarda, bu güç "sanatın bitip hayatın başladığı yerde sona erer" (*GS*, §299); Nietzsche'nin istediği, sanat ile hayat arasındaki bu tür bütün ayrımların ortadan kaldırılmasıdır.

Şimdiye kadar, hâlâ atfetme uğrağı içindeyiz; ama bu atfetmenin önemli yanı tam da bizi "kurtarması"dır, varsayımsal kur-

tuluş uğrağına götürmesidir. Nietzsche'ye göre, sanat dünyanın genel hakikatdışılığını ve yalancılığını bizim için katlanılabilir kılan "gerçekdışı kültü"dür. Bizi kusurlu bir dünyaya karşı koruyan "*iyi* görünüş istemi"dir. İnsanların "ağırbaşlı ve ciddi" yönlerine — Nietzsche'nin *Zerdüşt*'te "ciddiyet ruhu" dediği şeye— karşı, sanat "coşkun, gezgin, dans eden, alay eden, çocuksu ve mutluluk verici" bir şeydir. Sanat bize "*şeylerin üzerinde bir özgürlük*", kendimizi "gerçeklik"ten kurtarma, "gerçekliği" kendi estetik kahkaha ve oyunlarımızla bağlantısız bir şey olarak görme yeteneği verir (*GS*, §107). Nietzsche bir başka yerde şöyle sorar: "Âşık bir sanatçı için 'gerçeklik' [*'Wirklichkeit'*] nedir ki?... Şuradaki dağ! Oradaki bulut! Bunda 'gerçek' [*'wirklich'*] olan nedir ki? Ondan fantazmayı ve insanın bütün *payını* çıkarın bakalım ciddi dostlar. Çıkaramazsınız!... Bizim için 'gerçeklik' diye bir şey yoktur —sizin için de yoktur, benim ciddi dostlarım" (*GS*, §57).

Burada doğalcı belâgatine rağmen Nietzsche'nin idealizmi barizdir. (Benim bildiğim kadarıyla, bu idealizme açık açık dikkat çekmiş olan tek yorumcu Danto'dur. *Filozof Olarak Nietzsche*'nin sonunda Nietzsche ile Berkeley'in isimlerini yanyana anar ki bana kalırsa sanıldığı kadar abartılı bir bağlantı değildir bu.)[25] Ama — Nietzsche'ye "normal" bir itiraz yöneltecek olursak— "sanat" gerçekliği yaratamadığı gibi, gerçeklikten kurtulmuş olduğumuzu da ilan edemez. Nihai olarak, "şeylerin üzerinde özgürlük" diye bir şey yoktur, bu sadece estetiğin kendi sınırlı alanı içinde, estetik-ütopik vizyon alanı içinde mümkün olabilir (Bütün ütopyacıların en gerçekçisi olan Marx bunu gayet iyi anlamıştı.) Nietzsche, Dionysoscu tarzındayken dünyaya kendi vizyonunu dayatır; Apolloncu tarzındayken de kendini dünyadan soyutlar. Ama bu iki tarz da estetik alanı içinde kapalı kaldıkları için önemleri belirgin bir biçimde sınırlıdır. Bunu Nietzsche'nin kendisi de fark etmiş ve mesken edindiği gülen, dans eden yücelerden inmiştir —ama bu, şeylere, savlara ya da "olgular"a doğru bir iniş değildi. Daha çok yeraltındaki mit ale-

[25] Danto, *Nietzsche as Philosopher*, s.231-232.

mine uzanmıştı. Sanatın köklerini mitte arar. Mit, sanatçının perspektifini keyfiliğinden arındırmayı ve birbirinden ayrı estetik yanılsamaları güçlü bir ortak vizyon içinde birleştirmeyi vaat eder. O halde, Nietzsche'nin düşüncesinde mitin oynadığı role dönmeliyiz. Bu estetizmi bir kenara bırakmak demek değildir, çünkü (göreceğimiz gibi) Nietzsche mitin kendisinin bir sanat biçimi olduğunu düşünür.

2. Bölüm

NIETZSCHE VE MİT

Nietzsche mite sanatın zemini, her türlü estetik yaratımın üzerinde inşâ edilmesi gereken temel gözüyle bakar. Tıpkı sanat gibi mit de, kendini bütünüyle bilimsel gören bir kültürün sınırları içindeyken bile her zaman yeniden ortaya çıkmaya çalışır. Nietzsche'nin "ilk" döneminde sanat da mit de "insanın temel itkisi"ne bağlıdır —metaforlar oluşturma, kendi dili içinde sürekli, yaratıcı bir biçimde bir unsurun yerine bir başkasını geçirme itkisine. Bu ilkel itkinin üzeri kavramlardan oluşan katı bir yapıyla kaplanmıştır, ama bu onun yenilmiş veya hattâ baskı altına alınmış olduğu anlamına gelmez, çünkü "kendine yeni bir eylem alanı ve bir başka nehir yatağı arar ve bunu *Mythos*'da ve daha genel olarak da sanatta bulur" ("OTF", s.188).[1]

Nietzsche'nin "sonraki" döneminde ise, bilinçli olarak mit yaratma üzerindeki vurgu çok daha fazla artarken, otomatik olduğu varsayılan bir yeniden-mitleştirme sürecini temel alma eğilimi çok azalmıştır. Romantik döngünün üzerine açıktan açığa çarpı atılmıştır. Derrida'nın deyimiyle, "*sous rature*" yerleştirilmiştir. Üstelik, belki de en iyi, mitin "doğallıktan çıkarılması"

[1] Nietzsche'nin ilk dönemindeki sanat-mit bağlantısı hakkında bkz. Benjamin Bennett, "Nietzsche's Idea of Myth: The Birth of Tragedy out of the Spirit of Eighteeenth-Century Aesthetics," *PMLA*, 94 (1979), 420-433. Bennett, Nietzsche'nin mit anlayışının "sanatsal yanılsama olgusu hakkındaki on sekizinci yüzyıl düşünüş tarzının dolaysız bir gelişimi olarak, estetik tarihi"ne ait olduğunu düşünmekte haklıymış gibi geliyor bana (s.420).

şeklinde adlandırılabilecek bir şeyle; miti zaten varolan mitik kaynaklardan değil de *ex nihilo* [hiçten, yoktan— ç.n.] yaratma girişimiyle karşılaşılır. Ama aradaki farklar ne olursa olsun, Nietzsche'nin ilk dönemi için de son dönemi için de mit kültürün mutlak anlamda merkezi bir unsuru —hattâ Nietzsche'nin "modern insan"ın mustarip olduğuna inandığı hastalıktan tek kaçış yolu— olarak kalır.

"Pozitivist" Nietzsche

Bununla birlikte, Nietzsche'nin "ilk" döneminden "olgun" dönemine geçiş, mitle bağlantılı olarak, ona sanat teması yoluyla yaklaştığımız zamankinden çok daha belirgindir. Bu da artık geri dönüp Nietzsche'nin düşüncesinde bu iki safhanın arasına giren safhayı, "orta" ya da "pozitivist" dönemini incelememiz gerektiği anlamına gelir. Burada, özellikle de *İnsanca, Pek İnsanca* (1878)'nın ilk bölümünde, *Tragedyanın Doğuşu*'nun estetize edici ve mitleştirici eğilimine karşı bir tepki buluruz. Nietzsche artık kendini yeni bir sanat ve mitin tedarikçisi olarak değil, çağdaş kültürün eleştirmeni ve çözümleyicisi olarak görmektedir. *İnsanca, Pek İnsanca*'nın ikinci basımının (1886) ikinci bölümüne yazdığı önsözde belirttiği gibi, bu yapıt "manevi bir şifa"yı temsil ediyordu. "Her zaman sağlıklı kalmış olan içgüdülerimin kendi başına keşfettiği ve Romantizmin en tehlikeli biçiminin [yani Wagner'in Romantizminin-A.M.] yol açtığı geçici bir hastalığa karşı önerdiği, anti-Romantik bir kendi kendini tedavi etme biçimi"ni temsil ediyordu (*HAHII*, Önsöz, §2 [bu ve bundan sonraki alıntılarda çeviriler değiştirildi]).

İnsanca, Pek İnsanca'nın ilk basımının Voltaire'e adanmış olması manidardır. Nietzsche metinde de Romantizme karşı, "bilim ruhu"nu, "bilimsel bilgi"yi, "bilimsel yöntemler"i, "aklın açık seçik düşünüş biçimi"ni, "katı düşünce, tedbirli yargılar ve mantıksal çıkarımlar"ı ve "aydınlanma ruhu"nu över (*HAHI*, §§36, 37, 130, 265, 110). Nietzsche'nin düşüncesinin bu yönü sonraki yazılarında etkisini sürdürecekti. Anlaşılan o ki, bir Romantizmden-arınma süreci gerçekleşmiş ve ardında da Roman-

tik değil post-Romantik olduğu kesin, daha katı ve sert bir Nietzsche bırakmıştı. Yine de, Nietzsche bilimi sözde benimserken, dünyayı soğuk bir görsellikle kavrayan "Sokratçı" teoriciliğe duyduğu husumetten hiçbir biçimde vazgeçmiyordu.[2]

İnsanca, Pek İnsanca ilk bakışta Nietzsche'nin daha önceleri savunduğu her şeyin radikal bir biçimde reddini temsil ediyormuş gibi görünür. Kartlar tuhaf bir biçimde yeniden karıştırılmış, *Tragedyanın Doğuşu*'nda mesele edindiği, birbirine karşıt iki faaliyet —yani, sanat ve bilim— hakkında yeni bir değerlendirme yapılmıştır. Nietzsche daha önce sanata daha yüksek bir faaliyet, bilim adamının ancak gerçekten özgür ve yaratıcı olduğunda ulaşabildiği bir faaliyet olarak bakıyordu. Şimdi ise zihnin daha acil ve önemli kültürel faaliyetlerle ilgilenmesini önleyen tehlikeli bir oyalayıcı olarak görür. Sanat "düşünürün yüreğini ağırlaştırır", onda bir din ve metafizik özlemi uyandırır (*HAHI*, §153). Mükemmel bir sanat yapıtının gelişimi özünde açıklanamaz bir şey olduğu için bir deha kültünü besler. Bu yüzden de bilim adamının sistematik ve yöntemli çalışmasına hak ettiği değeri vermemeye ve yanlış bir biçimde "sezgi"nin (*Intuition*) yarattığı sözde mucizelerden medet ummaya neden olur (*HAHI*, §162). Nietzsche daha önceleri tragedyanın yeniden canlanmasını ve daha iyi, daha ciddi bir sanatın ortaya çıkmasını bekliyordu. Şimdi ise —sakin bir biçimde ve hattâ onaylayarak— tragedyanın çökeceğini öngörür ve "yeni, daha yüksek bir insanlık derecesi"nin ille de "en yüksek sanat biçimi"ni üretmeyeceğini ileri sürer (*HAHI*, §§108, 239). Daha önceleri sanatçının sanatında yeni ve daha inanılır bir miti cisimleştirerek kültürümüzü mitsizlik içinde çözülmekten kurtarmayı vaad ettiğini düşünüyordu. Şimdi ise sanatçıyı zayıf, geri ve aynı zamanda da tehlikeli biri, şüpheli bir kişi olarak görür.

---

[2] Nietzsche'nin görsellik eleştirisine, ileride, Foucault hakkındaki yazıda metafizik-olarak-yapısalcılığı tartışırken döneceğim. Bu temayı, biraz anlaşılması güç bir biçimde geliştiren bir başka metin için bkz. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), s.11, 13, 38-39, 371 ve çeşitli yerlerde.

Sanatçılar, der Nietzsche, entelektüel hafifsıkletlerdir. Sanatçı "insanlığın aydınlanmasında ve uygarlaşmasında ön saflarda yer almaz", çünkü hayatı boyunca bir çocuk ya da yeniyetme olarak kalır, gelişimi "sanatçı itkisinin onu altettiği noktada" durmuştur (*HAHI*, §147). Sanatçılar "her zaman zorunlu olarak *mukallittirler* (epigoni)." Hayatın yükünü hafifletirler, ama getirdikleri iyileşme sadece geçicidir ve bu arada insanları "içinde yaşadıkları koşullarda gerçek bir iyileşme sağlamak için çalışmaktan" vazgeçirme gibi talihsiz bir etki yaratırlar (*HAHI*, §148). İçinde bulundukları geri, çocuksu durum tanrılara ve iblislere inanmaya, doğayı tinselleştirmeye, bilimden nefret etmeye yol açar (*HAHI*, §159). Her şeyden önce, aldatmayı alışkanlık haline getirdiği için, sanatçının "hakikat duygusu" eksiktir:

> Hakikatleri tanıma konusunda, sanatçının filozofunkinden daha zayıf bir ahlâkı vardır; kendini gözalıcı ve derin hayat yorumlarından [*Deutungen*] hiçbir biçimde mahrum bırakmak istemez ve basit yöntemlere ve sonuçlara karşı kendini korur. Görünüşte insanlığın daha yüce bir değere ve anlama kavuşması için savaşıyordur; gerçekte ise sanatının *en etkili* varsayımlarından, fantastik olandan, mitik olandan, belirsiz ve aşırı olandan, simgesellikten, kişiliğe aşırı değer vermekten, dehanın mucizevi bir şey olduğu inancından vazgeçmeyecektir: Bu yüzden de kendi yaratım tarzını sürdürmeyi, ne kadar basit görünürse görünsün, bütün biçimleri içinde hakikate yönelik bilimsel adanmışlıktan daha önemli bulur (*HAHI*, §146).

Aslında, Nietzsche *İnsanca, Pek İnsanca* boyunca, sanat ve bilimi tedirgin edici ölçüde Hegelci görünen tarihselci bir çerçeve içinde varolan şeylermiş gibi betimler. İnsanlık din ve metafizikten (ve aynı zamanda muhtemelen mitten) sanata ve son olarak da bilime giden tarihsel bir ilerleme geçirmiştir; "bütün bilim piramidinin zirvesinde" ise, gerçek biçiminde "hayata ve eyleme olası en büyük derinliği ve anlamı" kazandırmaya çalışan felsefe yer almaktadır (*HAHI*, §6). Nietzsche'ye göre, bu aşamalar bu-

gün bireylerin kültürel gelişimi içinde yeniden üretilmektedir. Çocukken dini mizaçlarla yola çıkarız. Sonra "metafizik bir felsefe"nin hükmü altına girer, en sonunda onu da bırakıp sanata bağlanırız. Son olarak, daha da mütehakkim bir bilim hissi bizi "en katı bilgi yöntemleri"ne iter (*HAHI*, §272). İnsanın tarihindeki ilk aşamaların oynayacak meşru, hattâ zorunlu bir rolleri vardı. Çünkü Nietzsche'ye göre insanları kültürel anlamda yaratıcı kılan şey yaptıkları hatalardı: Eğer "saf bilgi"ye sahip olmuş olsalardı, bu onlarda sadece "son derece rahatsız edici bir hayal kırıklığı" yaratırdı (*HAHI*, §29). Bu yüzden bizler birey olarak bir zamanlar dini ve sanatı sevmiş olduğumuz için utanmamalıyız, çünkü bu deneyimler bizim insanlığın tarihini daha berrak bir kavrayışla izlememize yardımcı olacaklardır. Bizim, üzerinde "eski uygarlıkların en muhteşem meyvelerinin çoğu"nun yetiştiği "sıkıntılı düşünce zemini"ne ulaşmamızı sağlayacaklardır (*HAHI*, §292).

Ben bu bağlamda aslen Nietzsche'nin sanat ve bilimin tarihsel rolleri hakkında yaptığı açıklamayla ilgileniyorum. Nietzsche sanatı dinden bilime uzanan hayırlı bir köprü olarak görür; o olmasaydı, "gerçekten özgürleştirici felsefi bir bilim"e geçmek çok daha zor olurdu (*HAHI*, §27). Ona göre, sanat "başını dinlerin çöktüğü yerlerde kaldırır. Dinin yarattığı bir sürü duyguyu ve ruh halini devralıp kalbine yerleştirir ve böylece kendisi de derinleşir, daha çok ruhla dolar" (*HAHI*, §150). Sanat bize, der Nietzsche, "varoluştan zevk almayı ve insan hayatına doğanın bir parçası olarak bakmayı öğretir" —tıpkı dinin, daha önceleri, "mizaçları yüceltip yoğunlaştırmış " olması gibi (*HAHI*, §22).

Ama şimdi bilime geçiş aşamasındayız; ve doğmakta olan, metodolojik anlamda daha talepkâr bakış açısından bakıldığında sanat geriye dönük bir rol oynar. Nietzsche çağımızın "katı yöntemi"ni, "metafizik ve sanatsal dönemlerle insanlar"ın "neşe saçan, göz kamaştırıcı hataları"nın zıttı olarak görür. Daha doğrusu, bu yeni katılığı daha önceleri "simgeler ve biçimler"den alınan hazzın zıttı sayar: "Eskiden tin katı düşünceyle meşgul değildi, o zamanlar tinin ciddiyeti simgeler ve biçimler örmekten geliyordu. Bu değişti; simgesellikteki o ciddiyet düşük bir kültü-

rün işareti haline geldi" (*HAHI*, §3). Sanatın hegemonyası bitmiştir. Hattâ, Nietzsche (yine, kendisinden önceki Hegel gibi) sanatın geçmişe ait bir şey olduğunu iddia edecek kadar ileri gider. Tabii ki, sanatın içimize aşıladığı "hayat keyiflerinin yoğunluğu ve çokluğu" hâlâ tatmin edilmeyi talep edeceklerdir. Ama bu tatmin, daha önceleri sanata özgü olan kültürel yaratıcılık rolünü bundan böyle devralacak olan bilimde bulunacaktır (*HAHI*, §222). Nietzsche, "sanatın gurubu"na [evening glow of art] tanıklık ettiğimizi ilan eder: Çok yakında, sanat, bizle ilişkili olarak, "gençlik hazlarından kalan dokunaklı bir anı olacaktır. Sanat daha önce belki de hiçbir zaman, ölümün büyüsünün etrafında oynaştığı şu anda olduğu kadar derinden ve duygulu bir biçimde kavranmamıştır... Sanatçıya çok yakında harika bir kalıntı gözüyle bakılacaktır... Güneş çoktan batmıştır" (*HAHI*, §223).

Demek ki "pozitivist" Nietzsche ilk ve son dönem yazılarında gözlenen sanat yüceltiminden uzaklaşmıştır. Ama bu perspektif değişikliği hiç de ilk bakışta göründüğü kadar derin değildir, çünkü, daha önce de gördüğümüz gibi Nietzsche'nin sanata duyduğu bağlılıkla sıkı sıkıya bağlantılı olan kavram-karşıtlığı bütün entelektüel kariyeri boyunca sürer. Bilim hakkındaki görüşü kavram-karşıtlığı temasını içerir. Nietzsche *İnsanca, Pek İnsanca*'da, daha önceki ve sonraki yazılarında olduğu gibi, mantığın bir kurmaca olduğu, kavramların dünyayı yanlışladığı görüşüne bağlı kalır. Örneğin, mantık ve matematiğin "gerçek dünyadaki hiçbir şeye tekabül etmeyen varsayımlar üzerine kurulduğu"na işaret eder (aynı şeyi, büyük ölçüde aynı dili kullanarak, "Doğruluk ve Yalan Üstüne"de de yapmıştır). En önemlisi, mantık ve matematik "şeylerin eşitliği ve aynı şeyin zamanda farklı noktalarda kendisine özdeş olduğu varsayımı üzerine kurulmuş"tur (*HAHI*, §11).

Nietzsche burada geçerli bir noktayı dile getirir; sorun bunu götürdüğü yönden kaynaklanır. Burada da, savunduğu konumun (bilinen anlamda) mantıksallığı sorunu ortaya çıkar. Başka yerlerde olduğu gibi, "pozitivist" yazılarında da kavramların dolayımını zorunlu olsa da bir kayıp olarak yaşar. İdeali hâlâ

"gerçeklik"le dolayımsız temas kurmaktır. Ama böyle bir temas kurmanın fiilen imkânsız olduğunu fark ettiği için "bilgi" ile "gerçeklik" arasında kaskatı bir karşıtlık ilişkisi olduğunu düşünmek zorunda kalır; buna göre insan tam da gerçekliğin "gerçek" (actual) halini bilemeyeceği için kendine ait bir gerçeklik yaratır. Nietzsche dili bir "sözde [*vermeintliche*] bilim" olarak niteler, çünkü insan onunla "öbürünün yanına kendine ait bir dünya yerleştirir; bu o kadar sabit addettiği bir mevkidir [*Ort*] ki orada durarak diğer dünyayı menteşelerini söke söke kaldırıp kendini onun efendisi haline getirebileceğini zanneder" (*HAHI*, §11). Nietzsche benzer bir eğilimi ifade eden bir başka pasajda bizim şu an dünya dediğimiz şeyin aslında "organik varlığın genel gelişimi içinde yavaş yavaş ortaya çıkmış...ve şimdi de bizim bütün geçmişin birikmiş hazinesi olarak miras aldığımız bir sürü hatanın ve fantezinin" sonucu olduğunu iddia eder (*HAHI*, §16). Bu hatalar kaçınılmaz olmakla kalmazlar, aynı zamanda, son cümlenin ima ettiği gibi, insanlık için birer nimettirler de. Hattâ insanlığımız onlara bağlıdır, çünkü insan aklının gelişmesi sadece bu tür hatalar (öncelikle de eşitlik ve özdeşlik varsayımları) sayesinde mümkün olmuştur.

Bütün bunlarda tuhaf bir onaylama-onaylamama karışımı vardır; bir yandan sürecin zorunlu olduğu kabul edilirken bir yandan da yitirilmiş olan gerçeklik için pişmanlık, hattâ özlem duyulur. Nietzsche *Tan Kızıllığı*'nda "gerçeğe [*Wirklichkeit*] saygı göstermek" başlığını taşıyan aforizmada şöyle söyler: "Kendimizi kaybetmemek için, *aklımızı* kaybetmemek için, deneyimlerden kaçmak zorundayız. Platon da gerçeklikten böyle kaçmış ve şeyleri sadece zihindeki solgun resimler içinde görmek istemişti."[3] "Pozitivist" Nietzsche'nin bilime tekrar tekrar övgüler düzdüğü doğru olmasına doğrudur ama onun övdüğü bilim aslında estetiğin bir tarzından ibarettir; sadece burada o-

[3] Friedrich Nietzsche, *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, İng. çev. R.J. Hollingdale, Michael Tanner'in sunuşuyla (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), §448 [Türkçesi: *Tan Kızıllığı*, çev. H. Salihoğlu— Ü. Özdağ, İmge Y., Ankara, 1997].

yunun kuralları daha katı ve yanılsamaları başka yerlerdekilerden daha faydalıdır.

Kısacası, Nietzsche "pozitivist" döneminde bile, bilime sanatın perspektifinden bakar —tıpkı daha önce *Tragedyanın Doğuşu*'nda yaptığı ve son dönem yazılarında tekrar yapacağı gibi. Peki o halde neden ikisi arasında ayrım yapıp bilimi sanatın üzerine bir yere yerleştirir? Bu paradoks, garip gelse de, salt biyografik öğelerle, Wagner'den uzaklaşmasıyla açıklanabilir. Nietzsche Bayreuth'daki ilk büyük festivalin bayağılığı yüzünden hayal kırıklığına uğradığı için daha önceleri kahramanı olan Wagner'i artık "insanca, pek insanca" görmektedir. Nietzsche, *İnsanca, Pek İnsanca*'nın "Sanatçıların ve Yazarların Ruhuna Dair" başlıklı dördüncü bölümünde olduğu gibi (§§145-223), "sanatçı"ya, yüzünü geriye döndüğü ve "düşünürden daha zayıf bir ahlâk"a sahip olduğu için saldırdığında, aklında tek bir sanatçının olduğu açıktır.

Ama son kertede, söz konusu paradoks biyografiyi aşar. Çünkü Nietzsche'nin ilk yazılarında "Wagner" kişi olarak Wagner'den çok daha fazlasını temsil eder: Aslında Wagner mitin yeniden doğması imkânını temsil eder, tıpkı Schopenhauer'in estetiği takdir etmeyi temsil ettiği gibi. Nietzsche Wagner'i "kaybettiğinde," aynı zamanda ilk döneminde benimsediği konum için mutlak önemi olan o yeniden doğuş imkânını da yitirmişti. Sözün özü, "pozitivist" Nietzsche daha önce Wagner'in sunuyormuş gibi göründüğü mitin yerine geçecek bir mit arıyordu. Bir süre, (başka birçok on dokuzuncu yüzyıl düşünürü gibi), gerekli mitin ya da en azından onun makul bir ikamesinin bilimde bulunabileceğini düşündü. Sanatın kendisinin mit işlevi görebileceğine inanmıyordu, zira o da Romantik öncüleri gibi hâlâ sanatın kendisine yol gösterecek imgeleri mitten alması gerektiğini savunuyordu; sanatçı gerçekten yaratıcı olmak istiyorsa mitin özgürleştirici sınırları içinde çalışmak zorundaydı. Bence bu, Nietzsche'nin bilime onu özünde bir sanat tarzı haline getiren terimlerle bakarken bile, bilimi sanattan ayırmaya (ve onun üzerinde bir yere yerleştirmeye) çalışmasının nedenini açıklar.

Bu cüretli bir taktikti, ama *faute de mieux* [ehveni şer kabilinden— ç.n.] uygulanmış ve *İnsanca, Pek İnsanca*'dan sonra etkisi çok çabuk geçmişti. Çünkü Nietzsche aslında, en bilimyanlısı yazılarında bile bilimin mitik potansiyeline hiçbir zaman inanmamıştı. Nitekim, kendi deyimiyle "metafizik görüşler"in (bununla miti kast eder) sona ermesinin sakıncasını şöyle anlatır: "Birey kendi kısa ömrüne çok dışlayıcı bir biçimde bakar ve yüzyıllarca ayakta kalacak kalıcı kurumlar inşâ etme yolunda daha güçlü bir teşvik almaz; kendi diktiği ağacın meyvelerini kendi koparmak ister ve bu yüzden de yüzyıllar boyu düzenli bakım isteyen ve birçok nesle sığınacakları bir gölge verecek olan ağaçları artık dikmez." "Metafizik görüşler" ise, tersine, kültürel varsayımların oluşturduğu sorgulanmayan bir temel tedarik ederler; "üzerinde bundan böyle insanlığın bütün geleceğinin yerleşmek ve kendini tesis etmek zorunda olduğu son tayin edici temelin sunulmuş olduğu" inancını tedarik ederler. "Birey örneğin bir kilise ya da manastır kurduğunda kendi kurtuluşuna hizmet etmiş olur; ruhun ebedi yaşamı içinde bunun onun hesabına yazılacağını ve bunun ödülünü alacağını düşünür."

Ama bilim kendi sonuçlarına buna benzer bir inanç duyulmasını sağlayabilir mi? Bilim, der Nietzsche, "en sadık yardımcıları olarak şüpheye ve güvensizliğe ihtiyaç duyar", inanca değil. Bununla birlikte, Nietzsche bilimin en sonunda "insanın üzerinde 'ebedi' işler yapmaya karar verebileceği" kadar büyük bir "çiğnenemez hakikatler toplamı" sunabileceğini iddia eder (*HAHI*, §22). "Bilimin geleceği" hakkında düşünürken, daha yüksek, bilimsel bir kültürün insanlarının birbirinden tamamen ayrı, biri bilimi, öbürü de bilim-olmayanı "hissetme"ye (*empfinden*) yarayan iki beyin küresine ihtiyaç duyacaklarını ilan ettiği zaman benzer bir temkinlilik sergiler. Bilim tek başına, yaratmak durumunda olduğu kültüre sürekli bir ivme kazandırmaya yetmeyecektir. Bilim ona bağlı olanlara tabii ki çok haz verir, ama ortaya çıkardığı bütün önemli hakikatler "herkesin malı olup sıradanlaştıkça" bu haz azalacak ve en sonunda bütün bütüne ortadan kalkacaktır. Bu yüzden, insanların bilimsel-olmayan bir beyin küresine ihtiyaçları olacaktır. Beynin yanılsamalarla, tek

yanlı yargılarla ve tutkularla hararetlenen bu parçası; bir yandan beynin bilimsel parçası tarafından denetim altında tutulurken, bir yandan da bilimin çözümleyici, çözücü etkilerine karşı metafiziğin, dinin ve sanatın getirdiği avuntuları koruyacaktır. Eğer bu ikiye ayrılma ve birbirini karşılıklı olarak dengeleme durumu ortaya çıkmazsa, bilim mahvolacaktır, der Nietzsche; yanılsama, hata ve hayalgücü eski bölgelerini tekrar ele geçirecekler ve kültür tekrar barbarlığa düşecektir (*HAHI*, §251). Kısacası, Nietzsche bilimin mitik potansiyeli konusunda son derece kararsızdır. Bilim ancak çok hassas koşullarda kültürün mitik temeli işlevi görebilecektir.

Mit ve Kültür

Nietzsche'nin "pozitivizmi"ni ve sınırlarını tartışırken, ilk döneminde mite gösterdiği bağlılığa ilişkin doğru dürüst bir açıklama sunamadım. *Tragedyanın Doğuşu*'na bir kez daha göz atarak bu açığı kapamanın zamanı geldi, çünkü bu yapıt bir yönüyle de Grek toplumunda ve oradan yola çıkarak bizim toplumumuzda mitin yazgısını anlatmaktadır. Nietzsche'nin Grek trajedisinin parlaması ve çöküşü hakkındaki açıklaması, kültürün başlangıçtaki mitik evren kavrayışından eleştirel, şüpheci ve ironik bir kavrayışa geçme eğilimini (ona göre kaçınılmaz bir eğilimdir bu) içeren daha geniş bir bağlam içine oturtulur. Bir kültür mite inanarak başlar. Daha doğrusu, mit kültürü yaratarak başlar, çünkü mitin insanlara verdiği "yoğunlaştırılmış dünya imgesi" olmadan, mitin hakiki ve kutsal geleneği olmadan, hayatı düzenleme konusundaki kapsamlı kılavuzluğu olmadan kültür doğması mümkün olamazdı (*BT*, 23. böl.; *NBW*, s.135). Ama mitin kutsallığı —aşkın güçleri ima eden bir şey olarak mit hakkındaki tekinsiz farkındalık— yavaş yavaş aşınır. Bu sürecin ilk aşamasında, mit inkâr edilmekten çok, içerdiği ebedi hakikatin özgül bir tarihsel olguya indirgenmesi yoluyla bayağılaştırılır. Nietzsche'nin sözleriyle, "bir sözde tarihsel gerçekliğin dar hudutları içine aşama aşama kaymak ve ileriki nesillerden birinden tarihsel iddiaları olan benzersiz bir olgu muamelesi görmek her

mitin yazgısıdır" (*BT*, 10. böl.; *NBW*, s.75). Nietzsche'ye göre, dinler genelde işte bu şekilde ölürler: Ortodoks bir dogmatizmin etkisiyle dinin mitik öncülleri "tarihsel olayların yekünü olarak sistematikleştirilir; insan mitlerin inandırıcılığını endişeli bir biçimde savunmaya başlar, ama aynı zamanda mitlerin doğal canlılığının ve büyümesinin herhangi bir biçimde sürdürülmesine de karşı çıkar; mite duyulan his ortadan kalkar ve onun yerini dinin tarihsel temellere sahip olduğu iddiası alır" (*BT*, 10. böl.; *NBW*, s.75).

Bu aşamada, "mite duyulan his" gitmiş olduğu halde, en azından mitin biçimsel yapısının sürdürülmesi söz konusudur. Ama süreç devam eder. En sonunda, her türlü aşkın anlam iması yitirilir, mitik öyküleme [fabulation] salt kurmacaya indirgenir ve yaşayan bir gerçeklik olarak mit kültürün ufkundan tamamen silinir. Nietzsche'ye göre, Grek mitik bilincinin çöküşü, tragedyanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Tragedya doğduğu sıralarda, muhteşem Homeroscu mitler — Grek halkının "gençlik düşü"— Grekler üzerindeki etkisini yitiriyordu ve tevarüs edilmiş kültürel bilgeliğin tezahürleri olmaktan bayağı tarihsel gerçekliklere, "tarihsel-pragmatik bir *gençlik tarihi*" olmaya dönüşmeleri an meselesiydi (*BT*, 10. böl.; *NBW*, s.75). Trajedi, der Nietzsche, çöküş halindeki bu geleneğe yeni bir hayat katmıştı. Mit bilincinin içinde bulunduğu müşkül durumu farkedip burada kendisi için bir fırsat gören Dionysoscu sanatçı halkının ölmekte olan mitlerini alıp onları yeni bir tanrının hizmetine koşmuş; Dionysoscu hakikat "bütün mit alanını *kendi* bilgisinin simgesi" olarak devralmıştı (*BT*, 10. böl.; *NBW*, s.74). Eski mitleri yeniden canlandırıp Dionysoscu bilgeliğin bir aracı haline getirmeye hizmet eden güç müzikti —eski Apolloncu müzik, "ses perdelerindeki o Dorik yüksek mimari" değil; Dionysos'un yeni, ürkütücü, korkutucu müziği (*BT*, 2. ve 10. bölümler; *NBW*, s. 40, 75). Çünkü tragedya iki unsurun, her ikisi de birbirini pekiştiren müzikle mitin bir bileşimidir. Tragedya bir yandan "müziğin en yüce vecdleri"ni özümserken bir yandan da trajik mit sayesinde —daha doğrusu, trajik kahraman sayesinde— "bizi bu varoluşa duyulan kanmak bilmez susuzluktan nasıl kur-

taracağını bilir" ve bize "mücadele etmekte olan kahramanın kendi kendini imha ederek kendini hazırladığı bir başka varoluşu ve daha yüce bir hazzı" hatırlatır (*BT*, 21. böl.; *NBW*, s. 125). Mitin dünyevi çöküşü engellenmiştir. Gerçekten de mit "en derin içeriğine, en anlamlı biçimine" bürünmeyi tragedyada başarmıştır (*BT*, 10 böl.; *NBW*, s. 75).

Ama mitin dirilişi —ve bunun sonucunda Grek kültürünün muhteşem bir biçimde çiçeklenişi— yalnızca geçici bir şeydi. Tragedya neredeyse daha doğar doğmaz öldü ve mit de onunla birlikte öldü. Olayların böyle bir seyir almasının başlıca sorumlusu Euripides'ti. Euripides tragedyanın etkili olmasını sağlayan şeyin tam da sahip olduğu mitik karakter olduğunu görmeyi başaramamış ve trajik kahramanı bir kenara atıp izleyiciyi —"sıradan insan"ı— sahneye çıkararak tragedyayı doğalcı bir yöne itmişti (*BT*, 23. böl.; *NBW*, s.137). Ancak Euripides ondan çok daha büyük bir şeyin ardına sığındığı bir siperden ibaretti: Bu şey de Sokrates'in temsil ettiği, kültür içindeki mantıksal itkiydi.

Açık seçiklik ve rasyonalite talep eden Sokratçı yönelimin Nietzsche'ye göre sanata düşman olduğunu görmüştük. Nietzsche bu yönelimin mite daha da düşman olduğunu düşünür. Mit, içgüdüden ve biriciklikten sanattan bile daha fazla zevk alır ve kendi doğruluğunun sorgusuz sualsiz kabul edilmesine dayanır. Kısacası, mit Sokratçılığın mantık kurallarına uymayacak ölçüde irrasyonel bir eğilime sahiptir. Kesinlikle "makul" değildir. Sokratçılık zafer kazanıp parça buçuk bir içgüdünün yerini akıl aldığı zaman, geriye kalan (ve artık paradigmatik ifadesi olan tragedyadan ve tragedya gibi bir kazanımı mümkün kılmış olan mitik tabakalardan mahrum olan) sanat, diyalektikle ittifak kurmak zorunda kalmıştı.

Bunun sonucunda da, Apolloncu eğilim "mantıksal şematizm kozası"na çekilirken, Dionysoscu eğilim kültürün ufkundan tamamen silinmiş ve onun yerini "Dionysoscu-olmayan, mit-karşıtı bir ruh" almıştı (*BT*, 14. ve 18. bölümler; *NBW*, s.91, 108). Yeni "İskenderiye" kültürü —"teorik insan" kültürü— böyle doğmuştu. İskenderiye kültürü "metafizik rahatlık"ın yerine "dünyevi uygunluk"u ikame ederek, "Dionysoscu bilgelikle

savaşıyor" ve "miti çözündürmeye çalışıyor"du (*BT*, 17. böl.; *NBW*, s.109).

Nietzsche sonraki yazılarında kültürün mitten mantığa doğru hareket ettiğini ve mantığın mite düşman olduğunu düşünmeyi sürdürmüştür. Kabul etmek gerekir ki, Nietzsche birazdan açığa çıkacak nedenlerle artık tragedyaya *Tragedyanın Doğuşu*'nda atfettiği büyük önemi atfetmiyordu, ama bu bağlamda bu ikincil bir meseledir. Önemli olan, *mythos/logos* ayrımının ve onun temelinde yatan mantık-karşıtı itkinin korunmuş olmasıdır. *İnsanca, Pek İnsanca*'da bile, Nietzsche mitin çökmesinden duyduğu üzüntüyü şöyle dile getirir: "Greklerin yaşamı ancak mit ışınının düştüğü yerlerde pırıldar... Grek filozofları artık kendilerini bu mitten yoksun bırakmaktadırlar." Ancak burada sözlerini, filozofların *per se* [kendi içinde, ç.n.] mite karşı olmadıklarını, ama daha parlak bir başka mit, bilgi ve hakikat miti peşinde olduklarını söyleyerek sürdürür (*HAHI*, §261). Sonraki yapıtlarda bir bilgi ya da bilim mitine duyulan inanç ortadan kalkar ve mantığa yönelmeye dair olumsuz değerlendirme bütün gücüyle geri döner: Nietzsche, zorunlu olduğunu kabul ederken bile bu gerilemeden üzüntü duyar. *İnsanca, Pek İnsanca*'da sadece geleneği izlemek yerine, eylemleri için "nedenler talep eden" "özgür ruhlar"ı ve "özgür düşünürler"i över (*HAHI*, §225, ayrıca 230; *HAH*'ın altbaşlığı "Özgür Ruhların Kitabı"dır). Son dönem yapıtlarında ise bu konumu reddedip *Tragedyanın Doğuşu*'nda savunulan görüşe döner; buna göre, sahici edim içgüdüsel edimdir, bir halkın "yerel mit"iyle, "önceki varoluşunun bilinçsiz metafiziği"yle uyumlu olan edimdir (*BT*, 23. böl.; *NBW*, s.135, 137).

Nietzsche, *Güç İstemi*'ndeki bir fragmanda, Sokratçıların nedenler bulma zevkini gerçek bir çöküş olarak görür: "Sokrates'ten önce iyi bir toplumda diyalektikçilik hor görülüyordu; insanlar onun insanı kendinden ödün vermeye ittiğine inanıyorlardı; gençler ona karşı ikaz ediliyordu. Bu nedenler gösterisi niye? Gösteriş yapmak niye? İnsanlar arasında biri otoriteye sahipti. O buyuruyordu: Bu yetiyordu. Kendinden insanlar arasında, *inter pares* [eşitler arasında-ç.n.], biri geleneğe ve *aynı*

zamanda otoriteye sahipti; sonuç olarak insanlar 'birbirlerini anlıyorlardı'!" (*WP*, §431). *Putların Alacakaranlığı*'nda yer alan ve *Nachlass*'daki bu fragmanın ona hazırlık olduğu anlaşılan "Sokrates Sorunu" adlı bölüm aynı minval üzere gider. En önemlisi, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* "mantığa", eylemlerimiz için nedenler sunma (Nietzsche'nin terimleriyle, onları *rasyonalize etme*) dürtüsüne karşı bir reddiyedir. Zerdüşt "ben Niçinleri üstüne soru sorulabilenlerden değilim" dediğinde, kendini mit-karşıtı diyalektikçilerden ayırmaktadır. Bunu yapmasının nedeni ise Zerdüşt'ün —daha doğrusu, onun yazarının— yeni bir mit yaratmaya girişmiş olmasıdır; yeni bir kültür ancak bu mitin üzerinde yaratılabilecektir.

Böylece Nietzsche'nin asıl derdi olduğu aşikâr şeye ulaşmış oluruz: Antik dönemdeki Greklere değil, bugüne. Daha önce de kısmen gördüğümüz gibi, Nietzsche günümüz kültürünün özünde Sokratçı ve İskenderiyeli kaldığını iddia eder. Hattâ, Helenistik dönemin başlangıcından beri kültürel önemi haiz hemen hiçbir şey olmadığını ileri sürer. Bu, başka şeylerin yanı sıra, mitin bağlayıcı gücünün gevşemiş olduğu bir kültürde yaşadığımız anlamına gelir. Nietzsche'ye göre, günümüz kültürü eleştirel, rasyonel, şüpheci ve ironiktir —özetle, mit-karşıtıdır. Bu mit-karşıtı dürtünün en açık ifadesi geçmişe yönelik yaklaşımımızda bulunur. Geçmişi eleştirel ve bilimsel bir ruhla inceleme eğilimindeyizdir, Nietzsche'ye göre. Böylece mitik bilinci tamamen imkânsız hale getiririz. Nietzsche'nin sözleriyle: "Neredeyse herkes, sıkı bir incelemeye giriştiği taktirde, kültürümüzün eleştirel-tarihsel ruhundan son derece etkilenmiş olduğunu görecektir; bu ruhtan öyle etkilenmişizdir ki eskiden mitin varolmuş olmasını kendi kendimize ancak incelemeler yoluyla, aracı soyutlamalar yoluyla anlaşılabilir kılabiliriz" (*BT*, 23. böl.; *NBW*, s.135). Bizler, kültürümüze sağlam bir temel kazandıracak ve onu tarihsel sürecin çözündürücü etkilerinden koruyacak ortak bir mitle yaşamak yerine, safdil bir iyimserlikle ve bilgi inancıyla yaşamaya çalışırız.

Nietzsche'ye göre bu bir felakettir. Çünkü Nietzsche mitin bir kültürün sağlığı için mutlaka elzem olduğuna inanır:

> Mit olmayınca her kültür kendi sağlıklı yaratıcılık gücünü yitirir: Bütün bir kültürel hareketi ancak mitler tarafından tanımlanmış bir ufuk tamamlar ve birleştirir. Hayal gücünün ve Apolloncu düşün bütün güçlerini amaçsızca dolaşmaktan yalnızca mit kurtarır. Mit imgeleri farkına varılmadan her yerde bulunan şeytansı muhafızlar olmalı; toy ruh onların bakımı altında olgunlaşmalı, insana hayatını ve verdiği mücadeleleri yorumlamakta onların işaretleri yardımcı olmalıdır. Devlet bile, kendisinin dinle bağlantı kurmasını ve mitik fikirlerden gelişmesini sağlayan mitik temelden daha güçlü hiçbir geleneksel yasa tanımaz (*BT*, 23. böl.; *NBW*, s.135).

Nietzsche aslında kendi yüzyılındaki tarih merakını bir kültürel hastalık belirtisi olarak görür. Bizlerin, miti ortadan kaldırarak kültürümüzü herhangi bir "sabit ve kutsal asli mekân"dan mahrum bırakmış olan Sokratçılığın ürünü olduğumuzu ileri sürer. Sınırlayıcı ve düzenleyici bir mitten yoksun olan insan "kök bulmak için eşelenip durur": "Tatminsiz modern kültürümüzün muazzam tarih ihtiyacı, başka sayısız kültürün tek bir kültür etrafında toplanması, tüketici bilgi arzusu —bütün bunlar, mitin yitirilmesine, mitik yuvanın, mitik ana rahminin yitirilmesine değil de neye işaret etmektedir? Soralım kendimize, bu kültürün ateşli ve tekinsiz heyecanı, aç bir adamın önüne çıkan yiyeceğe açgözlülükle saldırmasından başka bir şey midir?" (*BT*, 23. böl.; *NBW*, s.135-136).

Mitin Tekrar Ele Geçirilmesi

Demek ki sorun, miti yeniden ele geçirip kültürün yitirilmiş canlılığını onarma sorunudur. Bu sorun Nietzsche'nin hem "ilk" dönemi hem de "olgun" döneminin merkezini, bütün girişiminin odağını oluşturur. Kabul etmek gerekir ki, son dönemine girdiğinde soruna ilk yaklaşımından kökten farklı bir biçimde yaklaşır. Bu yüzden, temeldeki amaç sürekliliği —mitin kültürel

vazgeçilmezliği inancını sürdürmesi— genelde tamamen gözden kaçırılır.

Nietzsche'nin düşüncesine ilişkin en meşum iki yanlış-yorumun ardında tam da bu ihmal yatar. Bunların ilki, çeşitli veçhelerinden biriyle daha önce de karşılaşmış olduğumuz görüş olan, Nietzsche'nin özünde eleştirel ve analitik bir düşünür olduğu görüşüdür. Bu görüşe göre, Nietzsche'nin asıl derdi (yirminci yüzyıl Anglo-Amerikan felsefesindeki bazı eğilimleri muştulayacak bir biçimde) felsefi sorunları çözümlemek ve böylece bizi onlardan kurtarmak olmasa da, tam anlamıyla eleştirel bir kafa yapısıyla çağdaşlarının dangalakça ve zevksiz kültürlerini ortaya sermektir. İkincisi ise, Nietzsche'nin düşüncesi (en azından son döneminde) açıkça siyasi bir boyuttan yoksun olduğu için, yazdığı yapıtların siyasi dünyayla hiçbir alakası olmadığı ve onun tamamen siyasetdışı bir düşünür olduğu görüşüdür. Nietzsche'deki estetik unsura ilişkin incelememizde ilk görüşün bazı sınırlarını görmüştük. Mitin Nietzsche'nin bütün kariyeri boyunca onun için ne kadar önemli olduğunu kavradıkça bu sınırlar daha da açık bir biçimde ortaya çıkacak. İkinci görüş de Nietzsche'nin mite tutarlı bir biçimde bağlı kalması karşısında benzer biçimde çöker. Ancak asıl güçlük şudur: Nietzsche'nin son döneminde mit romantizmden öylesine arındırılmış bir biçimde ortaya çıkar ki mit olduğu pek fark edilmez. Hattâ, içimden mitten değil işlevsel eşdeğerlikten bahsetmek bile geldiği oluyor. Ve son dönemin yazıları haklı olarak bütün ciddi Nietzsche yorumlarının sınandığı yer olarak görüldüğü, ilk yazılarınsa büyük ölçüde ikincil bir rol oynadığı düşünüldüğü için, Nietzsche'nin düşüncesinin mitik iddialarının neden bu kadar sık gözden kaçırılmış ya da dikkate alınmamış olduğu kolayca anlaşılıyor.

Yine de mit bir sanatçı-yaratıcı olarak Nietzsche'nin projesinin zirvesidir. Nietzsche'nin kendi dönemlerinden önce de sonra da bir eşi daha çıkmamış bir kültür yaratmış olduklarını düşündüğü klasik dönem Greklerini idealize ettiğini —ve putlaştırdığını— söylemeye bile gerek yok. Onun görüşünce, mit — özellikle de trajik mit— onlara kültürel kazanımlarını mümkün

kılmış olan bir amaç birliği vermişti. Günümüz kültürünün sözde salt özel/şahsi yöneliminin tersine, onların kültürüne "kamusal" bir eğilim, bir amaç birliği vermişti.[4] Bu Nietzsche'nin her zaman bağlı kaldığı bir görüştü, ama bundan çıkardığı pratik sonuçlar entelektüel kariyeri boyunca değişiklikler göstermişti. İlk döneminde modern kültürün içinde bulunduğu bölük pörçük ve doğrultusuz duruma çare olarak trajik miti tekrar diriltmeyi tahayyül ediyordu. Nietzsche çağdaş yaşamda trajik mitin doğuşundan değil, yeniden doğuşundan işte bu bağlamda söz eder ve bize mitin yitirilmesine yol açan sürecin peşinden artık "*ters sürecin*, modern dünyamızda(!) *Dionysoscu ruhun yavaş yavaş uyanması sürecinin*" geleceğini söyler (*BT*, 19. böl.; *NBW*, s.119). Burada nesnesi Grek kültürü olan güçlü bir nostalji unsuru söz konusudur: Greklerden yola çıktık ve onlara döneceğiz. Kabul, Nietzsche'ye nostaljik bir düşünür olarak bakmak pek âdet değildir ve bu unsur olgun dönem yazılarında büyük ölçüde ortadan kalkar (ileride Dionysos'u ve bengi dönüşü nostaljik olarak tanımlarken nostaljiye daha geniş bir anlam yükleyeceğim). Yine de bu, onun düşüncesinin, Nietzscheci metinde gördüğü işlev yüzünden değil de bu metnin dışındaki aydınlatıcı bağlantıları yüzünden ihmal edilmemesi gereken bir yönüdür.

Nostalji, örneğin, Heidegger ve onun Hannah Arendt gibi takipçilerinin düşüncesinde merkezi önemdedir. Yine, II. Kitap'ta göreceğimiz gibi, yirminci yüzyılın daha kaba bazı siyasi hareketleri için taşıdığı önem hafifsenmemelidir. Zaman içinde daha gerilere uzanacak olursak, özellikle siyasi alana yaptıkları akınlar sırasında, geçmiş tarihsel dönemlerden herhangi birini (beşinci yüzyıl Yunanistanını, Ortaçağı, Rönesansı) idealize eden ve onu bugünü değerlendirmek için bir standart olarak kullanan Romantiklerin düşüncesinin de belirgin bir özelliğiydi nostalji. Ama Nietzsche'yle Romantikler arasındaki yakınlık bundan daha kesin bir biçimde gösterilebilir. Bu sadece genel anlamda nos-

[4] Tracy B. Strong bu karşıtlığı şurada vurgular: *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1975), s.181.

taljiyle ilgili bir mesele değildir. Romantiklerde yaygın olarak görülen, *mythos* ile *logos* arasındaki "döngüsel yolculuk" motifini Nietzsche'nin yeniden işlemesiyle ilgili bir meseledir. Nietzsche'nin ilk dönemini, en azından bu dönemdeki düşüncesinin mitolojik boyutunu anlamak istiyorsak, ona Romantiklerin mite dönüş kaygısı ışığında bakmamız gerekir.

Tabii ki, Nietzsche ilk yazılarında Romantiklere pek göndermede bulunmamıştır; bulunduğu zaman da aşağılamak için bulunmuştur.[5] Yani, bilinçli olarak Romantik gelenek içinde çalışmış olması söz konusu değildir. Ama, *Tragedyanın Doğuşu*'na Romantik temanın yeniden dile getirilmesi olarak bakılmadığı taktirde, kendi kendiyle tuhaf, hattâ açıklanamaz bir biçimde çelişen bir yapıt olarak görülecektir. Bu kitabın Romantiklerle herhangi bir bağlantısı olduğunu şiddetle reddeden Kaufmann, Nietzsche'nin klasik Grek kültürünün karakteri hakkındaki açıklaması ile modern dünyada tragedyanın yeniden doğması hakkındaki açıklaması arasında bir ayrım yapmak zorunda kalır; ona bakılacak olursa, bunların ilki aydınlatıcı ve önemli bir açıklama olmasına rağmen, ikincisi utanç verici bir hatadır. Kaufmann'a göre, bu Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndan 16. bölümden 25. bölüme kadarki bütün bölümleri çıkarıp kitabı "ilk taslakta olduğu ve nihai metinde de olması gerektiği gibi 15. bölümle" bitirerek kolayca uzak durabileceği bir hataydı (*NBW*, s.13).

Nietzsche'nin "muhteşem *Grek sorunu*" hakkındaki açıklamasına "en modern sorunları" karıştırmış olmaktan sonraları pişman olduğu doğrudur (*BT*, "Özeleştiri," §6; *NBW*, s.24). Ama *Tragedyanın Doğuşu*'nu "modern sorunlar"ı dışarıda bırakarak

---

[5] Öncelikle bkz. "David Strauss, The Confessor and the Writer" (1873), 2. Bölüm, *Untimely Meditations*'ın 1.Kitabı, İng. çev. R.J. Hollingdale, J.P. Stern'in sunuşuyla (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), s.10. Nietzsche burada "Romantiklerin biraraya getirip oluşturdukları, fantastik ve dili eğip büken felsefelerle taraflı tarihyazımlarını içeren maya"dan, "bütün tanrıların ve mitlerin olduğu bir karnaval"dan bahseder. Bu noktada, Ernst Behler'in bu tür önermelere nasıl bakmamız gerektiği hakkındaki tartışmasına bakmak şarttır. Bkz. Behler, "Nietzsche und die frühromantische Schule," *Nietzsche-Studien*, 7 (1978), 64-70.

okumak kitabı tamamen yanlış anlamak demek olur. İleriki kuşaklardan klasik dönem araştırmacıları onunla ilgilenmiş olsalar da, kitap Grekler hakkındaki akademik bir araştırma değildir öncelikle. Daha çok, Nietzsche'nin "analitik ve sanatsallıktan uzak" olduğunu düşündüğü çağdaş kültüre karşı bir protestodur.[6] Kitabın tragedyanın doğuşu hakkındaki açıklaması, metnin "ana tezi" falan değildir,[7] Nietzsche'ye göre çok daha önemli olan bir şeye zemin hazırlar: Tragedyanın yeniden doğması olasılığına. Kaufmann'ın kitabın bu ikinci yönünü niye bir kenara atmak istediği açıktır, çünkü sanatsal-mitik bir yeniden doğuş fikri Kaufmann'ın iletmek istediği Nietzsche görüşüne; Nietzsche'nin kültürün kurtuluşunu mitin değil eleştirel düşüncenin yeniden canlandırılmasında gördüğü görüşüne uymaz. Dahası, Nietzsche'nin tragedyanın yeniden doğuşu hakkındaki açıklaması, böylesi bir görüşe uymaması bir yana, uzun süredir beklenen yeniden doğuşu Richard Wagner'in lütufkâr işlerine atfettiği için de düşünsel ve kişisel olarak mahçup edicidir. Nietzsche, Wagner'i modern bir Aiskhylos olarak, klasik öncülerinin Grek mitleriyle gerçekleştirdikleri mucizeleri Alman mitleriyle gerçekleştiren biri olarak görür. Nietzsche'nin Wagner hakkında —hem de fena halde— yanılmış olduğuna şüphe yoktur. Nietzsche'yi bu yanlışlıktan kurtarmanın en kolay yolu, *Tragedyanın Doğuşu*'nun bu yönüne, Kaufmann'ın sözleriyle "Wagner'in neo-Romantik özlemlerinin bir yansıması" olarak, "Nietzsche'nin kendi temel niyetleriyle uyumlu olmayan" bir şey olarak bakmaktır.[8]

Ama böyle bir görüşü savunmak son derece güçtür. Burada iki mesele söz konusudur. Birincisi Nietzsche'nin ilk döneminde herhangi bir anlamda Romantik olup olmadığı meselesidir. Mesela Kaufmann bu bağlantıyı inkâr etse de, Romantik motifler *Tragedyanın Doğuşu*'na damgasını vurmuştur. Aslında şairin,

---

[6] Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life," 7. bölüm, *Untimely Meditations* içinde, s.96.

[7] Walter Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, 4. basım (Princeton: Princeton University Press, 1974), s.27.

[8] A.g.y., s.140-141.

bilinci prelapsarian,* bütünlüklü durumuna geri götüreceği yolundaki (Sunuş'ta açıkladığım) Romantik umut açısından bakılmadığı taktirde Wagner'in bu yapıtta oynadığı rol kesinlikle açıklanamaz. *Dünyanın Çağları* (1811) adlı kitabında, "hakikatin masal, masalın hakikat haline geldiği" bir "altın çağ" bekleyen; "en büyük kahramanlık türküsünü söyleyecek, geçmişteki kutlu kişilere atfedilen şiirin geçmişte ve bugün ne olduğunu, gelecekte ne olacağını ruhuyla kavrayacak" birinin ortaya çıkacağını tahayyül eden Schelling geliyor akla. Bu neredeyse *Tragedyanın Doğuşu*'nun ilanıdır; *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'e ve hattâ edebiyatla felsefeyi "bütünleştirme"yi hedefleyen bütün estetist projeye *mutatis mutandis* [gerekli değişiklikler yapıldığı taktirde— ç.n.] uymaktadır.[9] Paul de Man'ın iddia ettiği gibi, elbetteki Nietzsche aynı zamanda *Tragedyanın Doğuşu* hakkında getirilebilecek bu tür bir yorumu, özellikle aynı dönemden kalma *Nachlass* fragmanlarında yıkmaktadır.[10] Ama bu Nietzsche'nin Romantik motiflere açıktan açığa bağlı olduğunu inkâr etmeyi gerektirmez.

Üstelik, Nietzsche'nin kendisi de *Tragedyanın Doğuşu*'na 1886'da yazdığı önsözde, yapıta Romantizmin bulaşmış olduğunu belirtmekten çekinmez. Wagner'den medet ummuş olması, böyle demektedir artık, budalalıktan başka bir şey değildir. Trajik mitin yeniden doğması için umutlarını bağlamış olduğu "Alman müziği"ni artık "tam anlamıyla romantizm" olarak, bu yüzden de "bütün olası sanat biçimlerinin en Grek-olmayanı" olarak görmektedir (*BT*, "Özeleştiri," §6; *NBW*, s.25). Altta yatan

---

* [*Prelapsarian*: (Teoloji) İnsanın çöküşünden, tinsel çöküşünden önceki zamana ait olan. ç.n.]

[9] Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *The Ages of the World*, der. ve çev. Frederick de Wolfe Bolman, Jr. (New York: Columbia University Press, 1942, s.84. 91. Schelling'in projesi ile Nietzsche'ninki arasındaki koşutluk hakkında bkz. Philippe Lacoue-Labarthe, *Sujet de la philosophie (Typographies 1)* (Paris: Aubier-Flammarion, 1979), s.93-99. Bu kitabın kısa olsa da önemli bir bölümünde Nietzsche'yle Romantikler arasındaki bağ —ve Heidegger'in bu bağları garip bir biçimde reddetmesi— incelenir.

[10] Paul de Man, "Genesis and Genealogy," *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* içinde (New Haven: Yale University Press, 1979), özellikle s.93-101.

"mite dönüş" motifi de Nietzsche'nin sansüründen kaçamaz: "Nasıl yani? 1830'ların Romantiğinin, 1850'lerin kötümserliğiyle maskelenmiş tipik amentüsü değil mi bu? Bildik romantik final bile orada —kopma, durma, geri dönüş ve eski inancın, eski Tanrı'nın önünde diz çökme. Nasıl yani? Sizin şu kötümserlerin kitabının kendisi de bir anti-Helenizm ve romantizm numunesi değil mi?" (*BT*, "Özeleştiri," §7; *NBW*, s. 26).

Kaufmann gibi, Nietzsche'nin düşüncesindeki neo-Romantik unsurların onun "temel" niyetlerinin bir parçası olmadığını iddia ederek, onun ilk dönemini neo-Romantik olarak nitelemekten kaçınmak hâlâ mümkündür. Demin bahsettiğimiz ikinci mesele de budur; çünkü olgun Nietzsche'nin eski Romantik heveslerini utanç verici bulduğuna şüphe olmasa da; Nietzsche'nin ilk dönemindeki "temel" niyetleri ile o kadar da temel olmayan niyetleri arasında ayrım yapıp *Tragedyanın Doğuşu*'nun "Romantik" özelliklerini ikinci kategoriye sokmanın dayanağı yoktur. Aslında, "Romantik" özellikleri ayıklandığında yapıttan geriye ne kalacağını anlamak güçtür.

Kendimizi *Tragedyanın Doğuşu* ile sınırlamamıza da gerek yok, çünkü Nietzsche'nin *Zamansız Düşünceler*'inin iki kitabı doğrudan doğruya mitin yazgısı ve geri dönme olasılığı ile ilgilidir. *Zamansız Düşünceler*'in ikinci kitabı "Tarihin Hayat İçin Yararları ve Zararları Üstüne" (1874) ile başlayalım. Nietzsche burada "modern" hayata hâkim olduğunu düşündüğü eleştirel, mit-karşıtı ruhu *Tragedyanın Doğuşu*'nda olduğundan çok daha geniş bir biçimde ele alır. Bu ruhun en açık biçimde geçmişe yaklaşma biçimimizde tezahür ettiğine inanır. "Gem vurulmamış tarih hissi" tarafından ortadan kaldırılan yanılsamalar öncelikle bir kültürün temelini oluşturan mitik yanılsamalardır, çünkü tarihsel kafa yapısı bir kültürün kutsal temellerine dokunmadan duramaz. Dahası, *Tragedyanın Doğuşu*'nda olduğu gibi, Nietzsche *logos*'tan *mythos*'a, insanı zayıf düşüren bir şüphecilik ve ironizmden yeni bir kesinlik zeminine dönüleceğini tahayyül eder. Bu kitabın son bölümünün başında şöyle der: "*Gençliğin* kendini içinde bulduğu bu durumu görünce Kara! diye haykırıyorum. Kara! Tuhaf karanlık denizler üzerindeki vahşi ve gü-

nahkâr yolculuk yetti artık! Sonunda bir kıyı göründü: Ne olursa olsun oraya çıkmalıyız, en kötü liman bile ümitsiz bir şüphecilik sonsuzluğuna tekrar dümen kırmaktan iyidir."[11] Kabul edilmelidir ki "Tarihin Yararları ve Zararları" eleştiri ruhunun tehlikeleri üzerinde, onun yerini almaya yazgılı mitik ruhtan çok daha fazla durur; öyle ki Nietzsche'nin "sonunda karanın göründüğü"ne neden inandığını hiçbir zaman öğrenemeyiz. Hattâ, Wagner'in adı bile anılmaz ki bu durum ustasının canını fena halde sıkmıştır.

Ama bu atlamalar *Zamansız Düşünceler*'in dördüncü ve sonuncu kitabı olan "Richard Wagner Bayreuth'da" (1876)'da yeterince telafi edilir. "Tarihin Yararları ve Zararları Üstüne" gibi bu kitap da *Tragedyanın Doğuşu*'nu sürdürür, ama ilk yapıtın açığa çıkardığını iddia ettiği olumsuz imkânları değil de olumlu imkânları geliştirir. Wagner yine bizi yeniden mit alemine götürecek müthiş sanatsal ve şiirsel deha olarak tasvir edilir. Wagner'in görevi, "mite erkekliğini iade etmek ve müziğin büyüsünü alıp dile getirmek"tir.[12] Ondaki *şiirsellik*, der Nietzsche, "kavramlarla değil görünür ve elle tutulur olaylarla düşünmesiyle; yani halkın her zaman yaptığı gibi mitik olarak düşünmesiyle açığa çıkar." Genelde bir mitin derinliklerinde belli bir düşünce yattığına inanılır, ama Nietzsche'ye göre bu yanlıştır. Bir mit "başlı başına bir düşünüş tarzıdır; dünyaya ilişkin bir tasarım [*Vorstellung*] iletir, ama bir olaylar, eylemler ve ıstıraplar silsilesi şeklinde." Örneğin *Nibelungenlerin Yüzüğü* "düşüncenin kavramsal biçimini içermeyen muazzam bir düşünce sistemi"; "teorik insan"a değil, "halk"a seslenen bir sistem oluşturur. Wagner "dili, henüz kavramlarla düşünmediği, hâlâ bizzat şiir, imge ve duygu olduğu asli duruma geri itmiştir". Bunu yaparak bizi, Nietzsche'nin genelde içinde bulunduğumuz "mitik-olmayan alan"dan —kavramların ve teorinin alanından— çok daha canlı ve dolaysız ve sonuç olarak çok daha sahici olduğunu

---

[11] Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life," 10, bölüm, *Untimely Meditations* içinde, s.116.

[12] Friedrich Nietzsche, "Richard Wagner in Bayreuth," 8. bölüm, *Untimely Meditations* içinde, s.230.

düşündüğü bir alana taşımıştır.[13] Ya da Nietzsche'nin bir başka yerde söylediği gibi, Wagner bir "karşı-İskender"di, miti canlandırma yoluyla Greklerin zamanından beri görülmemiş bir kültürel birlik yaratan biriydi. Bu açıdan, onu çeşitli ülkelerin sanatlarına, dinine ve tarihine hükmeden "gerçekten büyük kültür ustaları" arasında saymak gerekirdi.[14]

Tekrar mite dönen döngüsel yolculuk imgesi, Nietzsche ile Romantik öncüleri arasındaki temel yakınlık noktasıdır. Buna Nietzsche'nin şaire atfettiği kâhince, yarı-yasa koyucu rolünü; ilkellerin duygusal ve şiirsel dilleri ile ileri uygarlığın soyut ve kısıtlanmış dili arasındaki, Romantiklerin de büyük ölçüde benimsedikleri, karşıtlığı ve tabii ki Apolloncu/Dionysoscu kutupsallığını da ekleyebiliriz. Bu son yakınlıklar son dönem yazılarında ortadan kalkar. Ancak "mite dönüş" motifi kalır; ilk yazılarda Wagner'in oynadığı yeniden-mitikleştirme rolünü bunlarda Nietzsche-Zerdüşt oynar. Daha önce de belirttiğim gibi, geri dönüş motifinin "üstüne çarpı atıldığını" kabul etmemiz gerekir. Bu çarpıyı, döngüyü kırıp gerçekten dönmeyi tam anlamıyla sorunlu hale getiren kriz düşüncesi atar. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, artık dizginler kökenin değil farklılığın elindedir. Mitin kendisi neredeyse tamamen ironikleştirilerek uzaklaştırılmış, hiçbir zaman gerçek olamayacağını sezdiğimiz ideal bir içeriksizliğe indirgenmiştir.

Benim burada dikkat çekmeye çalıştığım paralelliğe, Nietzsche'nin kendisi tarafından da *Ecce Homo*'daki bir pasajda; üzerinde pek fazla durulmamış, durulduğu zaman da genellikle benimkinden son derece farklı bir noktayı işaret etmek için durulmuş olan bir pasajda dikkat çekilmiştir. Nietzsche burada bize "Richard Wagner Bayreuth'da" adlı yazısında "psikolojik olarak tayin edici bir önemi olan bütün yerlerde" sadece kendisinden bahsedildiğini söyler: "Metinde 'Wagner' sözcüğünün geçtiği her yerde hiç çekinmeden benim adımı ya da Zerdüşt sözcüğünü koyabilirsiniz. Dithyrambos sanatçısının resmi, ondan önce gelmiş olan *Zerdüşt* şairinin, bir uçurum derinliğiyle ve

[13] A.g.y., 9. bölüm, s.236-237.
[14] A.g.y., 4. bölüm, s.209.

Wagnerci gerçekliğe [*Realität*] bir an bile olsun değinmeden çizilmiş resmidir. Wagner'in kendisi de sezmişti bunu; o yazıda kendini görmemişti" (*EH*, "*BT*," §4). Bu pasajı bir savunma niyetiyle, Wagner'i yere göğe koyamazken Nietzsche'nin aklındaki kişinin hiç de Wagner olmadığını gösteriyor diye yorumlamak mümkündür. Bu şekilde, Nietzsche'nin ilk döneminde neredeyse alçakça toplumsal ve siyasi görüşleri olan bir adama duyduğu hayranlık tevil edilmiş olur.

Ama bu pasaj Wagner'i hiç de "tevil etmemektedir." Nietzsche'nin 1876'da *Wagner* adına belli nitelikler atfederken gerçekte neyi kastettiği hakkında hemen hiç inandırıcı olmayan bir açıklama getirmesinin de ötesinde, Nietzsche'nin ilk ve olgun dönemleri arasında bulunduğu konusunda ısrar ettiğim eşyapılılığı 1888'in perspektifinden doğrulamaktadır. Nietzsche, *Wagner* ve *Nietzsche* adlarını birbirleri yerine kullanmaya tevecc üh ederek kendini sabık kahramanından uzaklaştırdığını düşünmüş olabilir. Ama bu ikameyi Nietzsche'nin ilk döneminde değil, olgun döneminde "Wagnerci" olduğunu işaret ediyormuş gibi yorumlamak da aynı ölçüde makuldür; bunun en belirgin işareti yeniden-mitleştirmeye duyduğu ilginin sürmesidir. Nietzsche'nin "Richard Wagner Bayreuth'da" ile *Böyle Buyurdu Zerdüşt* arasındaki paralellik hakkındaki başka yorumları da bu görüşü desteklemektedir, çünkü Nietzsche bize bu yazının hem Zerdüşt üslubunu hem de Zerdüşt "olay"ını [*Ereigniss*] muştuladığını; "Bayreuth fikri"nin kitapta "en seçkin insanların kendilerini en büyük ödevlere adadıkları" Zerdüştçü o büyük öğle'ye dönüştüğünü ve sonuçta "Richard Wagner Bayreuth'da"nın "kendi geleceğimin öngörüsü" olduğunu söyler (*EH*, "*BT*," §4; ayrıca *EH*, "Zamansız Yazılar"). Tabii ki, Nietzsche'nin kendisi hakkındaki yorumlarına kayda değer ölçüde şüpheyle bakmak neredeyse ilkesel olarak zorunludur. Ama bana öyle geliyor ki Nietzsche burada —mite duyduğu ilginin ilk yazılardan son yazılara geçilirken değişmeden kaldığını söylemekte— yerden göğe kadar haklıdır.

Gelecek Mitosu

Nietzsche Batı kültürü üzerine gölgesini düşürdüğüne inandığı nihilizmden bizi kurtaracak mit olan "gelecek mitosu"nu[15] *Zerdüşt*'te ortaya atar. Bu mitin, yani bengi dönüş öğretisinin insan hayatına, Nietzsche'ye göre artık sahip olmadığı bir şey, bir anlam, bir örüntü katacağı hesaplanır.[16] Böylece bizim nihilizmle, "kapıya dayanmış olan" bu "bütün ziyaretçilerin en tekinsiz olanı"yla hesaplaşmamıza imkân sağlayacaktır (*WP*, §1; *KGW*, 8. Abt., 1. Bd., s.123). Bu istenen gelişimin nasıl gerçekleştirileceğine dair bir işaret, daha önce de belirttiğim gibi, Zerdüştçü perspektif hakkında sayısız ipucu barındıran *Şen Bilim*'de bulunabilir. Nietzsche burada başka şeylerin yanı sıra, kendi sözleriyle modern kültürde "bilince gülünç derecede fazla değer verme ve onu yanlış anlama" eğilimine saldırır ve gelecek için en önemli ödevin "bilgiyi bütünleştirmek ve içgüdüselleştirmek" olduğunu ileri sürer (*GS*, §11). Mit işte burada rol oynayacaktır, çünkü Nietzsche'ye göre mitin değeri, belli bir kültürdeki herkesi birleştiren, kavramsal-olmayan, bilinçdışı bir bilgi sistemi, bir dolayımsız tepki örüntüsü sunmasında yatar. Nietzsche'nin Grek tragedyasının amfiteatrında gördüğü şey işte buydu; bugünün sunduğu daha geniş alanda görmek istediği şey de budur.

Nietzsche'nin mit ve mitle kültür arasındaki ilişki hakkında söylediklerinin büyük bölümü geçerli kabul edilebilir, çünkü sorgusuz sualsiz kabul gören uygarlık örüntülerinden oluşan bir temel olmaksızın tutarlı bir toplumsal hayat şüphesiz imkânsız olurdu. Nietzsche'nin demek istediği şey hakkında getirilebilecek daha varoluşsal bir yorum da kabul edilebilir, çünkü birey yerine getirmek istediği her eylemi en başından düşünmek zo-

---

[15] Nietzsche, "Entwürfe und Gedanken zu den unausgeführten Theilen des Zarathustra," *Werke* içinde, C.XII, s.400.

[16] Joan Stambaugh'un şurada işaret ettiği gibi, Nietzsche *Wiederkehr* ("return") ve *Wiederkunft* ("recurrence") [Türkçede ikisi de "dönüş"le karşılanıyor—ç.n.] terimlerini "az çok birbirinin yerine geçebilecek şekilde" kullanır: *Nietzsche's Thought of Eternal Return* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972), s.29.

runda olsaydı hayatını sürdürmesinin imkânsız hale geleceği de aynı ölçüde açıktır. İnanca dayanarak hareket etme —eylemlerinin gerekçelerini ve varsayımlarını sürekli olarak açıkça ortaya koymaya çalışmadan davranma— yeteneği, hem toplumsal hem de bireysel hayatta mutlak bir gerekliliktir. Bu yetenek olmadığında patoloji alanına gireriz. Meseleyi biraz farklı terimlerle ifade edecek olursak, kendimizi genellikle Apolloncu yanılsama düzleminde hareket ederken buluruz; "imge" ya da "söylem"in gerçekliği yeterince ilettiklerini fazla kurcalamadan kabul ederiz. Nietzsche'nin konumundaki sorun, bunun eleştirel bir düşünce çabası ya da imgeyi gerçekliğe göre değerlendirme yolunda herhangi bir girişim tarafından denetlenmeyen sürekli bir durum haline gelme eğiliminde olmasıdır (Örneğin, son dönem Nietzschecilerinin bu denli büyük önem verdikleri "Tanrı'nın ölümü"nün toplumsal ve siyasi hayata *nasıl* tezahür ettiğini açıklamayı başaramamaları bu bâptandır).[17] Topyekün bir kendi kendine yeterlilik devreye girer. Nietzsche'nin insanın temel itkisinin dünyada kendine bir yol çizme değil de dilsel bir unsurun yerine bir başkasını ikame etme olduğunu düşünebilmiş olması manidardır; Nietzsche'nin son döneminde güç isteminin asli ifadesi olacak bir işlemdir bu. Dilin ve onun görünüşte sınırsız yaratıcılığının dışına hiçbir zaman çıkmayız. Kamyon hiçbir zaman aşağıya gelmediği halde, biz kendimizi onun geldiğini biliyor olmamız olasılığının gerekçeleri hakkında bitmez tükenmez tartışmalara girmiş bir halde bulabiliriz.

Bunun Nietzsche'nin projesi için ne gibi sonuçlar doğurduğunu belki de en iyi bengi dönüş öğretisinin kendisine bakarak görebiliriz. Nietzsche'nin metinlerinin hiçbir yerinde, bengi dönüşün gerçekte ne anlama geldiğine ya da Nietzsche'nin bu öğretiye bu kadar değer vermesinin gerekçesine ya da bir mit olarak sahip olması gereken toplumsal boyutu nasıl cisimleştirdiğine ilişkin açık seçik hiçbir işaret yoktur. *Zerdüşt*'teki ve son yapıtı olan *Ecce Homo*'daki bengi dönüş açıklamalarının dışın-

[17] Allan Megill, "Martin Heidegger and the Metapolitics of Crisis," John S. Nelson, der., *What Should Political Theory Be Now?* içinde (Albany: State University of New York Press, 1983), özellikle s.303-304.

da, Nietzsche'nin kitaplarının hiçbirinde öğretiye ilişkin bir tartışmaya rastlayamayız.[18] Bu yüzden bir Nietzsche yorumcusu "bu son derece şüpheli öğreti"yi[19] geriye itip onun yerine daha anlaşılır güç istemi kavrayışını vurgulama eğilimine girer. Ama Nietzsche'nin kendisi bengi dönüşün, en önemli yapıtı olarak gördüğü yapıtın "temel fikri" olduğunu ileri sürmüştür (*EH, "TZ,"*, §1). Öğretiye ilişkin bu değerlendirme göz önünde bulundurulduğunda, ne kadar abartılı ve mantıksız görünürse görünsün Nietzsche'nin onun hakında söylediklerini ciddiye almak zorundayız.

Şüphesiz, Nietzsche'nin bengi dönüşü hem Hıristiyan kurtuluş mitinin hem de on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisinin ilerleme mitinin inkârı olarak kurguladığı açıktır. Yani, öğreti hakkında negatif bir nitelemeye sahibiz. Ama bengi dönüşün ne olmadığı kavrayışından ne olduğu kavrayışına geçtiğimizde belaya bulaşırız. Örneğin, *Zerdüşt*'te Nietzsche bengi dönüşün döngüsel bir zaman anlayışı içerdiği görüşünü reddeder. İnsan, onun bunu böyle bir yorumun yanlış olduğunu düşündüğü için değil, fazla açık seçik (ya da daha Nietzscheci bir yaklaşımla söylersek, fazla patavatsızca ve fazla kolay) olduğu için yaptığından şüphelenmeden edemiyor. Tamam, *Ecce Homo*'da bengi dönüşün "erişilebilecek en yüksek olumlama ilkesi" olduğunu öğreniyoruz (*EH, "TZ,"* §1). Ama yine de insan böyle bir ilke ne anlama geliyor diye düşünüyor işte. Normalde, bir şeyi —X'i ya da Y'yi ya da Z'yi— olumlamaktan bahsederiz; *tout court* [hiç bir ekleme olmaksızın, ç.n.] olumlamadan bahsetmek, benim açımlamaya çalıştığım şekliyle Nietzsche'nin perspektifiyle tutarlı olsa bile, gariptir. (Yeri gelmişken, Foucault, Derrida ve Heidegger'in son döneminde de aynı sorunla karşılaşıldığını belirtmekte fayda var. Bütün bu yazarların "temel fikir"leri öyle kaçamaklıdır ki bunları "X ...-dir" şeklinde tanımlamaya çalışan her girişim zorunlu olarak yanlış olacaktır. Olsa olsa, "X ...*-dir*" cümlesi, Derrida'nın taktiği izlenip "-dir"in üzerine "çarpı atılarak"

[18] Ancak *Nachlass*'taki bir dizi fragman bu öğretiyle ilgilidir; özellikle bkz. *The Will to Power*, §§1053-1067, s.544-550.

[19] Kaufmann, *Nietzsche*, s.323.

söylenebilir. Ya da Foucault'nun sık sık yaptığı gibi, "X ne Y ne de Z'dir" denir, ama pozitif bir seçenek belirtilmez.)

Yorum Sorunu

Bu perspektifin köklerine ulaşabilmek için Nietzsche'nin yorum hakkında söylediklerine şimdiye kadar olduğundan daha yakından bakmamız gerekir. Yorum sorunu bütün estetist düşünce eğiliminin merkezini oluşturur. Dört yazarımızda da tekrar tekrar karşılaşılan bir kaygıdır bu. Ama özellikle Nietzsche'yle uğraşan herkes için daha da önem kazanan bir kaygıdır. Bu sorunla hesaplaşırken, Nietzsche'nin girişiminin ne denli karmaşık olduğunu, onu kesin bir yerlere oturtmanın ne kadar güç olduğunu sezeriz.

Nietzsche'nin genellikle perspektivist bir yorum görüşüne bağlı olduğu düşünülmüş, hattâ kendisi de bunu ileri sürmüştür. Ancak onun çeşitli perspektivist önermelerini ne denli radikal bir biçimde yorumlamak gerektiği açık değildir. Bazen verili herhangi bir şeyin tek bir doğru yorumu olmadığını; her biri kendi gönderme çerçevesi içinde geçerli görülebilecek bir dizi doğru yorum olduğunu iddia ediyor gibidir. Fakat bu sürekli olarak çok farklı bir şeyin, doğru yorum diye bir şey olmadığı görüşünün eşiğini zorlar. Buradaki güçlüğü daha farklı ve belki de taraflı görünebilecek terimlerle anlatacak olursak, Nietzsche bazen simgeleri, maskeleri ve yanılsamaları temizleyerek "şeyler"in hakiki ve katı gerçekliğine ulaşmayı amaçlayan "demistifiye edici" bir yorumcu gibi görünür. Bazen de şey diye bir şey olmadığını, her "şey"in bir başka "şey"in maskesinden ibaret olduğunu, o başka şeyin de yine sadece bir maske olarak görülmesi gerektiğini söylemek isteyen bir "*yeniden*-mistifiye edici" olarak ortaya çıkar.

Bu son durumda, asıl ilgi konusu yorumun açımlamaya çalıştığı varsayılan gerçeklik değil, yorumlama sürecinin kendisidir; dayandığı zemine hiçbir zaman ulaşılamadığı, "asıl" ya da "aşkın" gösterilen hiçbir zaman ortaya çıkarılamadığı için sonsuz bir açılımı olan bir süreçtir bu. (Foucault'yla Derrida'nın paylaş-

tığı bir terminolojiyi, aralarındaki çok büyük üslup farklarına rağmen benzer yerleri işgal ettiklerini ima eden ortak bir dili kullanıyorum burada.) Hattâ, yorumun kendisi genişleyen bir saklama sisteminin bir parçası haline, bir şaşırtma, bir başka maske haline gelir. Foucault 1964'te "Nietzsche, Marx, Freud" hakkında verdiği konferansta Nietzscheci projenin işte bu yönünü över.[20] Derrida da Nietzsche'nin "gösterenin logosa ve onunla bağlantılı hakikat kavramına olan bağımlılığından ya da onların ürünü olmaktan kurtulmasına büyük katkılarda bulunduğu"nu ilan ederken herhalde bunu kastediyordu (*GRAM*, s.31-32/19).

Yorum hakkındaki Nietzscheci yorumu yorumlama girişiminin içerdiği bütün kavramsal ve tefsirle ilgili güçlükleri burada ayrıntılı olarak ele alamayacağım. Yine de, Nietzsche'nin yorum açıklamasından yola çıkarak; işin içine karışan bütün meseleleri sistematik bir biçimde düşünce süzgecinden geçirmeyi başaramadığı bariz olmasına ve belli tereddütler gösterip ara ara geri çekilmesine rağmen, Nietzsche'nin gerçekten de kabaca çizdiğim ikinci görüşe bağlı olduğunu söyleyebilirim.

Nietzsche'nin yorum hakkındaki yorumuyla uğraşırken John T. Wilcox'un *Nietzsche'de Hakikat ve Değer: Nietzsche'nin Metaetiği ve Epistemolojisine Dair Bir İnceleme* adlı kitabından çok yararlandım. Wilcox'un incelemesi, Nietzsche'deki yorum sorununu kapsamlı biçimde ele alan tek çalışma olduğu gibi, iki nedenle benim amaçlarım açısından en yararlı kitaptır. Bir kere, Wilcox Nietzsche hakkında burada ortaya konan görüşe tamamen zıt bir tavır benimser, çünkü Nietzsche'nin düşüncesinin "irrasyonalist" değil "rasyonalist" karakterde olduğunu (ya da Wilcox'un daha sık kullandığı terminolojiyle, "bilişselcilik-karşıtı" değil "bilişselci" olduğunu) savunur.[21] Wilcox şöyle der:

---

[20] Michel Foucault, "Nietzsche, Marx, Freud," Colloque de Royaumont, *Cahiers*, philosophie no.6, *Nietzsche* içinde (Paris: Minuit, 1966), s.183-200. Bu yazıyı 6. Bölüm'ün "Derinlik ve Yorum" başlıklı altbölümünde tartışacağım.

[21] "Rasyonalizm" ile "bilişselcilik" arasındaki ilişki hakkında bkz. John T. Wilcox, *Truth and Value in Nietzsche: A Study of His Metaethics and Epistemology* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1974), s.11-13. Burada, Wilcox'un kitabının Nietzsche'nin *per se* [kendi içinde, ç.n.] yorum anlayışı ile değil

"Nietzsche'nin düşüncesinde ve retoriğinde, kabullerinde ve polemiklerinde o kadar rasyonalizm vardır ki gözden kaçırılması ya da tevil edilmesi mümkün değildir."[22] Ancak Wilcox aynı zamanda kendi savını kendisi çürütme eğilimindedir. "Nietzsche'nin düşüncesindeki dolaylı ve dolaysız çatışkılar"ın, "çokyanlılığı"nın, hattâ "düpedüz tutarsızlığı"nın farkındadır.[23] Yani, Wilcox'a göre, Nietzsche'nin "bilişselciliği" hâkim konumda olsa bile, onda bilişselci bir okumaya uymayacak birçok şey de bulur. Sonuç olarak da, Nietzsche'nin bilişsel olanla bilişsel olmayanın hâlâ tanımlanmamış bir birleşimini, "deyim yerindeyse, bilişselcilik-*aşırı* bir yaklaşım"[24] geliştirmeyi istediği çıkarımında bulunmak zorunda kalır. Bu daha şimdiden, Nietzsche'ye bir bilişselci olarak bakılması gerektiği fikrinden çok ciddi bir biçimde geri çekilmek demektir. İkinci olarak, Wilcox bu bağlamda yararlıdır çünkü Nietzsche'ye yönelik fazlaca ağdalı ve birebir yaklaşımı, bence, onun Nietzsche'nin gerçekte neye işaret ettiğini görmesini engelliyor olsa bile, aynı zamanda onu belgeleme konusunda aşırı dikkatli kılmaktadır. Dile getirdiği her savı tam olarak belgeler. Daha da sıradışı olanı, herhangi bir savla bağlantılı olarak getirilebilecek bütün negatif kanıtları da göstermesidir. Kısacası, çıkardığı sonuçlara nasıl ulaştığını tam olarak gösterir ve bize bu sonuçlara karşı çıkmak için gerekebilecek epeyce kanıt sunar.

Şimdi Nietzsche'nin açık açık yorumlama sorunuyla ilgilendiği bazı pasajlara bakalım. Bunların en çarpıcı olanları *Güç İstemi*'nde bulunur. Kabul etmek gerekir ki, bu yazılar Nietzsche'nin kendisi tarafından yayınlanmadıkları için onlara belli bir ihtiyat payı bırakarak yaklaşmak gerekir. Ama onun zamanında yayınlanmamış olmaları onların belli bir şeylere işaret ettiklerini yadsımayı gerektirmez. Zaten, ileride göreceğimiz gibi, Nietzsche'nin yayınladığı bunlara koşut bazı başka pasajlar da vardır.

---

metaetiği ile ilgilendiğini belirteyim. Yine de, bu iki sorun birbirleriyle yakından ilişkilidir.

[22] A.g.y., s.98.

[23] A.g.y., s.6-7.

[24] A.g.y., s.201.

Güç İstemi'nin 560. fragmanında, Nietzsche "şeylerin kendi içlerinde yorumdan [*Interpretation*] ve öznellikten bağımsız bir yapıya sahip oldukları"nı sanmanın "temelsiz bir varsayım" olduğunu ileri sürer (*KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.17). 556. fragmanda söylediği gibi, tam tersine, "bir şeyin özü, o 'şey' hakkındaki bir *kanı*'dan, 'bu nedir?' sorusu ise bir başka bakış açısından bir anlam dayatmaktan ibarettir" (*KGW*, 8. Abt., 1. Bd, s.138). Hattâ, 567. fragmanda, dünyadaki bütün perspektifler çıkarılsaydı geriye "yine de bir dünya kalacağı"na inanmanın yanlış olduğunu beyan eder (*KGW*, 8. Abt., 3. Bd., s.163). 569. fragmanda sadece öznenin "tanıtlanabileceği"ni iddia eder ve "nesne"nin "yalnızca bir öznenin bir özne üzerinde ürettiği bir tür etki, *öznenin bir kipliği*" olduğunu varsayar (*KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.60). 560. fragmanda ise aynı fikri biraz farklı bir biçimde ifade ederek şöyle der: "Nesnel olan, bir türe (genus) dair yanlış bir kavramdan ve öznel olan *içindeki* bir antitezden ibarettir" (*KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.17). Bu yüzden 604. fragmanda şunu iddia ettiğinde şaşırmayız: "Olgu diye bir şey yoktur [*es giebt keinen Thatbestand*], her şey akış halindedir, kavranamaz, ele avuca sığmaz; görece en dayanıklı olan şey kanılarımızdır" (*KGW*, 8. Abt., 1. Bd., s.98). "Yalnızca *olgular [Thatsachen]* vardır" şeklindeki "pozitivist" görüşe karşı 481. fragmanda şunu ilan ettiğinde de şaşırmayız: "Hayır, olgular tam da olmayan şeylerdir, sadece yorumlar [*Interpretationen*] vardır. 'Kendi içinde' hiçbir olgu [*Factum*] belirleyemeyiz: Belki de böyle bir şey yapmak istemek ahmaklıktır" (*KGW*, 8. Abt., 1. Bd., s.323).

Wilcox, bu pasajların çoğunun, yayınlanmış yazılarda bulunan benzer (ama bizim amaçlarımız açısından bu kadar da ilginç olmayan) pasajlarla birlikte, Kantçı kendinde-şey ile numenal ve fenomenal dünyalar arasındaki bütün Kantçı ayrımın reddi olarak açıklanabileceğini iddia eder. Nietzsche ***bununla*** ilgilendiği sürece, "***ampirik*** bilginin olabilirliğini reddetmemektedir; sadece Kant'ın verdiği anlamda herhangi bir ***aşkın*** bilginin olabilirliğini reddetmektedir."[25] Nietzsche'nin bu pasajlardaki amacının

[25] A.g.y., s.124.

kısmen bu olabileceğini inkâr etmek istemiyorum. Nietzsche'nin yazılarında epeyce bilişselci retorik olduğunu da inkâr etmek istemiyorum: Wilcox'un kitabının erdemlerinden biri de, bu retoriğin ne denli yaygın olduğunu açıkça göstermesidir.

Ama, özellikle yukarıda alıntılanan pasajlarla bağlantılı olarak iki noktayı dile getirmek zorunludur. Bir kere, Nietzsche bu pasajlardan bazılarını yazarken aklında Kant'ın olduğu doğru olmasına rağmen, saldırdığı şeyin sadece Kantçı kendinde-şey ve aşkın bilginin olabilirliği olduğunu söylemez. Ve bu pasajları kaleme alırken perspektivizmin ikinci versiyonu kadar kapsamlı bir şeyi kastetmemiş olabilirse de, sık sık söylediği şeyler böylesi bir görüşe yol açmaktadır; yani, "şey"in tamamen yorumlama ediminin ya da edimlerinin icadı olduğu görüşüne ya da (meseleyi daha katı bir biçimde ifade edecek olursak) yorumun dışında "hiçbir şey" olmadığı görüşüne.

İlkiyle bağlantılı ikinci nokta ise, Nietzsche'nin karşıt uçlar açısından düşünme eğiliminin yukarıdaki pasajlardan bazılarına damgasını vurmuş olmasıdır. Nietzsche'de sık sık karşıtlıklar koyutlayıp bunların bütün olasılıkları tükettiğini varsayma eğilimine rastlanır: "X değilse, Y'dir; Y değilse, X'tir." X ile Y arasındaki ya da onlarla hiçbir bağlantısı olmayan diğer olasılıklar tutarlı bir biçimde ihmal edilir. Bu eğilim, Nietzsche'nin "olgu" ile "yorum" arasında bir ayrım yapıp oyunu yorumdan (yani, dünyaya topyekün anlam ve "gerçeklik" dayatma olarak kavranan yorumdan) yana kullandığı yukarıdaki iki pasajda belirgindir. Ama diğer pasajlar da bu uçlar yaratma eğiliminin izlerini taşırlar. Örneğin, Nietzsche'nin "bir şeyin özü"nün o şey hakkındaki bir kanıdan, nesnenin de "bir öznenin bir özne üzerinde ürettiği bir tür etki"den *ibaret* olduğu önermesini ele alalım. Bu bizi daha önce belirttiğim noktaya geri götürür, çünkü Nietzsche'nin kastettiği (gerçek niyetlerinden hiçbir zaman emin olamayacağımız için daha doğrusu, kastetmiş olabileceği) şey ile söylediği şey arasındaki uçurumu yaratan tam da bu eğilimdir. Bu önermelerin bazılarının içerimlerini sistematik olarak işlemeye çalışmış olsaydı onları değiştirirdi, demek de mümkün. Örneğin, hem öznelerin hem nesnelerin, hem şeylerin hem de

kanıların, hem olguların hem de yorumların varolduğu sonucuna ulaşabilirdi. Ama bunu hiçbir zaman yapmamıştır. Onun bunu yapabileceğini düşünmek için, yapıtları şu anda elimizin altında olan düşünürden tamamen farklı bir düşünürü düşünmemiz gerekirdi.

Sanat ve Yorum

Şimdi daha genel bir meseleye geçiyorum, çünkü Wilcox'un Nietzsche'deki hakikat ve yorum sorunları hakkındaki yaklaşımının temel kusuru Nietzsche'nin projesinin estetik boyutunu hesaba katamamış olmasıdır. Wilcox kitabın sonunda Nietzsche'den yaptığı bütün alıntıların listesini çıkarır. Nietzsche'nin en "pozitivist" kitabı olan *İnsanca, Pek İnsanca*'dan, temel önem taşıyan ama yoğun ve özdeyişvari bir üslubu olan *Zerdüşt*'ün üç katı alıntı yapmış olması anlamlıdır.[26] Nietzsche'ye Kant'ın perspektifinden bakmanın hiçbir mahsuru yoktur. Ama düşünür olarak Kant'la Nietzsche'nin tamamen farklı ruhları olduğu unutulmamalıdır. Kant kendini bir eleştirici olarak görüyordu. Nietzsche ise kendini bir sanatçı ve mit-yaratıcı olarak görüyordu (bu, onun bazı açılardan bir eleştirici de olduğunu inkâr etmek anlamına gelmez; ama felsefi girişiminin eleştirel, mitbozucu yönü tamamen yeniden-mitleştirici yönüne tabiydi).

Kant dünyaya kategoriler dayatmaya bir düzenleme olarak bakarken, Nietzsche'nin buna bir *Verstellung* olarak, başka-türlü-gösterme olarak baktığını daha önce de belirtmiştim. Nietzsche'nin *Verstellung*'dan aldığı bariz keyif (kabul etmek gerekir ki, bu keyfin etrafı dünyayı gerçekte olduğu gibi kavramanın imkânsızlığından duyulan üzüntüyle halelenmiştir), onu Kant'tan en açık biçimde ayıran şeyin, yani kendi projesi hakkındaki estetik kavrayışının ürünüdür. Onun başka-türlü-gösterme içinde rahat etmesini sağlayan şey işte bu perspektiftir, çünkü sanatta (bazen "şiirsel serbestlik" de denen) *Verstel-*

[26] A.g.y., s.224, 226.

lung meşru kabul edilir. Sanatı sanat kılan, söylenen şey ile kastedilen şey arasına bir gerilim, bir karanlık, bir uçurum sokan (bunlar olmasa sanat yapıtı bir olguyu dile getirmekten başka bir şey olmazdı) şeyin *Verstellung* olduğu bile söylenebilir. Sanatçı bir yorumcudur, ama gözlemlediği şeye dair "doğru" (correct) bir yorum getirmek zorunda değildir —çünkü sanatta bizi ilgilendiren yorumun kendisidir. Örneğin, soyutçuluktan gerçekçiliğe bütün modern resim örneğini ele alalım. Soyut resimle "doğruluk"un (correctness) hiçbir ilgisi olmadığı barizdir. Ama gerçekçi denen sanat tarzlarında bile bizi ilgilendiren "sanat" ile "gerçeklik" arasında sanatçının yarattığı ya da keşfettiği farklılıklardır —yakın tarihlerde ortaya çıkan fotorealizmde olduğu gibi, görünürdeki amacı şeyleri tam olarak yeniden üretmek olduğunda bile. Elbette ki, böyle üretilen sanat yapıtları bizim gerçekliği daha önce olduğundan daha net ve daha bütünlüklü bir biçimde "görmemizi" sağlayabilirler. Ama bu, onları sanat yapıtı yapan şey gerçekliğe bağlılıklarıdır demek değildir. Aslında ütopya olarak estetikten dem vuran bir teori geliştirilebilir —düzensizliği sayesinde bizi varolanın, mevcut olanın, yerleşik ve belirlenmiş olanın baskıcılığından kurtaran bir ütopya. Herbert Marcuse gibi bazı düşünürler bunu bir ölçüde çoktan yapmışlardır bile.

Ancak burada daha önemli olan şey, estetik yorum ile estetik-olmayan yorum arasında yapılabilecek ayrımdır. Artık sanat yapıtının yaratıcısının perspektifinden sanat yapıtının izleyicisinin perspektifine geçmek zorunludur. Bir sanat yapıtına yorumlayıcı bir biçimde yaklaşma biçimimizle "salt şey"e yaklaşma biçimimiz arasında önemli bir fark vardır. Kabaca ifade edecek olursak, ilkini yorumlarken ikincisini yorumlarken sahip olduğumuzdan çok daha fazla bir özgürlüğümüz olduğunu düşünürüz. Bunun nedeni ise, hayatlarımızın büyük kısmına hükmeden ve nesnelerin anlamlarını yontan faydacı bağlamların tersine, sanatta bir anlam zenginliği görmemizdir. Birçok olası anlam arasından sanat yapıtının bizim için sahip olduğu anlamları seçmekte özgürüzdür. Post-Romantikler ve post-Kantçılar olduğumuzdan, yapıtın "anlam"ının tek tek yorumcular olarak bizim i-

çin sahip olduğu anlam olduğunu düşünme eğilimindeyizdir, oysa "salt şeyler" karşısında böyle düşünmeyiz, en azından bundan çok daha az düşünürüz. (Tabii ki, bir sanat yapıtına akademik bir araştırmanın nesnesi olarak da yaklaşabiliriz, ama bu konumuzla ilgili olmayan farklı bir meseledir. Geleneksel, yani Nietzscheci olmayan biçimleri içinde akademisyenlik estetik bir karaktere sahip değildir —araştırdığı nesneler sanat yapıtları olduğunda bile.) "Mona Lisa"nın bir vesikalık resim değil de sanat yapıtı olması; onu bir sanat yapıtı olarak ele alırken kadının aslında kim olduğu, Leonardo'nun onu doğru tasvir edip etmediği ve kadının neden gülümsediği gibi soruları dikkate almayı gereksizleştirir. ("Mona Lisa"nın sanat yapıtı olmasının temel nedeni ise bizim onun sanat yapıtı olduğunu düşünmemizdir; belli koşullarda vesikalık resimlere, pisuvarlara ya da konserve kutularına da sanat yapıtı olarak bakılabileceğini tahayyül edebiliriz.) Aslında, kadının kim olduğunu ya da niye gülümsediğini bilmememiz ve bu yüzden de kendi yorumlarımızı uydurmakta özgür olmamız, yapıtın estetik cazibesini arttırır.

Nietzsche'nin farkı, bu yorum anlayışını alıp normalde estetik alanın sınırlarını oluşturduğunu düşündüğümüz sınırların çok ötesine genişletmesidir. Nietzsche'ye göre, *bütün* yorumlar estetik türdendir, "şeyler"den, göndergeye bağımlılıktan kurtulmuşlardır. Temel yapıtının, "baştanbaşa müzik sayılabileceği"ni söylediği (*EH*, "*TZ*," §1) bir mensur şiir olması rastlantı değildir. İlk döneminin en önemli yapıtı olan *Tragedyanın Doğuşu*'nu müzik olarak niteleyip yüksek sesle değil, şarkı gibi okunması gerektiğini ilan etmesi de rastlantı değildir (*BT*, "Özeleştiri," §3). Nietzsche'nin yorum anlayışı, temelde yatan estetik perspektifi tarafından; dünyaya estetik terimlerle bakma eğilimi, hattâ sanatı dünyanın kendi kendini doğrulayan bir biçimde yeniden yaratılması olarak görme eğilimi tarafından belirlenir. Bir "*sanatçı*-filozof" olma işini belirleyen şey bu kaygıdır. Dahası, bu işi tanımlamak için en sık kullandığı sanat —yaratma miktarının "saf" temsil (tabii böyle bir şey mümkünse) miktarına çok daha ağır bastığı ve bütün sanatların en kendine yeterli ve en soyut olanı— müziktir. 1. Bölümün sonlarında *Şen Bilim-*

'den alıntıladığım pasaja tekrar döneceğim; Nietzsche burada "gerçekçiler"e, gerçekliğin pasif bir biçimde üzerindeki örtünün insan tarafından açılmasını bekleyen bir nesne olduğunu zanneden o "ciddi insanlar"a seslenir. Bu nesnelciliğe karşı, Nietzsche dünyanın insan tarafından yaratılmış olduğunu ilan eder: "Şuradaki dağ! Oradaki bulut! Bunda 'gerçek' olan nedir ki? Ondan fantazmayı ve insanın bütün *payını* çıkarın bakalım ciddi dostlar. Çıkaramazsınız! Soyunuzu, geçmişinizi, eğitiminizi —bütün insanlığınızı ve hayvanlığınızı unutamazsınız. Bizim için 'gerçeklik' diye bir şey yoktur —sizin için de yoktur, benim ciddi dostlarım" (*GS*, §57).

Üstelik insan ancak bir sanatçı olarak yaratır. Nietzsche'nin sanatçısının, Marx'ın sabırlı, kolektif emek yoluyla doğayı insanileştiren (ve bu arada kendini de doğallaştıran) işçisiyle pek ortak bir yanı yoktur. "Biz sanatçılar!" der Nietzsche. "Biz doğal olanı umursamayız. Ay çarpmıştır, Tanrı çarpmıştır bizi. Tepe diye değil düzlük diye gördüğümüz, sığınağımız diye gördüğümüz tepelerde, yorulmak nedir bilmeden, ölüm sessizliğiyle dolaşırız" (*GS*, §59). Aynı yapıtta, "mütefekkirlerin uydurması" dediği şeye; yani "yüksek insan"ı mustarip eden, insanın "hayat denen o muhteşem görsel ve işitsel gösteri karşısında sadece bir *izleyici* ve *dinleyici*" olduğu şeklindeki kuruntuya saldırır. Oysa, "bu hayatı sürekli olarak yaratmakta olan şair aslında bizzat kendisidir." Bizler şair olarak "sürekli olarak daha önce ortada olmayan bir şey oluştururuz: Değer biçmelerden, renklerden, vurgulardan, perspektiflerden, ölçeklerden, olumlamalardan ve olumsuzlamalardan oluşan, sonsuzca büyüyen bütün bir dünyadır bu." Dünyamızda değerli ne varsa ona insan değer vermiş olduğu için değerlidir. Aslında, "*insanı ilgilendiren* dünyayı yalnızca biz yaratmışızdır! [*die den Menschen etwas angeht*]." Ne yazık ki, diye sürdürür sözlerini Nietzsche, dünyanın yaratıcısının biz olduğumuzu hep unuturuz. Bu yüzden de "olabileceğimiz kadar *gururlu da mutlu da* olamayız" (*GS*, §301).

Nietzsche yorum sorunuyla açıktan açığa ilgilendiği diğer yayınlanmış yapıtı olan *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de benzer bir

çizgi izler. İlk dikkat çeken, açıklama (*Erklärung*) ile yorumlama (*Auslegung*) arasında kurduğu karşıtlık ilişkisidir. Açıklama dünyayı nesnel olarak nasılsa öyle betimler. Yorum ise tamamen özneldir ("deyim yerindeyse, bizim işimize geldiği gibi") (*BGE*, §14). Arasıra (ama çok nadiren), Nietzsche'nin yeterli bilimsel keskinliğe sahip bir gözlemcinin bir şey hakkında tamamen nesnel, tamamen yorumsuz bir açıklama üretebileceğini iddia ettiği doğrudur.[27] Ama hemen her zaman bu karşıtlığın yalnızca öznel yanını ilginç bulmuştur. *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'nin 14. kısmında, çağdaş düşünürlerin fiziğin açıklama değil de yorumlama olduğunu anlamaya daha yeni yeni başladıklarını söyler ve dünyanın üzerine bir yorum ağı fırlatmakta pozitif bir keyif ve soyluluk olduğunu iddia eder. Keza, 22. kısımda, Nietzsche'ye göre, doğa yasalarının gerçekten de doğa*da* olduğunu sanan fizikçilerin uyguladığı "kötü yorumlama tarzları"nı (*schlechte Interpretations-Künste*) mahkûm eder. Bu sözde yasaların "metin değil, yorum" olduklarını ilan eder ve şunu ekler: "Zıt niyetleri ve yorumlama tarzları olan biri çıkıp aynı 'doğa'da ve aynı olgularda, güç talebinin despotça, düşüncesizce ve amansızca pekiştirilmesini görebilir." Tabii ki başka biri de çıkıp bunun da "sadece yorum" olduğunu söyleyebilir; Nietzsche'nin buna cevabı "daha iyi, ya"dır (*BGE*, §22).

Şurası açıktır ki Nietzsche için önemli olan, yorumun nesnel "doğruluğu" değil, yorumcunun cesareti ve cüreti ve görüşlerini enine boyuna, "*tek* bir yönde" geliştirebilme yeteneğidir (*BGE*, §188). Hattâ, Nietzsche doğruluk kavramının temelde saçma olduğunu savlar. Doğru ile yanlış arasında hiçbir "temel karşıtlık" yoktur, sadece "görünürlük [*Scheinbarkeit*] dereceleri" farklı-

---

[27] Örneğin bkz. Nietzsche, *The Anti-Christ*, §52, *"Twilight of the Idols" and "The Anti-Christ,"* içinde, s. 69 [Türkçesi: *Deccal*, çev. Oruç Aruoba, Hil Y., İstanbul, 1986]: "Tanrıbilimcinin bir başka göstergesi de, filolojik yeteneksizliğidir. Filolojiden burada, çok genel bir anlamda, iyi okuma sanatı anlaşılmalıdır, — olguları, yorumlarla sahteleştirmeden... okuyabilmek." Krş. *The Will to Power*, §479: "Bir metni araya bir yorum sokmadan metin olarak okuyabilmek 'iç deneyim'in en son gelişen biçimidir —belki de pek mümkün olmayan bir biçimi-" (*Werke: Kritische Gesamtausgabe*, 8. Abt., 3. Bd., s.254). Şüphesiz, burada yorumlanan "şey"in bir "metin" olması —yani, insan iradesiyle üretilen ve muhtemelen onun tarafından da ulaşılabilen bir nesne olması— anlamlıdır.

dır; "hakikat"i "salt görünüş"e (*Schein*) tercih etmek de "ahlâki bir önyargı"dan başka bir şey değildir (*BGE*, §34). Nietzsche bir kez daha "*bizi ilgilendiren* dünya"nın bir kurgu olduğunu ileri sürer (*BGE*, §34). Bir kez daha, kendi deyimiyle "gerçekçilik-karşıtı" bir tavrı benimser. Bir kez daha, kesin ve nesnel bilgi edinme çabasını beyhude görerek reddeder ve bunun yerine yorumun kendisiyle birlikte getirdiği "güzel olasılıklar"ı tercih eder (*BGE*, §10).

Nietzsche filozofların yorumlama sürecinin tamamen öznel ve bireysel olduğunu gittikçe daha fazla kabulleneceklerine inanır. Daha şimdiden "daha güçlü ve daha canlı" düşünürler yeni bir kibirle "perspektif"ten bahsetmeye başlamışlardır (*BGE*, §10). "Geleceğin filozofları" ise ulaştıkları sonuçları "Benim yargım *benim* yargımdır" diyerek haklı çıkaracaklardır (*BGE*, §43). Nietzsche *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de sanat hakkında *Şen Bilim*'deki kadar çok şey söylemez, ama yine de estetik bağlantının onun için tayin edici önemini koruduğu açıktır. Örneğin, insanların gerçekliğe dönmelerini değil, onun üzerine çıkmalarını sağlayacak "sanatsal güç"ten bahseder (*BGE*, §10). İnsanları "sanatçı olarak" kurmak gerektiğinden söz eder (*BGE*, §62). Sanatçının yalan ve uydurmaya olan aşinalığını onaylayarak anar (*BGE*, §192). Bütün bunlar, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'nin — ve bazı açılardan, *Şen Bilim*'in—, *Zerdüşt*'te örneklendiğini gördüğümüz sanatsal-felsefi pratiğin düzyazıya dökülmüş, "teorik" bir açımlanışı olarak görülmeleri gerektiğini ima eder.

Yanılsamanın ilk cisimlenişi, yani Apolloncu olan ortadan tamamen kaybolmuş olmasına rağmen, Nietzsche'nin son dönem yazılarında yanılsamacı bir yanın sürmekte olduğunu belirtmek gerekir. Kabul etmek gerekir ki Nietzsche (daha önce de karşılaştığımız bir hamle yaparak) kültürel ürünleri —yorumlar da dahil olmak üzere— "hayat için taşıdıkları değer"e göre değerlendirir (*BGE*, §2). Burada doğalcı Nietzsche'yi, "insanı yeniden doğaya tercüme etme"ye çalışan (*BGE*, §230) ve şeyleri bu amaca destek mi yoksa köstek mi olduklarına göre "sağlıklı" veya "sağlıksız" olarak yargılayan Nietzsche'yi görürüz. İnsanı yeniden doğaya tercüme etmeyi isterken, muhtemelen yorumun

dışında insanın tercüme edilebileceği bir şey olduğunu destekler. Bu doğalcı yönelim tutarlı bir biçimde savunulmuş olsaydı Nietzsche'yi bir pragmatist haline getirirdi muhtemelen. İyi bilindiği üzre birçok yorumcu Nietzsche'nin düşüncesinde pragmatik unsurlar görmüştür. Ama Nietzsche'nin epistemolojik meseleler hakkındaki (kabul etmek gerekir ki) bölük pörçük önermelerinden doğru düzgün bir pragmatizm çıkarabilmek imkânsızdır. Güçlük faydayı doğrulukla özdeşleştirmemesinden kaynaklanır; *Güç İstemi*'nin 483. fragmanında söylediği gibi, "bir inanç hayatın zorunlu bir koşulu olduğu halde yine de yanlış olabilir" (*KGW*, 7. Abt., 3. Bd., s.326).[28] Ama o kendi inançlarını savunacak cesaretten yoksunmuş gibi, bu tür önermelerin Nietzsche'yi bir yönüyle mütekabiliyet olarak hakikat teorisine bağladığı düşünülmemelidir. Bunlar daha çok estetiğe gösterdiği bağlılığın düşüncesinde oynamayı sürdürdüğü rolün kanıtıdırlar. Bu bağlılık onu kaçınılmaz olarak "normal" felsefi söylemin sınırlarının ötesine götürür. Çeşitli defalar idraki, örtüler, maskeler, mağaralar, saklamalar, "işin dış yüzeyinde kalan değer biçmeler" ve "eğreti perspektifler"le ilgili bir mesele olarak niteler (*BGE*, §2). Bu gizleyip saklamaları bazen "hayat için taşıdıkları değer" gerekçesiyle haklı çıkarsa da, bunlara yaratıcılık, zarafet, zenginlik ve incelik gibi estetik ölçütlerle yaklaşması da aynı ölçüde mümkündür.

Nietzsche'nin yanılsamanın zorunluluğu varsayımından bahsettiği birçok pasaj vardır. Örneğin, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de hiçbir filozofun haklı çıkmamış olduğunu söyler; "İyisi mi çekilin şöyle bir kenara! Gidin saklayın kendinizi! Maskelerinizi ve incelmişliğinizi [*Feinheit*] takının da yanlış anlaşılın ya da sizden biraz korksunlar" (*BGE*, §25). Hattâ, bir filozofun "nihai

[28] Ayrıca bkz. *Beyond Good and Evil*, §4; burada fayda ile doğruluk arasında benzer bir ayrım yapılır: "Bir yargının yanlışlığı ille de o yargıya karşı çıkmamızı gerektirmez. Sorun, bu yargının ne ölçüde hayat-ilerletici, hayat-koruyucu, hattâ belki de tür-yetiştirici olduğudur." Benzer eğilimde başka pasajlar için bkz. Kaufmann, *Nietzsche*, s.356. Ayrıca bkz. Maurice Mandelbaum, *History, Man, and Reason: A Study in Nineteenth-Century Thought* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971), s.340-341. Mandelbaum, bu konuyu açık seçik ve özlü bir biçimde ele alır.

ve gerçek" kanılara sahip olabileceğinden şüphelidir; şöyle der: "Filozofun mağaralarının her birinin ardında daha derin bir başka mağara olmalıdır —yüzeyin altında daha kuşatıcı, daha garip, daha zengin bir dünya; her zeminin, her 'zemin' sunma girişiminin ardında uçurum kadar derin bir zemin olmalıdır" (*BGE*, §289). Ayrıca ruhun aldatılmaya ve aldatmaya hazır oluşundan da bahseder. Kişi aldatılırken "şunlar şunlar doğru *değildir* diyen muzip bir sezgi"ye sahip olabilir pekâlâ, ama yine de "bütün belirsizlik ve muğlaklıklardan keyif almayı; bir köşenin keyfi olarak dar ve gizli tutuluşundan, çok yakın olandan, göze çarpandan, genişletilmiş, küçültülmüş, yeri değiştirilmiş, güzelleştirilmiş olandan coşkulu bir haz duymayı... kabul eder." Aldatırken de "yaratıcı, biçim-verici, değişken gücün sürekli itip çekişini sergiler: Ruh burada taktığı maskelerin çokluğundan ve kurnazlığından keyif alır; aynı zamanda onların ardında kendini güvende hissetmekten de hoşlanır" (*BGE*, §230). Keza, *Tan Kızıllığı*'nda, "bilincimiz denen şeyin tamamı"nı "bilinmeyen, belki de bilinemeyen, ama hissedilen bir metin üzerinde yapılan şu ya da bu ölçüde fantastik bir yorum" olarak niteler. Anlaşıldığı kadarıyla, Nietzsche yorumun doğruluğuna değil —çünkü bu belirlenemeyecek bir şeydir—, rüyaların özgürlüğüyle karşılaştırdığı özgürlüğüne değer vermektedir.[29] Yine, *Şen Bilim*'e yazdığı "şiirsel peşrev"de, "şeylerin dibine ulaşan çok dikkatli" tiplerle, "toprağa" ulaşana kadar düşmeyi sürdüren o "ağır" düşünürlerle alay eder (*GS*, "Şakalar, Kurnazlık ve İntikam," §44).[30]

Nietzsche'nin ideali bambaşkadır. Gerçek düşünür akademik bir ağırbaşlılık ve ciddiyetten kaçıp ayakları havada kalabilen, insan aklının ötesinde kalması mukadder olan bir gerçekliğe dair yorumlar uyduran kişidir. Nietzsche'ye göre buna salt bir uçukluk olarak da bakılmamalıdır. *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'nin 59. kısmında şöyle der: "Dünyaya derinlemesine bakan biri insanların yüzeyselliğinin ne kadar bilgece olduğunu tahmin ede-

---

[29] Nietzsche, *Daybreak*, §119, s.120.

[30] Nietzsche, *The Gay Science*, "Joke, Cunning, and Revenge," §44: "Ein Forscher Ich? O spart dies Wort!—/ Ich bin nur schwer— so manche Pfund!/ Ich falle, falle immerfort/ Und endlich auf den Grund!"

bilir"; çünkü "yüzey kültü"ne en çok ihtiyacı olanlar "bir zaman onların *altına* ulaşıp korkunç sonuçlarla karşılaşmış" olmalıdırlar. 230. kısımda benzer bir karşıtlığa rastlanır. Burada "yalnızca görünme [*zum Schein*] istemini, basitleştirme, maskeleme, bir kılıfa sokma, kısacası yüzeysel olma istemi"ni "derinlik, çokluk ve kusursuzluk üzerinde ısrar eden bilgi arayıcısının o yüce eğilimi"nin karşısına yerleştirir. Bu, Apolloncu olan ile Dionysoscu olan arasındaki eski karşıtlıktan başka bir şey değildir; vurgu yine mutlak dolayımsızlık üzerindedir ve yine biçimlere, yanılsamalara ve yüzeylere çekilir. Öyle ki estetik burada da Nietzsche'nin projesinin belirleyici unsuru olarak ortaya çıkar.

Dil

"Doğruluk ve Yalan Üstüne"yi tartışırken değindiğim dil meselesine yeniden dönmüş durumdayım. Çünkü Nietzsche'de yorum ile mit arasındaki bağlantıyı dil sağlar ve mitin onun düşüncesinde oynadığı rolü anlamamızın yolunu açar. Nietzsche'nin dil meselelerine yönelik takıntısı da tıpkı perspektivizmi gibi gayet iyi bilinir. Ama bu ilgiyi yorumlarken yine dikkatli olmamız gerekir. Bir yandan, Nietzsche'nin dil açıklamasının analitik bir doğrultuda ilerlediği, Locke ve Condillac gibi daha eski yazarların kurduğu geleneği devam ettirdiği ve yirminci yüzyıldaki ideal dil felsefesini öncelediği söylenebilir. Kısacası, dilin ne yazık ki saydamlıktan uzak bir düşünce aracı olduğunu, ama bu saydamlığın ideal konum olduğunu ve hakikate ulaşmak istiyorsak bu yoksunluğun yarattığı çarpıklıkları telafi etmemiz gerektiğini savunduğu ileri sürülebilir.

Nietzsche dilin çarpıttığı konusunda ısrarlıdır. Ona göre, böylesi bir çarpıtmanın en meşum örneği, Hint-Avrupa dillerindeki keskin özne-nesne ayrımının Batı felsefesi üzerinde yarattığı etkidir. *Güç İstemi*'nin 484. fragmanında Descartes'ın *cogito ergo sum*'una saldırırken bu fikri özlü bir biçimde dile getirir: "'Düşünme var: Öyleyse düşünen bir şey var': Descartes'ın bütün akıl yürütmesinin sonucu budur. Ama bu töz kavramına

duyduğumuz inancın '*a priori* doğru' olduğunu varsaymak demektir — ortada bir düşünce olduğunda 'düşünen' bir şey de olması gerektiği fikri, her fiile bir fail ekleyen dilbilgisi alışkanlığımızın bir ifadesinden ibarettir" (*KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.215). Keza, *Ahlâkın Soykütüğü*'nde de, "bütün bilimimiz hâlâ dilin yanıltıcı etkisi altındadır ve 'özne' denen o küçük piçkurusundan kurtulamamıştır" der (*GM*, 1. deneme, §13). Yine *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de şöyle der: "'Ben' öznesinin 'düşünme' yükleminin koşulu olduğunu söylemek gerçeğe aykırıdır... Burada şu dilbilgisi alışkanlığına göre çıkarımda bulunulur: 'Düşünmek bir faaliyettir; her faaliyet bir fail gerektirir; demek ki...'" (*BGE*, §17).

Nietzsche bazen dilbilgisi içindeki bu tutsaklıktan kaçmayı tahayyül eder gibi görünür. Bir eleştirici olarak yazdığında, bizi bu önbelirlenmiş düşünce örüntülerine götüren şeyin "dilbilgisi işlevlerinin... *bilinçdışı* tahakkümü ve yol göstericiliği" (*BGE*, §20) olduğunu söylemek ister gibidir. Biz bu tahakkümün bilincine vararak yarattığı etkileri hükümsüzleştirir, dilin etrafımızda örmeye çalıştığı ağdan kaçarız. "Yüz kere tekrarlayacağım: Şu sözcüklerin ayartmasından kurtulalım artık!" (*BGE*, §16). Ama bu hikâyenin yalnızca bir kısmıdır, zira *peygamber* Nietzsche tutarlı bir biçimde, bu tür bir hamle yapmayı imkânsızdan da öte kesinlikle düşünülemeyecek bir şey haline getiren bir tavır alır. Burada dilin gerçekliği çarpıttığını değil gerçekliğin kendisi olduğunu, dilin dışında çarpıtılacak bir şey olmadığını söylemek ister. "Doğruluk ve Yalan Üstüne"de bu görüşün çoktan yer etmiş olduğunu görürüz; Nietzsche burada dile "bütün gerçekliklerin yeterli ifadesi" olarak değil, metaforları, metonimileri ve insanbiçimcilikleri yoluyla hakikati yaratan bağımsız bir dünya olarak bakar.[31] Bu anlamda, dilin hakikati dilin dışında değil, *i-*

[31] Elbette, Nietzsche "Doğruluk ve Yalan Üstüne"de de *Tragedyanın Doğuşu*'nda da kendi konumunun radikal bir biçimde "yaratımcı" bir eğilimde olduğunu henüz kabul etmiş değildir, en azından tam bir kabul söz konusu değildir. Örneğin yine, yukarıda "Doğruluk ve Yalan Üstüne"den alıntılanan bölüme bkz. Nietzsche burada gayet açık bir biçimde, "ağaçlar, renkler, kar ve çiçekler"in bizim onları algılamamızdan bağımsız bir biçimde var olduklarını söylemek istemekte ve nesneyi öznenin bir "tarzı" olarak değil, ikisini de bir-

çindedir. Dil, kaçmanın imkânsız olduğu bir hapishanedir. Eğer ***bir*** dil kullanıyorsak, o dille bağdaşan inançlarımız olacaktır, başka diller kullandığımızda da başka inançlarımız; ve her iki inanç kümesi için de doğruluk sorunu söz konusu değildir. Nietzsche bu minval üzre gittiğinde, dil hakkında vurgulamak istediği şey, mesajla aracın (medium) birbirinden dikkatle ayırt edilmesi gerektiği değil, bu ikisinin bir ve aynı şey olduğudur. Kısacası, yorum hakkındaki açıklamasında gördüğümüz tuhaf kendine-yeterliliğin ve bu arada yanılsama takıntısının da tekrarlandığını görürüz. Çünkü bir dil bir yorum sisteminden ya da yanılsamalardan oluşan bir kümeden (ikisi de aynı kapıya çıkar) başka bir şey değildir; ve Nietzsche yorum ve yanılsama gibi dilin de kendi kendini estetik olarak haklı çıkardığını düşünür.

Dille ilgili bu meseleler bizi Nietzsche'nin girişiminin merkezine getirir. Buna en açık biçimde parmak basan kişi Foucault'dur. ***Kelimeler ve Şeyler***'de Nietzsche'yle Mallarmé arasında bir bağ kurar. İki yazarda da "dil hakkında radikal bir düşünüş" görünür. Bu düşünüşte, temsil ettiği ya da imlediği "şeyler"den ayrı olarak, dilin kendisi ön plana çıkar. Nietzsche "kim konuşuyor?" diye sorar. Mallarmé da buna, konuşanın "yalnızlığı, kırılgan titreşimi, hiçliği içinde kelimenin kendisi — kelimenin anlamı değil— gizemli ve hassas varlığı" olduğunu söyleyerek cevap verir. Böylece, düşünce "dilin kendisine, dilin eşsiz ve zorlu varlığına geri getirilir, hem de şiddetle." Bu da

---

birlerinden "mutlak biçimde ayrı alanlar" olarak görmektedir. Wilcox'un işaret ettiği gibi (*Truth and Value in Nietzsche*, s.114), Nietzsche "kendinde-şey olduğu şeklindeki Kantçı konumdan yola çıkmış, herhangi bir kendinde-şey olduğu konusunda şüpheli olduğu bir dönemden geçtikten sonra kendinde-şey kavramının kendisinin çelişkili ya da temelden karmakarışık olduğu sonucuna varmıştır." Nietzsche'nin daha ilk dönemlerinde bile, "kendinde-şey" fikrinin altı, *Tragedyanın Doğuşu*'nun 18. bölümünde, kendi trajik hayat görüşünün gerçeğe değil yanılsamaya dayandığını iddia etmesiyle oyulmuştur (*Truth and Value in Nietzsche*, s.109; Nietzsche, *Basic Writings*, s.109-110). Wilcox'la benim aramdaki farkı bir kez daha vurgulayacak olursam, ben Nietzsche'nin sadece Kantçı kendinde-şeyden değil, daha genelde "şeylerin kendileri"nden bahsettiğini düşünüyorum. Dolayısıyla, Nietzsche yalnızca, Kant'ın verdiği anlamda "*aşkın* bilgi"yi değil, aynı zamanda genelde bilginin mümkün olup olmadığını da sorgular.

şuna yol verir: "Artık düşüncemizin bütün merakı şu soruya yöneliktir: Dil nedir, onun kendi içinde, bütün bereketi içinde ortaya çıkmasını sağlamak için onun etrafından dolanan bir yol bulabilir miyiz?" Önemli olan dildir, sadece dil —dilin "yine tek bir uzam içinde kapsanan... uçsuz bucaksız oyunu." Bu oyunun keşfedilmesi, Foucault'ya göre, "yepyeni bir düşünce biçimine doğru atılan kesin bir adım" anlamına gelir (*MC*, s.316-318/305-307).

Burada dilin anlamlandırma ya da temsil olarak değil, estetik bir biçimde, bizzat bir sanat yapıtı olarak tasarlandığını görürüz. Burada bakışların, dilin ne anlama geldiği üzerinde değil, nasıl konuştuğu üzerinde odaklandığını görürüz. Aynı şekilde, salt propagandaya indirgenemeyen her sanat yapıtı karşısında, dikkatimizi yapıtın ne söylediği üzerinde değil, söylediğini nasıl söylediği üzerinde yoğunlaştırırız; zira sanat yapıtının ilgi çekici yanı, tıpkı Foucaultcu (ve Heideggerci) anlamda dilin ilgi çekici yanı gibi, korumayı başardığı muammada yatar. Foucault'yla anlaşamadığımız çok konu var. Onun bazı açılardan yanlış bir yol izlediğine inanıyorum. Ama Nietzsche'nin önemine ilişkin bu nitelemesinin haklı olduğunu, onun düşüncesinde neyin gerçekten özgün ve önemli olduğunu kavramış olduğunu düşünüyorum.

Son olarak "şüpheli" bengi dönüş öğretisine dönüyoruz. Nietzsche'nin dili, kendi hakikati olduğu iddia edilen şeyden bahseden aktif, bağımsız bir varlık olarak gören anlayışı, bu "öğreti"nin onun düşüncesinde oynadığı rolü anlamamızı sağlayacak çerçeveyi sunar. Nietzsche kendini açıkça burjuva Hıristiyan uygarlığının hüküm süren değerlerini eleştiren biri olarak görür. Ama has filozof eleştirici olduğu kadar değerler yaratan biri de olmalıdır. Nietzsche'nin sözleriyle, "*has filozoflar... buyurucu ve yasa koyucudurlar*: Onlar "*bu böyle olacak*!" derler... Yaratıcı ellerle geleceğe uzanırlar ve tüm olanlar ve olmuş olanlar onlar için bir araç, bir alet, bir çekiç haline gelir. Onların "bilme"leri *yaratmadır*, yaratmaları bir yasa koymadır, hakikat istemleri *güç istemleridir*" (*BGE*, §211). Ama bu yaratım, bu yasa koyma nasıl ortaya çıkar? Bir kere yerleştikten sonra uygun

gerekçelendirmelerle (rationalization) destekleneceği kesin olsa da, rasyonel akıl yürütme yoluyla ortaya çıkmayacağı kesindir. Daha çok, yeni bir dilin yaratılması yoluyla, yani kendini bir şekilde insanlara kabul ettirecek kapsamlı bir yorumlama sisteminin yaratılması yoluyla ortaya çıkacaktır.

Nietzsche *Şen Bilim*'de bize, "şimdiye kadar dilsel kullanımı eski dinin ve dinselliğin belirlemiş" olduğunu ve bu yüzden de muhalif inanç sistemlerine "en özgür ruhlar arasında bile kötü bir ün" kazandırmış olduklarını söyler (*GS*, §23). Nietzscheci yasa koyucu, içinde kendi inanç sisteminin cisimleşeceği ve muhalif sistemlerin dışlanacağı yeni bir dilsel kullanım biçimi oluşturmaya çalışır. *Putların Alacakaranlığı*'ndaki şu ünlü önermenin iletmeye çalıştığı şey budur: "Korkarım ki hâlâ dilbilgisine inandığımız için kurtulamıyoruz Tanrı'dan" (*TI*, "Felsefede 'Akıl'", §5). Bu çarpıcı ama aynı zamanda kafa karıştırıcı önermede birçok şey ima edilmektedir. Okurun bunun içerimlerini anlayabilmek için ilk olarak, "Tanrı" ile "dilbilgisi" arasındaki bağlantıyı özne kavramının sağladığını fark etmesi gerekir. Nietzsche özne kavramının dilbilgisindeki özne-nesne ayrımından kaynaklandığına inanır. Ama "Tanrı" en üst özneden başka bir şey olmadığına göre, Tanrı fikrinin kökeni de dilbilgisindedir. Ve Tanrı fikrinin kökeni dilbilgisinde olduğuna göre, ondan kurtulmak için şu an kullandığımız dilbilgisini yıkıp yerine yeni bir dilbilgisini geçirmemiz gerekir. Burada dilin "bilinçli" ve "bilinçsiz" belirlenimleri arasında bir ayrım yapılması söz konusu değildir. Yani, Nietzsche konuştuğumuz dilin gerçeklik görüşümüze kattığı önyargıların farkına vararak onların etkilerini ortadan kaldırabileceğimizi ileri sürüyor değildir. Bir başka deyişle, bu "doğruluk" ya da "yanlışlık" meselesi değildir. Daha çok bir yorumlayıcı güç istemi meselesi, keyfi olarak *yeni* bir dil *olacağını* ilan eden bir güç istemi meselesidir. Bu yeni dil yeni bir yorumlama sistemi oluşturacak, bu sistemin varlığı sayesinde de ona tekabül eden yeni bir gerçeklik ortaya çıkacaktır. İlk dönem idealistlerinden Berkeley dünyayı "kutsal bir görünür dil" olarak görüyorsa, Nietzsche de dünyayı *tout court* dil olarak görür.

Aslında bu yeni dil Nietzsche'nin verdiği kendine özgü anlamda mit statüsüne sahiptir. Nietzsche'den önce, estetik düşünürleri mite, üzerinde sanatın bilinçli olarak yükselebileceği bilinçdışı bir imge ve metafor zemini olarak bakıyorlardı. Nietzsche bu sırayı tersine çevirip mite insan doğasının bilinçdışı ürünü olarak değil sanatın kendisinin bilinçli ürünü olarak — belli bir kültürün sınırlarını koyan ve yönünü belirleyen haklı çıkarıcı bir sanat olarak bakar.[32]

Ecce Homo'nun önsözünde Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü şimdiye dek insanlığa verilmiş olan "en büyük armağan" olarak nitelediğini görmüştük (*EH,* "Önsöz, §4). Bu geçici bir kendini beğenme nöbeti değildir, zira *Ecce Homo*'nun özellikle *Zerdüşt*'e ayrılmış olan bölümünde şöyle der: "'Dionysoscu' kavramı... *en yüksek uygulanışını* buldu burada; onunla ölçülünce, insanoğlunun yaptığı öbür işlerin hepsi zavallıca, olağan şeyler olarak görünür." Goethe ile Shakespeare "bu korkunç tutku içinde, bu yüksekliklerde bir an bile soluk alamazlardı." Zerdüşt'le karşılaştırıldığında, Dante "yalnızca bir inanandır; hakikati kendi *yaratan*, *dünyayı yöneten* bir ruh, bir yazgı değildir." Vedaların şairleri "Zerdüşt'ün pabuçlarını bağlamaya bile layık değildirler." Hattâ, dünyadaki bütün "büyük ruhlar"ı bir araya getirseniz, "Zerdüşt'ün bir tek konuşmasını çıkaramazsınız. Bir sonsuz merdivendir onun inip çıktığı; herkesten daha ötesini görmüş, daha ötesini istemiş, daha ötesini *başarmıştır*" (*EH, "TZ,"* §6).

Nietzsche *Zerdüşt*'ün yaratıcısı olarak kendisine de aynı ölçüde büyük bir önem atfeder. *Ecce Homo*'nun "Neden Bir Yazgıyım Ben" bölümünde şöyle der: "Başıma geleceği biliyorum. Bir gün muazzam bir şeyin anısıyla birlikte söylenecek benim adım, yeryüzünde eşi görülmemiş bir krizin, en derin bir vicdan çatışmasının, o güne dek inanılmış, istenmiş, kutsallaştırılmış ne varsa, hepsine *karşı* yöneltilecek bir son sözün anısıyla. İnsan değilim ben, dinamitim." (*EH,* "Neden Bir Yazgıyım Ben," §1).

---

[32] Bennett'in "Nietzsche's Idea of Myth" yazısı bu dediklerimizi gayet iyi ortaya koyar.

Kaufmann bu tür iddiaların "utanç verici" olduğunu söyleyip geçer, ötesini kurcalamaz (*NBW*, s.661). Ama bu utanç verici şeyler bariz bir biçimde *buradadırlar*, Nietzsche'nin metninin su götürmez bir parçasıdırlar. Nietzsche'nin bunları bile isteye yazdığı kesindir. Üstelik, bunların *Tragedyanın Doğuşu*'nun son on bölümüyle birlikte " Nietzsche'nin temel niyetleri"yle ya da en azından metinlerinden bizim bu niyetlerden anladığımız şeyle tutarlı oldukları gösterilebilir. Çünkü Nietzsche Zerdüşt'ün bengi dönüş öğretisiyle yeni miti —ya da (bu da aynı kapıya çıkar) yeni dünya-yönetici ve dünya-yaratıcı dili— cümle aleme ilan ettiğini düşünür.

Nietzsche'nin sözleriyle, *Zerdüşt* "bir dizi yeni deneyimin ilk dili"dir. Bunun sonucu olarak da, kendi çağdaşları tarafından anlaşılmamaya yazgılıdır. Nietzsche bu kavranamazlığı bir yandan Zerdüşt'ün deneyimini şimdiye kadar henüz kimsenin yaşamamış olmasına bağlar: "Şu da var ki, hiç kimse bir şeyden — kitaplar da giriyor bunun içine— zaten bildiğinden çoğunu çıkarıp alamaz. Bir şey bize yaşantı yoluyla açık değilse onu duyacak kulak da yoktur biz de." Ama bir yandan da, *Zerdüşt*'ü anlaşılır kılacak yaşantıyı, gerçekten kabul edildiği taktirde, dilin kendisinin sağlayacağını ileri sürmek ister gibidir: "Onun altı cümleciğini anlamış olmak, yani yaşamış olmak 'modern' insanların çıkabileceğinden çok daha yükseklere götürür kişiyi" (*EH*, "Neden Böyle İyi Kitaplar Yazıyorum," §1). Dil bir şekilde kendi kendini açacaktır. Nietzsche bu dili *denememizi*, onun içinde yaşamamızı ister; bir kere onun içinde yaşadıktan sonra şimdikinden çok farklı varlıklara dönüşeceğizdir. Ama Nietzsche'nin dilini nasıl bir süreçten geçerek anlamaya başlayacağımız açıklanmaz. Danto'nun işaret ettiği gibi, "bizim dilimizle Nietzsche'nin ortaya çıkarabileceği herhangi bir dil arasında hiçbir sözlük köprüsü" olamaz.[33] Aynı zamanda, sanat yapıtı/dil/yorum görünüşte sadece kendisinin göndermede bulunduğu gerçekliği kendi yarattığına göre açık seçik tanımlama diye bir olasılık devredışı kalır.

---

[33] Arthur C. Danto, *Nietzsche as Philosopher* (New York: Macmillan, 1967), s.97.

Mit

Bu koşullarda — Nietzsche'nin konumu bana son kertede kavranamaz geldiği için— yapabileceğim en iyi şey belki de Zerdüştçü mitle yerine almaya yazgılı olduğu Hıristiyan miti arasındaki koşutluğa işaret etmek olacak. Böyle bir koşutluk kurmak ilk bakışta zorlama gelebilir. Ama Nietzsche *Zerdüşt*'ün İncil'le kıyaslanabileceğini düşünür: Hattâ, sırf onu yorumlamak amacıyla üniversite kürsüleri kurulabileceği yolundaki iddiasının altında bu düşünce vardır (*EH,* "Neden Böyle İyi Kitaplar Yazıyorum," §1). Nietzsche'nin bir mit-yaratıcı olarak gerçek öncüsü İsa'dır. Kabul, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda işaret ettiği gibi, Sokratçı bilim de mite dönüşmüştür; ama Sokrates'in rasyonalizmi insan kültüründeki mitik unsura daha temelden karşı olduğu için, bu sonuç tamamıyla kasıtsızdır. Oysa tıpkı Nietzsche'nin kendisi (*Ecce homo!*) gibi İsa da kasten bir mit yaratmaya çalışmıştır. Peki, Nietzsche'ye göre bu mit-yaratıcı nasıl konuşmuştur? Nietzsche'nin *Deccal*'de açıkça belirttiği gibi, bir "gerçekçilik-karşıtı" olarak konuşmuştur. Nietzsche'nin sözleriyle, "bu gerçekçilik-karşıtı için, hiçbir sözün sözcük anlamıyla alınmaması, konuşmanın önkoşuludur." "Her türlü söze, formüle, yasaya, inanca, dogmaya" karşıdır. O yalnızca "en içteki şeyden bahsediyordu;... bütün geri kalanlar, bütün gerçeklik, bütün doğa, hattâ dilin kendisi, onun için ancak bir gösterge, bir metafor değeri taşıyordu." Hattâ, bu "*par excellence* [mükemmel] simgeci, her türlü dinin dışında durur, her türlü tapınma kavramının, her türlü tarihin, her türlü doğa biliminin, her türlü dünya-deneyiminin, her türlü bilginin, her türlü siyasetin, her türlü psikolojinin, her türlü kitabın, her türlü sanatın dışında — onun, bu gibi şeyler üzerine tek "bildiği", böylesine şeylerin varolduğu konusunda bir *saf budalalıktır*." Bu "bilgi"yi destekleyen hiçbir sav ortaya koymaz: "Diyalektik de yoktur burada, bir inancın, bir "hakikat"in nedenler göstererek kanıtlanabileceği tasarımı yoktur." Savlar ortaya koymaktan *acizdir*, çünkü böyle bir öğreti "kendisininkine karşıt bir kanıyı tahayyül bile edemez" (*AC,* §32).

İsa'nın mit-yaratma projesi —ve genişletirsek, Zerdüşt'ün mit-yaratma projesi— bütün bunlarla, zemininin sanat alanı olduğunu ortaya koyar. Bir yanda gerçekçilik-karşıtlığı ve literalizm-karşıtlığı, öte yanda simgecilik ve metaforikleştirme —akıl ve diyalektik karşıtlığını saymıyoruz—; bütün bunlar Nietzsche'nin estetik bir derdi olduğunun kanıtıdırlar. Keza, bakış açısının kendine özgü dışlayıcılığı da bunun bir başka kanıtıdır, çünkü sanat da bizden benzer dışlayıcı taleplerde bulunur: Bir sanat yapıtını, sözgelimi, kültür ya da düşünce tarihine ait bir belge olarak değil de sanat olarak değerlendirmeye ancak kendimizi onun dünyası içine bırakırsak başlayabiliriz. Kısacası, Nietzsche'ye göre mit yaratımı, onun estetiğe verdiği kendine özgü estetik-karşıtı anlamda, özünde estetik bir görevdir.[34] Zerdüşt'ün "sanatçı-filozof"unun en büyük girişimi de bu görevdir.

Tragedyanın Doğuşu'nda ve "Richard Wagner Bayreuth'da"da Nietzsche'nin mit anlayışı hâlâ bir ölçüde antropolojiktir. Yani, miti hâlâ belli bir kültürde, tarihsel gelişimi içindeki belli bir zamanda ya da zamanlarda ortaya çıkan ve o kültürün daha kapsamlı hayatıyla sıkı sıkıya bağlantılı olan bir şey olarak görme eğilimindedir. Mesela, mitten bir halkın önceki varoluşunun "bilinçdışı metafiziği" olarak bahsedebilmektedir; "mitik bir ev"den dem vurabilmektedir —hem bir kere de değil, iki kere—; ilkel Tötonik [Germenlere özgü] mitolojinin canlanması olarak gördüğü anlaşılan bir yeniden doğuşun, "Alman mitinin yeniden doğuşu"nun yolunu gözleyebilmektedir (*BT*, 23. ve 24. bölümler; *NBW*, s.136, 137, 142). Ama, Nietzsche'nin mit hakkında ilk döneminde yaptığı spekülasyonların farklı yanı, mite antropolojik değil estetik açıdan bakmaya başlamış olmasıdır. Benjamin Bennett bu noktayı gayet iyi dile getirir: "[Nietzsche'ye göre] mit —en azından daha gelişkin Apolloncu ve Dionysoscu ve trajik aşamalarında— özünde sanatsal yanılsamadır, sadece bir yanılsama olduğunu bildiğimiz halde boyun

[34] Bkz. Danko Grlic, "L'Anti-esthéticisme de Nietzsche," Colloque de Royaumont, *Cahiers*, philosophie no.6, *Nietzsche* (Paris: Minuit, 1966), s.177-182.

eğdiğimiz bir yanılsama"; "asıl doğasını ancak aşama aşama, sanatın gelişimi içinde ortaya çıkaran sanatsal bir olgudur."[35]

Nietzsche'nin son dönem yazılarında, tamamen bu estetik mit anlayışı hüküm sürer ve mitin antropolojik unsurlar da içerdiği fikri ortadan kalkar. Bu, Nietzsche'nin *Zerdüşt*'e bu kadar çok önem yüklemesini açıklar. Bennett'in işaret ettiği gibi, Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda "kendisinin düşünce tarihi içinde işgal ettiği yer hakkında görece mütevazı bir tavır takınır; bir düşünür olarak müziğin 'mit-yaratıcı gücü'ne sahip olduğunu iddia etmez."[36] Bu tevazuyu zorunlu kılan şeylerden biri de, ilk dönemdeki mit görüşünde antropolojik unsurlar olmasıydı. Bu unsurların varlığı hesaba katıldığında, miti kendi başına tekrar yaratmayı bekleyemezdi, mitin bir bütün olarak kültürün içinde yeniden canlanmasından medet ummak zorundaydı. Ama antropolojik unsurlar ortadan kalktığında ve mite tamamen estetik açıdan bakılmaya başlandığında, artık herhangi bir tevazu zorlaması da kalmaz. Tam tersine, artık mit tam da sanatçının sanat yapıtını yarattığı biçimde yaratılabilir. İsa böyle yapmıştır. Nietzsche-Zerdüşt de böyle yapmayı ister.

Ama mitin Nietzsche'deki bu nihai estetikleştirilmesinde ciddi bir sorun vardır. Daha önce gördüğümüz gibi, Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda mite, bütün kültürün yaşamasını sağlayan estetik yaratıcılık sürecine sağlam bir temel sunan bir şey gözüyle bakar. Nietzsche'nin sözleriyle, "hayalgücünü ve Apolloncu düşün bütün güçlerini amaçsızca dolaşmaktan sadece mit kurtarır" (*BT*, 23. böl.; *NBW*, s.135). Oysa eskiden sanatın zemini olarak bakılan şeyin artık bizatihi bir sanat biçimi olduğunu görürüz. Her türlü zemin yitirilmiştir ve yüzer-gezer bir estetik evrenle başbaşa kalırız. Foucault, Nietzsche'nin insanı ve Tanrı'yı "kendi dilinin iç-uzamında" öldürdüğünü söylediğinde, belki de farkında olmadan bu sorunu ortaya koyar, çünkü burada —bir kez daha ve olası en anlamlı bağlamda— Nietzsche'nin projesine hükmeden estetik kendine-yeterliliği görürüz (*MC*, s. 317/306 [çeviri değiştirildi]).

---

[35] Bennett, "Nietzsche's Idea of Myth," s.422, 425.
[36] A.g.y., s.422.

Neredeyse bütün sanat yapıtlarının bize sunduğu iç uzama nasıl giriyorsak, Nietzsche'nin bizim için inşâ etmiş olduğu özel iç uzama da *girebiliriz* belki. Ama bunu niye *yapalım* ki? Ne de olsa, Nietzsche'nin iddiaları herhangi bir sanatçının iddialarının fersah fersah ötesindedir. O, sanatçının yaptığı gibi, dünyamıza canlılık katmayı ya da onu daha iyi görmemizi sağlamayı değil, onu olmadığı bir şeye dönüştürmeyi vaat eder. Nietzsche'nin bu iddiasının hiçbir zemini yoktur. Böyle bir iddiada bulunmakla Hegel'deki her şeyden çok daha radikal bir idealizmi dile getirmiş olur. Bengi dönüş — Nietzsche'nin "en ağırlıklı düşüncesi" (*GS*, §341) olduğu iddia edilen ve savunduğu estetik gülme ve oyun yaklaşımını dengelemesi beklenen düşünce— radikal bir nostalji idealizmini cisimleştirirken; üstinsan —ve muhtemelen ona eşlik eden üstantropoloji— radikal bir düş idealizmini cisimleştirir.[37] Bu iki idealizm de hiçbir biçimde tanımlanamaz. İkisinin de bizim bildiğimiz şekliyle dünyayla hiçbir bağlantısı yoktur. Ve —birçok kişinin hatırlatacağı gibi— onu biliyor olma olasılığımızı temellendiremesek bile, dünyayı *biliyoruz* ve onun içinde yaşayabiliyoruz. Böylece, Nietzsche'nin bengi dönüşün ne demek olduğunu niye anlatamadığını görürüz; tanımlanamaz bir üstantropoloji lehine tanımlanabilir bir antropolojiden niye vazgeçtiğini de görürüz. Onun savunduğu mit bir tür mistisizmdir, tamamen bireyci, hattâ tekbenci bir yaratımdır. Dahası mutlak ütopyacılığı yüzünden varolduğu haliyle dünyayı bulanıklaştırmak zorunda kalan bir yaratımdır.

Nietzsche'nin konumunu ya da ona benzer herhangi bir konumu ancak tek bir koşulda benimseyebiliriz. Dünya ile sanat yapıtı arasında, dünya ile dilin "varlığı" arasında ontolojik bir koşutluk olduğu gösterilebilirse, o zaman dünyaya tekabül ettiklerini bildiğimiz için kendimize sanat yapıtını ve dilin "varlığı"nı mesken edinebiliriz. Dünyanın gerçekten de estetik bir olgu olduğu gösterilebilirse, o zaman Nietzsche'nin temelde haklı olduğunu teslim edebiliriz. Kısacası, Heidegger'in Nietzsche'den

[37] Nostalji ve düş idealizmlerinin karşıtlığı hakkında bkz. R.N. Berki, *On Political Realism* (Londra: Dent, 1981), s.192-263.

çok daha iyi gördüğü gibi, son kertede ontolojik bir sorundur bu. Ama gerekli kanıt sunulamaz; bu şeyler kanıtlanamaz gibi görünmektedirler. Aynı zamanda yanlışlanamazlar da. O yüzden Nietzsche'nin perspektifini kabul edip etmemek belki de bizim kendimizin bileceği bir şeydir. Bu perspektifi kabul edersek, o zaman şu itirazla karşı karşıya kalabiliriz: Estetik dünyayı ziyaret edebilsek bile, onun içinde yaşayamayız, çünkü bu dünya insanın toplumsal hayatı için zorunlu olan yapılardan tamamen yoksundur. Yani, sanatçının özgürlüğünü dizginlememe adına insanlığın doğal ve toplumsal ihtiyaçlarını görmezden gelir. Ama, öte yandan, sanat yapıtının tam da bizim bildiğimiz ve içinde yaşadığımız dünyadan kopuk olması sayesinde (ister uzlaştırma ister ayırma iddiasında olsun) başka türlü varolamayacak bir boyut açtığı, bizi doğrudan doğruya verili olanın tamamlanmışlığını, gerekliliğini sorgulamaya götürdüğü de söylenebilir. Eğer durum buysa, o zaman tıpkı sanatçıyı gördüğümüz gibi, Nietzsche'yi de ikizimiz olarak görebiliriz. Sanatın meşruluğunu kimse sorgulamaz. Peki, Nietzsche'nin sanatının meşruluğu ne olacak? Çünkü varolduğu şekliyle dünyanın bazı açılardan bulanıklaştırılması ve dönüştürülmesi de gerekir.

II. KİTAP

MARTIN HEIDEGGER VE NOSTALJİ İDEALİZMİ

Bir yapıtın kurulması neden kutsayan ve övgü düzen bir inşadır? Çünkü yapıt, yapıt-olmaklığıyla, bunu talep eder. Peki yapıt böyle kurulmayı nasıl olup da talep eder? Çünkü bizzat kendisi, yapıt-olmaklığıyla, kuran bir şeydir. Yapıt, yapıt olarak, neyi kurar? Kendi içinden yükselen yapıt bir dünya açar ve onu tedavülde tutar.

—Heidegger

3. Bölüm

HEIDEGGER VE KRİZ

Martin Heidegger'in (1889-1976) yazıları görkemli bir külliyat oluşturur. Elli yedi ciltten oluşması tasarlanan *Bütün Yapıtları*'nın yayınlanması tamamlandığında bu külliyat daha da görkemli bir hal alacaktır. Yazılarının çokluğu ve güçlüğü müstakbel okurlarını ondan büsbütün uzaklaştırmaya yeterlidir. Ama onun ortaya koyduğu dünya yorumuna ister katılınsın ister katılınmasın, yazdığı birçok şeyin son derece zengin ve anlamlı olduğu inkâr edilemez. Heidegger dili beceriksizce kullanan ve son derece velût bir romancıya benzetilebilir; tam da bu beceriksizliği sayesinde bilinçli olarak iletilebilecek anlamlardan daha yüksek ve daha derin anlamların peşine el yordamıyla düşebilmiş ve üretkenliği, çok silik bir biçimde seçilen büyük bir mitik damara ulaşmış olduğunu sezdiren bir romancıya. Heidegger —özellikle de son dönemindeki Heidegger— en iyi bu ruhla okunurmuş gibi geliyor bana.

Bekleneceği üzre, külliyatının uçsuz bucaksızlığı ve yarattığı çağrışımların genişliği onu hakkında yazılması son derece güç bir düşünür haline getirir, çünkü bu genişlik birçok tema ve başlangıç noktası alınabileceğini ima eder. Heidegger'in "ilk" dönemi üzerinde mi "son" dönemi üzerinde mi odaklanılmalıdır? Varoluşçu Heidegger mi teknolojiyi eleştiren Heidegger mi ele alınmalıdır? Yorumbilgisi üzerinde mi ontolojisi üzerinde mi, "düşüncesi" üzerinde mi "şiiri" üzerinde mi durulmalıdır? Benim Heidegger hakkında geliştireceğim perspektif —yeri

gelmişken, bu perspektifin onun önemini tamamen ortaya koyma gibi bir iddiası yoktur— açıkçası belli bir ölçüde önceden belirlenmiştir ve onun yapıtında neleri öne çıkaracağımı da belirlemiştir. Bu çalışma bağlamında, Heidegger, kendi sözleriyle, "bir düşünür olarak Nietzsche'yi ciddiye alma"ya çalıştığı için önemlidir.[1] Şunu da belirtmekte fayda var ki Heidegger, Nietzsche'yi her zaman böyle merkezi bir yerde görmemiştir. *Varlık ve Zaman*'da (1927) Nietzsche'ye sadece üç kere göndermede bulunulur ve bunların sadece bir tanesi gerçekten önemlidir (bkz. *B&T*, s.264, 272n, 396). Ama 1930'ların başından itibaren Heidegger'in yapıtı Nietzsche'nin tamamlanması yönüne girmeye başlar; tamamlanansa Nietzsche'deki estetist unsurdur.

İlk bakışta bu iki yazar arasında çok çok az yakınlık varmış gibi görünür. Ne "ilk" döneminde ne de "son" döneminde Heidegger'in metinleri Nietzsche'ninkilere hiç mi hiç benzemez. Heidegger'in yapıtlarının jargona boğulmuş ağırlığı Nietzsche'de sık sık gördüğümüz hafiflik, rahatlık ve kendiliğindenliğin tam zıttıdır. "Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ın beşinci bölümünde muzipçe ifade ettiği gibi..." diye bir cümle asla yazılmayacaktır. Üstelik, Heidegger Nietzsche'yi uçurumun öte yanında kalanlardan biri olarak görür. Heidegger'in gözünde, Nietzsche'nin güç istemine bağlılığı, muhtemelen, insanın Varlığı unutuşundaki son aşamayı işaret ediyordu. Heidegger kendi projesini Varlığın geri dönme girişiminin başlangıcı olarak görüyordu. Bu yüzden, kendi yapıtı ile öncülerinin yapıtları arasında herhangi bir "pozitif" ilişki olduğunu her zaman inkâr etmiş olması şaşırtıcı değildir.[2]

Yine de, Heidegger'in Varlığın dönüşü tahayyülü birçok açıdan yalnızca Nietzsche'nin radikalleştirilmesinden ibarettir. Nietzsche'deki çözümleme-karşıtı ruh, Aydınlanma geleneği i-

---

[1] Heidegger, "The Word of Nietzsche: 'God is Dead'" (Heidegger'in 1936-40 yılları arasında verdiği Nietzsche derslerine dayanan bu yazının önemli bölümleri 1943'te küçük gruplara birkaç kez okunmuş ve ilk kez 1950'de yayınlanmıştır), *The Question Concerning Technology and Other Essays* içinde, İng. çev. ve sunuş William Lovitt (New York: Harper&Row, 1977), s.54-55.

[2] Bu, şurada açıkça ortaya konur: Harold Alderman, *Nietzsche's Gift* (Athens: Ohio University Press, 1977), s.164-173.

çinde işleyen ya da işler gibi görünen bir başlangıç projesinin, mitten-arındırma projesinin varlığıyla yumuşar. Halefi Heidegger'de ise çözümleme-karşıtı ruh son kertede serbest bırakılmıştır. Heidegger, "Nietzsche'nin Sözü: 'Tanrı Öldü'" adlı yazısının sonunda şöyle der: "Düşünme ancak, yüzyıllardır yüceltilmiş olan aklın düşüncenin en dikbaşlı düşmanı olduğunu öğrendiğimiz zaman başlar" (*QT*, s.112). Bu Nietzsche'nin asla söylemeyeceği bir cümledir. Yine de Nietzsche'de "söylenmemiş" bir şey, Nietzscheci projenin içerimlerinden biri olarak bulunur. En "pozitivist" yapıtı olan *İnsanca, Pek İnsanca*'da bile, Nietzsche filozofların mantığın "zulmü altında" kaldıklarını ileri sürmüştü (*HAHI*, §6, s.19). Heidegger "son" döneminde mantık dairesinden çıkıp, Nietzsche'nin betimlediği halde ancak muvakkaten girmiş olduğu kökten mantık-karşıtı bölgeye yerleşmiştir. İdealizme karşı mücadele ettiğini iddia etse bile, Nietzsche'nin öncülüğünü yaptığı estetik idealizmin yeni bir versiyonunu geliştirir.

Kabul etmek gerekir ki Heidegger estetik eğilime giden yola bayağı güçlükle ve tereddütle girmiştir. Bu yüzden de, onun yapıtına bakmak için kullanmayı önerdiğim yorum çerçevesinin sınırlarını sık sık zorlamıştır. Yine de aşırılığın peygamberlerinden biri olduğu açıktır; Nietzsche'den daha karanlık, daha muğlak ve daha gizemlidir, ama benzer bir kriz anlayışına onun kadar bağlıdır. Estetizm kavramı *Varlık ve Zaman*'ı yorumlamaya hiç yardımcı olmasa da, *Varlık ve Zaman*'dan sonraki, bu yapıtın da kısmen işaret ettiği metinleri aydınlatmaktadır.

Bazı okurlar, özellikle de büyük ölçüde son dönem yazıları üzerinde durmayı planladığımı hesaba katarak, Heidegger'i neden kitaba dahil etmeyi tercih ettiğimi sorabilirler. Eğer son dönemdeki Heidegger'e filozof olarak bakılacak olursa, o zaman onun mantık-karşıtlığı hakkında daha demin söylediğim şeylerden çıkarak onun savlarını ele alan eleştirel bir analizin anlamsız olacağı sonucuna ulaşılabilir.[3] Öte yandan, eğer ona son de-

[3] *Varlık ve Zaman*'ın bu tür analizlere açık olduğunu yadsıyor değilim. Bir örnek için bkz. Richard Schmitt, *Martin Heidegger on Being Human: An Introduction to Sein und Zeit* (New York: Random House, 1969).

rece kendine özgü bir tür şair ya da romancı olarak bakılacak olursa, o zaman da yazıları ne kadar anlamlı olursa olsun Nietzsche'nin en azından bazı yazılarıyla karşılaştırıldıklarında bunları kavramanın son derece güç olduğu söylenebilir.

Ancak ben Heidegger'in son döneminde ortaya attığı meselelerin onu gerçekten anlama çabasına girmeye değecek kadar önemli, yarattığı fiili ya da potansiyel etkinin de yine bu kadar büyük olduğuna inanıyorum. Böyle bir çaba onun dilini öğrenmeyi gerektirdiği gibi; onun savlarını birbirinden yalıtıp eleştirme yönündeki her girişimin, onun üzerinde çalıştığı, farklı bir düzeyde hareket eden zemine hiçbir zaman ulaşamayacağını anlamayı da gerektirir. Son dönemdeki Heidegger'e büyük ölçüde yanlış şeyler söyleyen biri olarak bakarken yine de önemli perspektifler —o sahneye çıkmadan önce ya varolmayan ya da varolsa bile tamamlanmamış ve geliştirilmemiş bir biçimde varolan perspektifler— açtığını ileri sürmek mümkündür.

Kendisinden önceki Nietzsche gibi son dönemdeki Heidegger de "geleneksel", genel geçer akademisyenliğin karşı-tipi konumundadır. Heidegger'in bu tip akademisyenliğe muhalefeti, Nietzsche'ninkinden çok daha ivedi ve dolaysızdır, çünkü o yazmaya, beşeri ve sosyal bilimler alanında on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında görülen müthiş patlamadan sonra başlamıştır. Özetle, Heidegger insana dair incelemelerin bilimselleştirilmesinin bütün tezahürlerine karşıdır. Heidegger "büyük" sorular sorarak (bu soruların en büyüğü olan, "varolmak ne demektir?"ten yola çıkarak), sordukları soruları metodolojinin kendisinin belirlemesine izin verecek kadar metodolojinin ağına yakalanmış oldukları için önemli olan hiçbir şeyle uğraşamayanlarla kendisi arasında bir karşıtlık ilişkisi kurar. Kendisini, metodolojinin her zaman onlara dayattığı sınırları yıkacak hayalgücünden yoksun olanların karşısına yerleştirir. Çağdaş akademisyenlerin gittikçe artan uzmanlaşma, rutinleşme ve bayağılaşma eğiliminin karşısına yerleştirir.

Bu belalardan uzak durulduğunda bile, hâlâ iletişim önündeki kayda değer engellerle uğraşılması gerekir. Bu engelleri kabul etmek onlara meydan okumaktan daha kolaydır, o yüzden

de sık sık felsefeciler sadece diğer felsefecilerle, tarihçiler diğer tarihçilerle, edebiyat eleştirmenleri diğer eleştirmenlerle konuşur hale gelirler. Uzmanlar kendileriyle başka alandaki uzmanlar arasına barikatlar kurarlar; araştırma raporu, tohum atma ve yeşertme gibi yananlamları olan seminerlere galebe çalar; diyalog iyice cansızlaşır ve sonra da ölür. Bu biraz abartılı bir resim olabilir, ama bence özünde doğru. Söz konusu olan akademisyenliğin hayatiyetidir. Heidegger'in (Nietzsche'yi epeyce andıran bir biçimde) tamamen mitten yana çıkıp bilimin metodolojik iddialarını tamamen karşısına almayı tercih ederek (ki bence son kertede bunu yapmıştır) tehlikeli bir doğrultuda hareket ettiği iddia edilebilir. Ama öteki uçta duranlar, kendi sosyal bilim çabalarına dahil olan öznel unsurlarla hesaplaşmayı beceremeyenler de aynı ölçüde yanılmaktadırlar. Heidegger başka hiçbir şey yapmamış olsa bile, beşeri incelemelerin gittikçe bilimselleşmesinin tehlikelerine dikkat çektiği için (gerçi bunu, aydınlatıcı olduğu kadar mistifiye edici bir tarzda yaptığını da teslim etmek gerekir) önemlidir.

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da üstü kapalı olan, sonraki yazılarında ise tamamen belirginleşen, bilime yönelik saldırısı, geçmişte yarattığı ve gelecekte de yaratması muhtemel etkinin önemli bir kısmını açıklar. İngilizce konuşulan dünyada bu etki epeyce sınırlı olmuştur, çünkü daha çok "kıta" felsefesinin görece önemsiz Anglo-Amerikan uzantıları içinde kalmıştır. Avrupa bağlamında, Kant'tan sonraki bütün Alman idealizmi geleneği Heidegger için bir teamül oluşturmuştur. Aslında benim savlarımdan biri de, Heidegger'in önemli ve büyük ölçüde dikkate alınmamış açılardan bu geleneği sürdürdüğüdür. Anglo-Amerikan felsefesinde hâkim yönelim ampirik ve analitik olmuştur. Bu geleneğe dahil olan birinin Heidegger'in yapıtında dikkate değer görüşler bulabilmek için özel bir çaba harcaması gerekecektir.

John Stuart Mill, 1867'de Alexander Bain'e yazdığı bir mektupta şunları söylemişti: "[Hegel'le] tanışmak insanı aklından yoksun bırakıyor. Gizlenmek şöyle dursun açık açık hesaplaşılan ve [sözcük okunmuyor —A.M.] bilim haline getirilmiş sonsuz

bir dizi özçelişkiyi soyut, büyük laflarla açığa çıkarma çabası; uzun sürdüğünde, gerçek bir anlamı olan terimlerin yön verdiği, yılların ürünü olan dikkatli zihin disiplini sayesinde kazanılmış hassas bir yeteneği, yani sahte akıl yürütmeleri ve sahte düşünceleri sezme yeteneğini gerçekten de sakatlıyor."[4] İngilizce konuşulan dünyada Heidegger hakkında hâlâ büyük ölçüde yaygın olan görüş de Mill'in Hegel hakkındaki bu görüşlerinin ruhunu taşır. Sonraları Amerikan yurttaşlığına geçen Alman mantıkçı pozitivist Rudolf Carnap, 1931 tarihli ünlü "Dilin Mantıksal Çözümlenmesi Yoluyla Metafiziğin Altedilmesi" yazısında bu düşünce biçimine öncülük yapmıştır. Bu yazıda Carnap genelde "metafiziğe", özelde de Heidegger'in "Metafizik Nedir?" (1929) adlı yazısına, bunların anlamsız "sözde-önermeler"den ibaret olduğunu iddia ederek saldırır. Felsefenin tek meşru görevinin, önermelerin mantıksal çözümlenmesi şeklindeki salt eleştirel görev olduğunu savunur.[5] Ayer ve Quine gibi tanınmış ve etkili Anglo-Sakson felsefeciler de Heidegger'i benzer bir biçimde ele almışlardır. Yani, onun yapıtının meşru felsefe pratiğiyle alakası olmadığını düşünmüşlerdir.[6]

1960'lı yılların başlarına gelindiğinde, Heidegger'in Almanya'daki etkisi büyük ölçüde azalmıştı; onun öğrencileri profesörlük kürsülerinden emekli oluyor, onlara büyük ölçüde kuşkuyla bakan genç felsefeciler de başka yönlere dönüyorlardı. Ama Fransız entelektüellerinin Heidegger'in yapıtına gösterdikleri ilginin artması bunu dengeliyordu. İleriki bölümlerde Foucault ile Derrida'nın yazılarının Nietzscheci ve Heideggerci bir perspektifin izini sürdürdüklerini ve bu perspektifle hesaplaştıklarını ileri süreceğim. Ayrıca, Foucault, Derrida ve diğerlerinin

---

[4] John Stuart Mill, *Collected Works*, C. XVI, der. Francis E. Mineka ve Dwight N. Lindley (Toronto: University of Toronto Press, 1972), 4 Kasım 1867 tarihli Mektup, s.1323.

[5] Carnap'ın Heidegger hakkındaki tartışması şurada bulunabilir: Michael Murray, der., *Heidegger and Modern Philosophy: Critical Essays* içinde (New Haven: Yale University Press, 1978), s.23-24.

[6] A.J. Ayer, "Reflections on Existentialism," *Metaphysics and Common Sense* içinde (Londra: Macmillan, 1969), özellikle s.206-208 ve 212-214; W.V.O. Quine, *Word and Object* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969), s.133.

Heidegger'in yapıtına kazandırdıkları yeni hayat atılımının, çağdaş sanat ve düşüncede modernist konumun iyice barizleşen istikrarsızlığı ile sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu da iddia edeceğim. Modernizm yerini büyük ölçüde başka perspektiflere bırakmaktadır. Kısmen de, "postmodernizm"e bırakmıştır. Ama postmodernizm modernizmden bile daha istikrarsızdır ve Derrida'nın ona yönelik bir eleştiriyi dile getirdiği söylenebilir. Nietzsche ile Heidegger bize nadir görülen bir şey —yani, modernizmle postmodernizmin temelinde yatan varsayımların düşünsel olarak eklemlenişini— sunarlar.

Üstelik, "kıta" felsefesinin ihmal edildiği ve modernizmle postmodernizmin ortaya çıkardığı sorunlarla açıktan açığa ilgilenilmeyen düşünsel bağlamlarda bile, Heidegger'le bağlantılar kurmak mümkündür. Bilim felsefesi alanında yakın tarihlerde görülen bazı girişimleri düşünelim. Mesela, T.S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* adlı kitabında "paradigmalar değişirken dünyanın da onlarla birlikte değiştiğini haykırır gibidir."[7] Paul Feyerabend, *Yönteme Karşı: Anarşist Bir Bilgi Teorisinin Anahatları* adlı kitabında bilimsel yöntem kavramına saldırır ve bilimin "mite, bilimsel bir felsefenin kabul edebileceğinden çok daha yakın" olduğunu ilan eder.[8] Bu görüşler Heidegger'in ikinci dönemine (ve Foucault'ya) yakındır. Kuhn'un bazı görüşleri, Feyerabend'inkilerin ise çoğu yoğun eleştirilere tabi tutulmuş olsa da, mesele bu değildir. Mesele şudur ki Kuhn ve (onun kadar olmasa bile) Feyerabend, Heidegger ya da Nietzsche'yle veya sanat, edebiyat ve düşünce alanlarındaki modernizm ve postmodernizmle hiç ilgilenmemiş bir sürü insan tarafından ciddiye alınmışlardır. Yani, önemli açılardan Heideggerci olduğu söylenebilecek bir perspektif, normalde Heideggerci diye adlandırılan düşünsel alanın çok ötelerine giden bir etki yaratmıştır.

---

[7] Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, genişletilmiş 2. basım (Chicago: University of Chicago Press, 1970), s.111 [Türkçesi: *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Y., İstanbul, 1991].

[8] Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (Londra: NLB, 1975), s.295 [Türkçesi: *Yönteme Hayır*, çev. Ahmet İnam, Ara Y., İstanbul, 1991].

Kuhn ya da Feyerabend'in dışında başka isimlerle ve hareketlerle de benzer bağlantılar kurulabilir. Bizim bakış açımızdan bu bağlantılar son derece önemlidir. Çünkü burada incelediğimiz düşünce çizgisinin, kültürel uçları yurt edinmiş dar bir zümreden çok daha fazla kişiyi ilgilendirdiğini görmemize yardımcı olurlar. Bu çizginin son derece geniş bir düşünsel önemi olan meseleleri gündeme getirdiğini görmemize yardımcı olurlar. Heidegger'in (ve aşırılığın diğer peygamberlerinin) dile getirdiği meseleler ve savlar hem beşeri bilimler hem de doğa bilimleri alanında yirminci yüzyıl düşüncesinin merkezinde yer alırlar; ama bunların doğa bilimleri alanında egemen yöntem anlayışlarında gedikler açmasına nadiren izin verilir. Feyerabend'le Kuhn bu mesele ve savlarla kalelerin kalesi konumundaki bilim felsefesi içinde bile hesaplaşılması gerektiğinin kanıtıdırlar.

Kriz Fikri

Bu çalışmada ilgilendiğim dört düşünür arasında en göz korkutucusunun Heidegger olduğu kesindir. Bunun bir nedeni külliyatının geniş mi geniş hacmi ise, bir nedeni de teknik bir anlamda bu dördü arasındaki en sofistike filozof oluşudur (başka geleneklerden gelen felsefeciler buna sofistike olmak değil de bulanıklık demeyi tercih edebilirler). Her halükarda, felsefe yapma tarzı genellikle ne demeye çalıştığını anlamayı güçleştirir. Heidegger'i ele alırken karşılaştığımız bela, bir de, Hannah Arendt'in "Martin Heidegger Seksen Yaşında" adlı önemli yazısında dikkat çektiği şeyden kaynaklanır. Arendt'in işaret ettiği gibi, Heidegger'in düşüncesi "kendi sonuçlarına karşı tuhaf bir biçimde yıkıcı ya da eleştirel bir biçimde hareket eder." Çünkü Heidegger bilgi ya da idrakle değil düşünme ediminin kendisiyle ilgilidir; işine tekrardan başladığı her seferinde yeni baştan başlayan "tutkulu bir düşünce"dir onunkisi.[9] Metaforu

[9] Hannah Arendt, "Martin Heidegger at Eighty," Murray, der., *Heidegger and Modern Philosophy* içinde, s.297. Aynı konuda ayrıca bkz. Otto Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers* (Pfullingen: Neske, 1963), s.8-9.

değiştirirsek, onun düşüncesi her zaman "yoldadır", ama hedefine hiçbir zaman ulaşmaz. Bunun nedeni düşüncenin sonucunu değil, düşünmenin kendisini önemli bulmasıdır. Düşünmenin doğasına ilişkin bu görüş (benzerlerine Romantik ve post-Romantik sanat teorilerinde rastlanan bir görüştür bu), denemelerini bir araya getirdiği üç önemli derlemeye verdiği başlıklarla gayet iyi örneklenir: *Holzwege* (Orman Yolu); *Wegmarken* (Yol İşaretleri) ve *Unterwegs zur Sprache* (Dil Yolunda).

Açıktır ki, düşünmenin doğası hakkındaki bu tür bir anlayış "Heidegger Öğretisi"ni ya da "Heidegger'in Felsefesi"ni belirlemeye yönelik her türlü girişimi ümitsiz hale getirir. Heidegger'in kendisinin (1953-54'te yazılan ve 1959'da yayınlanan) "Bir Japon ile Bir Araştırmacının Dil Hakkındaki Diyaloğu" adlı yazısında söylediği gibi, "Daha önce savunduğum bakış açısını, yerine bir başkasını koymak için değil, bu bakış açısı sadece bir yol üzerindeki bir uğrak yerinden ibaret olduğu için geride bırakırım. Düşüncedeki kalıcı unsur yoldur" (*OWL*, s.12). Ayrıca, düşüncenin kendine-yeterliliği fikrinde bile Heidegger'deki estetist unsura dair bir iz gördüğümüz halde, o bir estet olarak yola çıkmamıştır, bu yüzden de estetizm kavramı düşüncesinin tamamını kuşatamaz. Bu da, onun estetizminin her zaman kabul edildiği söylenemeyecek olan zemininden —üstü kapalı gerekçesinden— işe başlamamız gerektiğini ima eder. Bunu yaptıktan sonra, bu estetizmin aldığı biçimi ve içerimleri incelemeye geçebiliriz.

Heidegger'e böyle yaklaşmak bana özellikle ümit verici geliyor, çünkü onun estetizminin zemini, diğer yirminci yüzyıl entelektüellerinin büyük kısmıyla paylaştığı bir şeydir. Dolayısıyla, bu yaklaşım yirminci yüzyıl düşüncesinin geniş ve etkili olmuş bir kesimiyle onun arasında nasıl bir ilişki olduğunu görmemizi sağlayacaktır. Bu da onun düşüncesinin yarattığı geniş yankıları açıklamamıza yardımcı olacaktır. Peki ama nedir bu zemin? Karl Löwith, Heidegger'in çözümleme ve yorumlarının yarattığı etkiyi kısmen "çağımızın imzası"nı taşımalarına bağlar.[10] Bu imzayı

[10] Karl Löwith, *Heidegger: Denker in dürftiger Zeit*, gözden geçirilmiş 3. basım (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965), s.110.

taşırlar çünkü başka hiçbir yirminci yüzyıl düşünüründe görülmeyen bir güçle, kültürel kriz kavramını ifade ederler. Bu kavram *Varlık ve Zaman*'dan itibaren Heidegger'in yazdığı her şeyde bulunabilir; ama kriz fikri ancak bu yapıttan sonra bir nihilizm anlayışı (yani, çağdaş yaşamın ve düşüncenin tam anlamıyla yabancılaşmış bir karakterde olduğu anlayışı) haline gelecek şekilde genişlemiştir. Kriz, şu ya da bu versiyonuyla, yirminci yüzyıl düşüncesinin en yaygın olarak dile getirilmiş varsayımıdır. Bu kadar yaygın oluşu düşüncesizce tekrarlanmasına yol açmıştır. Açıklanıp savunulmak yerine çoğunlukla belli bir his yaratmak için başvurulur bu kavrama. Karşı koymaksızın, eleştirel sınamanın her türünden muaf tutulur.

Kriz kavramının Nietzsche'de aldığı biçimi görmüştük; burada krizin paradigması "Tanrı'nın ölümü"dür ve bu kavram on dokuzuncu yüzyıl düşüncesine hâkim olan ilerleme ve süreklilik varsayımlarına karşı kullanılır. 1870 ile 1888 yılları arasında yazan Nietzsche bir öncüydü; düşüncelerinin "zamansız" olmasının asıl nedeni zamanlarının *ilerisinde* olmalarıydı. 1890 ile 1920'ler arasındaki dönemin en çarpıcı yanı, en önemli ve en yaratıcı Avrupalı sanatçı ve entelektüellerin çoğunun kriz kavramını şu ya da bu şekilde kullanmış olmalarıdır.

Almanya'daki durum özellikle böyleydi. Bu bağlamda I. Dünya Savaşı'ndaki Alman yenilgisinin etkisi belirleyici olmuştu. Ama, avant-garde entelektüel çevreler kriz görüşünü savaştan önce de sık sık dile getiriyorlardı. Savaştan önce de, genç ve "duyarlı" ruhlar kendilerini, hem maddi hem de düşünsel/kültürel anlamda yabancılaşmış görüyorlardı. Yani kendilerini kitle toplumundan ve ona eşlik eden teknolojiden yabancılaşmış görüyorlardı; ayrıca yaygın, düzene uygun sanat ve edebiyat üsluplarına da yabancılaştıklarını düşünüyorlardı. Bu artan yabancılaşma hissi, Nietzsche'nin delirmesinden çok kısa bir süre sonra bayağı bir moda haline gelmesini ve Kierkegaard, Dostoyevski ve Hölderlin gibi yazarların keşfedilmesini (ya da yeniden keşfedilmesini) kısmen de olsa açıklar. Robert Musil, *Niteliksiz Adam*'ın ünlü bir pasajında, zamanın düşünsel ve sanatsal avant-garde'ı boyunca değişen atmosferi ve üslup karışıklığını

(tabii ki geriye dönüp bakmanın getirdiği avantaj ve çarpıtma payıyla) şöyle anlatır:

> On dokuzuncu yüzyılın son yirmi otuz yılının durgun ruhundan birdenbire tutuşturucu bir ateş yükselip bütün Avrupa'yı sardı. Neler olacağını kimse tam olarak bilmiyordu; ortaya yeni bir sanat mı, bir Yeni İnsan mı, yeni bir ahlâk mı çıkacağını, toplumun kartlarının yeniden mi karıştırılacağını kimse söyleyemiyordu... Üstinsana hayranlık duyuluyordu, Altinsana hayranlık duyuluyordu; sağlık ve güneşe tapılıyordu; halk hararetle kahramanlara tapıyor ve Sokaktaki Adam denen toplumsal itikatı hararetle destekliyordu; hem inançlı hem de şüpheci, hem doğalcı hem de fazlasıyla yapmacık, hem sıhhatli hem de hastalıklı olunuyordu.[11]

Her türlü sürekliliğin yitirilmiş olduğu ve bunun sonucunda da durumu iyiye ya da kötüye götürecek yeni ve beklenmedik olasılıklar çıktığı inancı savaş öncesi dönemde birçok kişi tarafından paylaşılıyordu. Ama bu kriz ya da süreksizlik hissine sadece "dönemsel" bir kavram gözüyle bakmak yanlış olur. Tam tersine, modernist ve postmodernist sanat ve edebiyatın tamamının temelinde bu kriz hissi yatar; Alan Wilde'ın aydınlatıcı çalışması *Rıza Ufukları* bunu gayet iyi gösterir.[12] Üstelik, yorumlayıcı modernizm ve postmodernizm kategorileri sanatla edebiyatın ötesinde düşünce alanına da uygulanabilir. Kriz ve krize nasıl tepki vermek gerektiği konusundaki modernist ve postmodernist kavrayışların, psikanaliz, varoluşçuluk, yapısalcılık ve postyapısalcılık gibi düşünsel eğilim ya da hareketlerde merkezi bir yere sahip olduğu görülmüştür.

---

[11] Robert Musil, *The Man Without Qualities*, 3 cilt, İng. çev. Eithne Wilkins ve Ernst Kaiser (Londra: Secker & Warburg, 1953-60), C.1, s.59,

[12] Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), özellikle s.19-49.

1890'larla 1920'ler arasında kriz kavramının tezahürlerini ayrıntılı bir biçimde ele almak beni buradaki asıl görevimden uzaklaştırabilir ki bu görev, özelde Heidegger'i, genelde de estetizmi anlamaktır. Bu görev tarihsel bağlamların, ne kadar ilginç olurlarsa olsun, ayrıntılı bir biçimde yeniden inşâ edilmesine göre öncelikli olmak zorundadır. Yine de, Heidegger'in kriz takıntısının arka planı olarak ve kültürel kriz kavramının arş-ı âlâdan değil, tam tersine belirli bir tarihsel matristen geldiğinin işareti olarak, kriz fikrinin gelişimine hızlı bir biçimde değinebiliriz.

Bir kere, 1890-1920'lar arası dönemde sanatsal üslupta ortaya çıkmış olan dönüşümlere dikkat çekelim. ***Fin de siècle*** ve ***décadence*** terimlerinin kendileri bile bir kriz bilincini anıştırırlar, bu kriz sahiden yeni ve yaratıcı bir şeyin ortaya çıkmasıyla çözülebilir de çözülmeyebilir de. Ayrıca 1890'ların estetizminin (burada terimi bilinen anlamıyla kullanıyorum) ötesinde, geniş bir zaman dilimi içinde doğalcılıktan dışavurumculuğa geçildiği gözlenebilir. Doğalcılığın esin kaynağı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının materyalist bilimi iken; dışavurumculuk başlı başına, kıyamet anlayışlarının önemli bir rol oynadığı yepyeni bir doğumu temsil ediyordu.[13] İkincisi, bu dönemde doğa bilimlerinde ve matematikte bir kriz ortaya çıkmıştı. (Kabul etmek gerekir ki bu kriz daha geniş entelektüel çevrelerde ancak 1920'lerde, insanlar Einsteinci devrimin ve savundukları teoriler Einstein'ınkinden çok daha huzursuz edici olan Einstein-sonrası isimlerin farkına vardıkları zaman etkili oldu.)[14] Üçüncüsü, çeşitli eleştirmen ve yorumcuların sanayileşmenin, kentleşmenin ve bürokratikleşmenin modern hayat üzerindeki etkileri üzerinde düşünmeye başlamalarıyla birlikte kriz sosyolojik bir boyut ka-

---

[13] Roy Pascal şu kitabında bu geçişe dair genel bir tartışma sunar: *From Naturalism to Expressionism: German Literature and Society, 1880-1918* (New York: Basic Books, 1973). Dışavurumcu bir tema olarak kıyamet hakkında bkz. Frederick S. Levine, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism* (New York: Harper & Row, 1979), özellikle s.3, 6-7, 100-103.

[14] Krş. Heidegger'in matematik, fizik ve biyolojideki "krizler"i anışı, *Being and Time*, Giriş, s.9-10.

zandı. Bu bağlamda Weber, Tönnies, Nordau ve özellikle Simmel önemli isimlerdir. Simmel "modern insan"ın kendine özgü bir yabancılaştırıcı varoluştan mustarip olduğu fikrini amansızca geliştirdi; ona göre bu varoluşa damgasını vuran şey, kişisel gelişme ve kendiliğindenlik ihtiyacı ile bireyin karşısına insanın yarattığı bir şey olarak değil de özerk, gayri şahsi ve uçsuz bucaklığıyla son derece ezici bir şey olarak çıkan "nesnel" bir kültürün varlığı arasındaki çelişkiydi.[15] Dördüncüsü, yabancılaşma teması (zira kriz kavramı burada bu biçimi alıyordu) dönemin edebiyatında da ortaya çıkmıştı. Mesela Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* (1910) adlı romanında şairin şehrin anonim gerçekliği karşısında kendi "sahici" varoluşunu koruma yönündeki ümitsiz girişimini betimleyişini ve Thomas Mann'ın sanat ile hayat arasındaki uçurum hakkında yaptığı çeşitli araştırmaları düşünelim. Freud'u da unutmamamız gerekir; o da (Joseph Breuer'le birlikte yazdığı) *Histeri Üzerine Çalışmalar* adlı kitabında ve "Dora" analizinde, bunu böyle adlandırmayı pek kabul etmese bile, on dokuzuncu yüzyıl sonu üst burjuva hayatının ruhu yıkıma uğratan katılıklarını ortaya koyar. Son olarak (bizim temamızla en dolaysız olarak bağlantılı olan da budur), tarihin akışına ve çoğulluğuna, kavranma tarzının öznelliğine dair farkındalığın artmasının yol açtığı "tarihselciliğin krizi" söz konusuydu. Buckle ve Spencer gibi on dokuzuncu yüzyıl şahsiyetleri ve onlardan önce de Hegel, tarihi rasyonel bir sona doğru ilerleyen tutarlı bir süreç olarak görebiliyorlardı. Ama bir Dilthey ya da bir Weber veya bir Troeltsch için böyle bir görüşü savunmak artık mümkün, ya da en azından kolay değildi.[16]

I. Dünya Savaşı deneyimi kriz kavramına çok daha büyük bir yaygınlık ve genişlik kazandırdı. Savaşın çıkması, bunun saygın burjuva hayatının sıkıcı rutininden heyecan verici bir biçimde

---

[15] Simmel'in bu tema hakkındaki düşünceleri için bkz. *Georg Simmel: Sociologist and European*, der. Peter Lawrence (New York: Barnes & Noble, 1976), s.251 ve çeşitli yerlerde.

[16] Bkz. Georg G. Iggers'ın mükemmel çalışması: *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1968), özellikle s.124-195.

çıkmayı sağlayacağını düşünen birçok Avrupalı entelektüel tarafından şevkle karşılandı. Nietzsche'nin "büyük savaş"ı tamamen doğadaki tinsel bir şeydi (*EH,* "*BGE*," §1); Heidegger'le çağdaşlarının tanık oldukları savaşsa rahatsız edici ölçüde somuttu. Savaşa katılanlar ve doğrudan gözleyenler kadar, düşünsel olgunluklarına 1920'lerde (genellikle de büyük bir toplumsal ve ekonomik sarsıntının göbeğinde) ulaşanlar için de, savaş yalnızca kültürel kriz kavramını yoğunlaştırmaya hizmet etti. Ezra Pound'un Batı uygarlığını "yamalıbohça" diye, "dişleri dökülmüş yaşlı bir orospu" diye nitelemesini düşünün. Paul Valéry'nin bugünkü uygarlığın ve onun tüm yapıtlarının da tıpkı kendinden öncekiler gibi yıkılmaya ve unutulmaya mahkûm olduğu kabulünü izleyerek çağdaş dünyada "tinsel bir kriz" olduğu teşhisinde bulunmasını düşünün. Son olarak, kültürel çöküşün kaçınılmaz olduğunu savlayan Oswald Spengler'in *Batı'nın Çöküşü* (1919-23'te yayınlanmıştır) kitabının kazandığı muazzam popülariteyi düşünün.[17]

Yine savaştan önce varlığını hissettirmiş olan kıyametvari değişim ve yenilenme anlayışı, bu kriz hissiyle yakından bağlantılıydı. Bu anlayış özellikle "gençlik" ideolojisinde belirgin bir hal alıyordu. Gençlere, yozlaşmış, doğallığını yitirmiş, aptallaştırıcı, gerilim dolu eski toplumu yıkıp onun yerine yeni ve ıslah olmuş bir toplum yaratma gibi kutsal bir misyona sahip kişiler olarak bakılıyordu.[18] Savaşın hemen ardından kıyametvari değişim fikirleri Avrupalı sanatçı ve entelektüellerin yapıtlarında ve düşüncelerinde çok daha büyük bir rol oynamaya başladı. Heidegger'in modern kültür karşısında takındığı tavrı tarihsel olarak bir yere oturtabilmek amacıyla, bu kültürel yenilenme arzusunun iki zıt yöne gidebileceğini işaret edebiliriz. Bir yanda, yeni olanın hararetle kucaklanmasına, öte yanda ise eski olanı yeniden can-

---

[17] Ezra Pound, "Hugh Selwyn Mauberley" (1920), *Selected Poems* içinde (New York: J. Laughlin, 1957), s.64; Paul Valéry, "La Crise de l'esprit" (1919), *Oeuvres* içinde, 2 cilt, der. Jean Hytier (Paris: Gallimard, 1957), C.1, s.988-1000; Oswald Spengler, *The Decline of the West*, 2 cilt, İng. çev. Charles Francis Atkins (New York: Knopf, 1926-28).

[18] Bu tema hakkında bkz. Robert Wohl, *The Generation of 1914* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), s.42-84 ve çeşitli yerlerde.

landırma girişimine yol açabilirdi. Bir başka deyişle, Robert N. Berki'nin önerdiği şemayı izleyecek olursak, krize verilen tepki ya "düşçü" [imaginative] ya da "nostaljik" bir yön alabilirdi.[19] Fütürizm ve Bauhaus açıkça, dışavurumculuk da hatırı sayılır ölçüde düşçü bir yönelim sergilerler; George çevresi ise bariz bir biçimde "nostalji" sütununda yer alır; komünizmin temsil ettiği gelecek ütopyasını idealize eden Georg Lukács düşçüdür; kralcılık ve Katolikliğin temsil ettiği geçmiş ütopyasını idealize eden T.S. Eliot nostaljiktir; "zamanın dışına uçmayı" arzulayan Dada ise iki olasılığın da uyumsuz [absurdist] bir biçimde reddedilmesi olarak görülebilir belki.

Savaş öncesi, savaş zamanı ve savaş sonrası dönemin düşünce hareketleri tabii ki bundan çok daha karmaşıktır; kaldı ki benim de bütün hepsinin nostalji/düşçülük karşıtlığı açısından yeniden yorumlanması gerektiğini iddia etmek gibi bir niyetim yok. Yine de, özellikle en uçlarda yer alan düşünürleri ele alırken, bu karşıtlık büyük ölçüde geçerliymiş gibi geliyor bana. En uçlarda yer alan düşünürler bu tipolojiye mantıksal bir zorunluluk yüzünden uyarlar. Çünkü etraflarındaki şimdinin tamamen sahipsizleştiğini görünce ya geçmişe ya da geleceğe dönmek zorunda kalırlar. (Bunların *ideal* geçmişler ve gelecekler olduğunu belirtmeden geçmeyeyim, çünkü bu gelecek ya da geçmişlerin neleri içerdiğini belirleme yönündeki her girişim onları gerçek, dolayısıyla şimdiye ait kılmayı gerektirecektir. Bu da bizi sahipsizlik durumuna geri döndürecektir.) Göstermeye çalıştığım gibi, Nietzsche bu karşıtlığın iki yanını da kucaklar, aralarında hiçbir zaman bir seçim yapmaya ya da aralarında nasıl bir ilişki olduğunu saptamaya kalkışmaz. Bu muğlaklık ifadesini, düşçü güç istemi kavramı ile nostaljik bengi dönüş kavramı arasında kesin bir seçim yapamayışında bulur. Foucault, Nietzsche'nin düşçü yanını sahiplenerek, henüz ortaya çıkmadığı için biçimi tespit edilemeyen bir "gelecek düşüncesi"nin olabilirliğinden bahseder (*MC*, s.398/386). Oysa Heidegger Nietzscheci mirasın nostaljik yanını benimseyerek sürekli geri dönüp Grek fel-

[19] Bkz. R.N. Berki, *On Political Realism* (Londra: Dent, 1981), s.192-263.

sefesinin ortaya çıkmasından önceki o müphem dönemde örtük olarak bulunduğunu varsaydığı bir düşünce tarzına bakar.[20] Son olarak, Derrida bu ikisi arasındaki olanaksız orta-noktayı işgal eder. Çifte bir reddir onunkisi, çünkü Heidegger ve Foucault gibi o da önce mevcut dünyayı reddeder, ama sonra onların nostaljik ve düşçü eğilimlerini de reddeder. Yani, Nietzscheci düşünce tarzını yapıbozuma uğratır; tıpkı Nietzsche'nin kendi düşüncesini mümkün kılmış olan Kantçı düşünce tarzını yapıbozuma uğratması gibi.

Heidegger'in kriz iddiasının ve bu varsayımsal krize tepki gösterme biçiminin onunla aynı dönemlerde ya da biraz daha önce başka düşünürler tarafından ortaya atılmış olan benzer kavramlar ışığında değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürerken, Heidegger'in ona benim kadar eleştirel bakmayan bazı takipçilerinin itirazlarıyla karşılaşacağım mutlaka. Heidegger kendi düşüncesini genellikle "büyük filozoflar"la hesaplaşmanın ürünü olarak sunmuştur. Bu yoruma göre, Heideggerci kriz kavramı huşu verici bir çizginin; Anaksimandros, Herakleitos ve Parmenides'ten Platon ve Aristoteles yoluyla Descartes, Kant, Hegel ve Nietzsche'ye uzanan bir çizginin parçası haline gelir; Heidegger bütün bunlara bir *finis* yazıp en başa dönmektedir. Peygamberler karakteristik olarak kendi kökenlerini bulandırmaya çalışırlar. Nietzsche'de bu bulandırma kökenlerin reddi biçimini alır; onu harekete geçiren fikir "insan ve zamanın 6000 ayak ötesinde"dir (*EH*, "TZ," §1; *NBW*, s.751). Heidegger'de ise bu, kökenlerin yüceltilmesi biçimine bürünür; gerçek kökenleri inkâr edilmese de yeri değiştirilmiştir.

Katı bir köylü ve taşralı terbiyesi almış olan genç Heidegger, Berlin, Viyana, Münih, Prag ve Budapeşte'nin sofistike kozmopolitlerininkinden çok farklı bir arka plandan gelir. Bu arka planın mütevazılığı kendi düşünceleri için daha yüksek bir

---

[20] Bu iki karşıt tarafın birbirlerine zannettiğimizden daha yakın durduklarını belirtmek gerekir. Berki'nin dediği gibi, "nostalji idealizmi, yeterince ileri götürüldüğünde, ...o kadar da şaşırtıcı olmayan bir biçimde düş idealizmine dönüşür, çünkü uzak geçmişin ait olduğu yer burasıdır" (Berki, *On Political Realism*, s.222). Bunun tersinin de geçerli olduğunu eklemem gerek.

soykütüğü çıkarmaya çalışmış olmasını kısmen açıklamaktadır belki de. Ama, onu estetist bir konum benimsemeye neyin ittiğini anlamak istiyorsak, Heidegger'in kendi döneminin düşüncesiyle ve o düşünce aracılığıyla da devrin yansıttığı toplumsal ve siyasi gerçekliklerle —hızlı sanayileşme ve kentleşme, yeni ve daha etkili ulaştırma ve iletişim biçimleri, yeni ve daha yıkıcı türden savaşlar ve son olarak devrim tehdidi— kurduğu ilişki can alıcı bir önem taşır. Örneğin, ***Varlık ve Zaman***'da baskıcı "onlar" [the 'they'/das Man] hakkındaki tartışması ve daha sonraki yazılarındaki "teknoloji" açıklaması, belli bir dönemin ve o döneme özgü düşünsel duyarlılığın ürünü oldukları görülmezse, anlaşılamazlar.[21]

Bu yüzden ben Heidegger'in kendi yapıtının felsefe tarihi içindeki yeri hakkındaki açıklamasını neredeyse olduğu gibi kabul edip onun kendi dönemi içindeki yeri sorununu ele almayı ihmal edenlerin yaklaşımını reddediyorum.[22] Yine de, Heidegger'in bizzat kendi yapıtında tam da bu sorunu ele almayı haklı çıkaran güçlü savlar bulabiliriz. Örneğin, ***Varlık ve Zaman***'da insanın kendi kuşağıyla paylaştığı "meşum yazgı"dan bahseder (*B&T*, s.385, ayrıca bkz. s.20). Heidegger son derece karmaşık entelektüel kişiliğinin bu yönüyle uyumlu bir biçimde, bazen içinde olgunluğa eriştiği düşünsel ortamı tartışır. Bunu yaptığı

---

[21] Bu duyarlılığın önemine dair çarpıcı bir işaret, Heidegger'in *"das Man"* (anonim "onlar") ve teknoloji hakkındaki tartışmalarıyla Georg Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde (1923) yaptığı kapitalizm açıklaması arasındaki benzerlikte bulunabilir. Bkz. Lukács, "Reification and the Consciousness of the Proletariat," *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, İng. çev. Rodney Livingstone (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), özellikle s.83-110 [Türkçesi: *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Y. Öner, Belge Y., İstanbul, 1998]. Ben bu benzerliği, Heidegger'in ***Varlık ve Zaman***'ı yazdığı sıralarda *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni okumuş olmasına değil (buna dair hiçbir kanıt yoktur), bu iki yazarın entelektüel oluşumlarındaki bazı temel benzerliklere bağlıyorum. Bkz. Lucien Goldmann, *Lukács and Heidegger: Towards a New Philosophy*, İng. çev. William Q. Boelhower (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1977); ayrıca bkz. Rainer Rochlitz, "Lukács et Heidegger (suites d'un débat)," *L'Homme et la société*, 33-34 (1977), 87-94. Lukács ile Heidegger'in farklı farklı yönlere gitmiş olmaları bu benzerlikleri yadsımayı gerektirmez.

[22] Yakın tarihten bir örnek için bkz. Mark Blitz, *Heidegger's Being and Time and the Possibility of Political Philosophy* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), özellikle s.20.

yazıların hepsinin bilgilendirici bir nitelikte olması anlamlıdır. Sanki bu yazılarda yüzyıllarla söyleşi halindeki büyük filozof pozundan bir an için uzaklaşmış gibidir. Peki bu ortamın hangi özelliklerini dile getirir? Brentano, Husserl, Rickert ve trajik bir biçimde erken yaşta ölen Emil Lask gibi filozofların onun üzerinde yarattıkları etkiyi anar. 1908'de Hölderlin'in şiirlerini içeren küçük bir kitabı keşfedişinden bahseder. 1910-14 yılları arasında bahsedilmeye değer birçok şey bulur: Nietzsche'nin *Güç İstemi*'nin ikinci, genişletilmiş basımının yayınlanması (ilk basım 1906'da, ikincisi 1911'de yapılmıştır); o dönemde çıkan Kierkegaard ve Dostoyevski çevirileri; Hegel ve Schelling'le yeniden ilgilenilmeye başlanması; Rilke ile Trakl'ın şiirleri; Dilthey'ın *Gesammelte Schriften*'inin (*Toplu Eserler*) yayınlanması. Ayrıca, sanata duyduğu ilgiyi ve dışavurumcu hareketin farkında olduğunu özellikle belirtir.[23]

Heidegger'de Kriz ve Nostalji

Nietzsche *Nachlass*'daki çeşitli fragmanlarda, bir nihilizm teorisi ve tarihinin en azından anahatlarını inşâ etmeyi başarmıştı; çarpıcı bir imge kullanarak, nihilizmi Batı kültürünün kapısını çalan "misafirlerin bu en tekinsizi" diye nitelemişti (*WP*, §1). Heidegger'in yazılarında benzer bir kavrayışa ne ölçüde ve ne şekilde rastlanır? Heidegger Batı kültürünü ne ölçüde kriz yüzünden parçalanmış bir kültür olarak görür?

---

[23] Heidegger, "My Way to Phenomenology" (ilk kez 1963'te yayınlanmıştır), *On Time and Being* içinde, s.74-82; "A Recollection" [1957], Thomas Sheehan, der., *Heidegger: The Man and the Thinker* içinde (Chicago: Precedent, 1981), s.21-22; "A Dialogue on Language," *On the Way to Language* içinde, s.7. Bütün bunlar son dönemlere ait metinlerdir; açıkçası ben, en azından bir ölçüde, Heidegger'in kendi entelektüel gelişiminin ilk dönemlerinin onun için ancak daha sonraları önemli hale gelmiş olan kaygıları yansıttığından şüpheleniyorum. Örneğin, Dilthey'ın *Gesammelte Schriften*'inin çoğu cildi 1914'ten epey sonra çıkmıştı. Yine de, Heidegger'in kendisine, 1. Dünya Savaşı öncesinde, sırasında ve sonrasında ortaya atılmış olan kültürel kriz ve yabancılaşma fikirlerini dayanak aldığı su götürmez.

Ben bu sorunun izini kronolojik olarak, *Varlık ve Zaman*'la başlayıp Heidegger'in 1930-34 arasındaki siyasi bağları yoluyla son dönemdeki "teknoloji" takıntısına geçerek sürmeyi öneriyorum. *Varlık ve Zaman*'dan önceki yazıları ele almayacağım: Bunların sonuncusu olan *Duns Scotus'un Kategoriler ve Anlam Öğretisi* (1916) hakkındaki *Habilitationsschrift*'inde Heidegger hâlâ Husserl'in ilk döneminde belirlediği çizgiler üzerinde çalışıyordu. 1916 ile *Varlık ve Zaman*'ın çıktığı 1927 arasında (27 ile 38 yaşları arasında) hiçbir şey yayınlamamış olması ilk bakışta çok şaşırtıcı gelebilir. Ama bu onun bu dönemde düşünsel olarak pasif bir konumda olduğu anlamına gelmiyordu, çünkü 1919'dan itibaren önce Freiburg'da, sonra da Marburg'da verdiği dersler ve seminerlerde kendi felsefi "yol"unu açmaya başlamıştı. Hem Arendt'in hem Pöggeler'in işaret ettikleri gibi, Heidegger'in savaştan sonra verdiği ilk dersler onun düşünce kariyerinin gerçek başlangıcıdır.[24] 1923-24 kışında yazmaya başladığı *Varlık ve Zaman* onun bu dönemdeki düşüncelerinin ürünüydü. Kitabın yayınlanmasıyla, neredeyse bir gecede, Avrupa felsefe sahnesinde dikkate alınması gereken bir şahsiyet haline geldi.

Kabul etmek gerekir ki *Varlık ve Zaman*'ın yarattığı etki kısmen, Heidegger'in, çağdaşlarının daha önceleri Kierkegaard ve Dostoyevski okumaları sırasında karşılaşmış oldukları kaygıları felsefeye taşımış olmasından kaynaklanıyordu. Ama kitabın etkisini yalnızca son derece yüksek bir düzeyde de olsa "modaya uygun" olmasına bağlamak, sahip olduğu sahici değeri azımsamak olur. Sonraları Heidegger'in kendisinin de, en azından kısmen, teslim edeceği üzre, yapıtın yapmayı istediği şeylerin çoğunu yapmayı başaramadığı açıktır. Ama bu burada yapılan analizlerin ilginçliğini ve önemini inkâr etmek anlamına gelmez. İşin aslı, sonraki yazılarında analiz, yerini analitik olarak ele a-

[24] Arendt, "Martin Heidegger at Eighty," s.293; Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, s.27. Heidegger, Freiburg'da, 1915-16'nın kış sömestrinde, 1916'nın yaz sömestrinde ve 1916-17'nin kış sömestrinde dersler vermişti, ama sonra savaşta geri hizmete çağrılmış ve öğretmenliğe 1919'un yaz sömestrinde geri dönmüştü.

lınması çok güç bir tür yarı-mistisizme bıraktığı için bizim ***Varlık ve Zaman***'a bu bağlamda hakettiğinden daha fazla dikkat sarfetmemiz gibi bir tehlike söz konusudur. Bu yazının perspektifinden bakıldığında, ***Varlık ve Zaman*** sonraki yazıları kadar önemli değildir çünkü Heidegger bu kitapta post-tarihselci bir kriz kavramına bağlı değildir. Yabancılaşma ya da "sahiciliksizlik" [inauthenticity] kavramı yapıtta tabii ki çok önemli bir rol oynar ve yabancılaşmaya da tabii ki tarihsel bir kriz durumunun çeşitli veçhelerinden biri olarak bakılabilir. Ama Heidegger'in ***Varlık ve Zaman***'da benimsediği görüş bu değildir. O sahiciliksizliği insan hayatındaki daimi bir tehlike olarak resmeder. Kişinin ölüm korkusu tarafından ortaya çıkarılan sahici olanaklarından uzak düşmesidir sahiciliksizlik.[25] ***Varlık ve Zaman***'da bu kavramın varolması tek başına, tarihsel bir kriz kavramına bağlanıldığını işaret etmez.

Post-tarihselci anlamda kriz Heidegger'in yapıtının merkezine ancak ***Varlık ve Zaman***'dan sonra yerleşir. (Heidegger'in Nietzsche'yi ciddiye almaya da ancak ***Varlık ve Zaman***'dan sonra başlaması anlamlıdır.) Yabancılaşma kavramı ve sahicilik kaygısı Heidegger'in "ilk" döneminde de "son" döneminde de görülür. Keza, birazdan göreceğimiz gibi ***Varlık ve Zaman***' da takınaklı denebilecek ölçüde sık karşılaşılan nostaljik önyargısı içinde aynı durum geçerlidir. Ama son döneminde Heidegger'in projesinin temelinde yatan kilit fikir, bütün Batı uygarlığının daha önce eşi görülmemiş ve mutlak bir krizden geçmekte olduğu yolundaki inancıdır ve "Tanrı öldü" önermesi bu krizin en özlü ifadesi olarak görülebilir. Aynı ölçüde Nietzscheci olan başka terimlerle dile getirecek olursak, ***Varlık ve Zaman***'dan sonra Heidegger "nihilizm" sorununu saplantı haline getirir. Nihilizm yabancılaşmadan öte bir şeydir. Yabancılaşma olmasına yabancılaşmadır, ama daha önemlisi, bir kriz hali içinde, tamamen sahipsizleşmiş bir şimdi içinde yaşama durumudur. Heidegger'in "kavramsal dil"den uzaklaşmasını ve ***Varlık ve***

[25] Heidegger'in sahicilik kavramına dair açık seçik bir açıklama için bkz. Michael E. Zimmerman, *Eclipse of the Self: The Development of Heidegger's Concept of Authenticity* (Athens: Ohio University Press, 1981).

Zaman'ın estetizm adını verdiğim kavramlar bütününe "temsili" bir biçimde yaklaşmasını ("Hümanizm Üzerine Mektup"; *HBW*, s.235, 207) 4. Bölüm'de ele alacağım. Bu uzaklaşma, Heidegger'in yeni nihilizm takıntısı bağlamında değerlendirilmelidir.

Heidegger, *Varlık ve Zaman*' da *Dasein*'ın[26] sürekli olarak, kendi sahici imkânlarına, Heidegger'in deyimiyle, "en derinindeki Varlık-potansiyeli"ne yabancılaşma tehdidi altında olduğu ontolojik bir durumu tasvir eder. Bu yabancılaşma, Dasein'ı "düşüş" olarak nitelemesinin sonucudur; insanın Tanrı'dan ilk yabancılaşmasını çağrıştıran (ve, bu arada, Heidegger'in Hıristiyan teolojisine olan büyük borcunun da altını çizen) bir terimdir "düşüş". Heidegger tabii ki "'onlar'ın gündelik kamusallığı... bütün o barizliğiyle Dasein'ın ortalama gündelikliğine sükûnet verici bir özgüven —'evde-Oluş' getirir" der (*B&T*, s.188-189). Bunu daha yalın bir dile çevirecek olursak, en geniş anlamda dışarıda "kamuyla karşı karşıyayken" sürdürdüğümüz banal ve yüzeysel hayat, yabancılaşmış varlıklar olduğumuz bilgisini bizden gizler ve dünyada kendimizi "evde" hissetmemizi sağlar, demektedir Heidegger.

Ama bu his tamamıyla aldatıcıdır ve Dasein'ın gerçek durumu kendini bir endişe hali içinde bulduğu zaman daha net açığa çıkar. Dasein endişeliyken kendini "*unheimlich*" hisseder; bu sözcük normalde "tedirgin" ya da "tekinsiz" anlamına gelir ama düz anlamı "eve-benzemeyen"dir. Heidegger sözcüğün düz anlamına güçlü bir vurgu yaparak şöyle der: "'*Unheimlichkeit*' aynı zamanda 'evde-olmama' [*das Nicht-zuhause-sein*] anlamına da gelir." "'Onlar' alanı"nda Dasein ona tam bir sükûnet veren bir his, "evde" olduğu hissi duyarken, endişe ortaya çıktığında bu his ortadan kalkar ve Dasein'ın "içeride-Oluş"u, "varoluşsal *evde-olmama* 'tarzı'na girer" (*B&T*, s.188-89). Dahası, *Unheimlichkeit* ile Dasein'a gündelikliği içinde damgasını vuran sükûnet verici durum arasında bulunan "evde olmama"ya, "varoluşsal-ontolojik bir bakış açısı"ndan "daha asli bir fenomen" olarak

[26] Artık yaygın bir hale gelmiş olan uygulamayı izleyerek Heidegger'in bu *terminus technicus*'unu ben de çevirmeden bırakacağım. Düz bir çeviriyle, "orada-oluş"; daha gevşek bir biçimde "insan varoluşu" denebilir.

bakılmalıdır (*B&T*, s.189). Daha ileride bunu şöyle ifade eder: "*Unheimlichkeit* gündelik olarak üstü örtülmüş olsa bile, en temel dünyada-Olma türüdür" (*B&T*, s.277).

Heidegger, burada tasvir ettiği "varoluşsal-ontolojik" durumun, önceki insanlardan ayrı olarak sadece "modern" insanın tabi olduğu bir şey olduğunu iddia etmez. Heidegger'in Dasein'a damgasını vuran şeyin, "Varlığın kendisine yönelik sahici potansiyeli"nden uzağa ve "'dünya'ya" düşmek olduğu yolundaki fikri (*B&T*, s.175) tarihsel olarak yorumlanmamalıdır. Bütün Dasein'lar, tüm zamanlarda böylesi bir düşmüşlük sergilerler. Burada "endişe çağı" gibi bir kavrayıştan söz edilemez.

Yine de Heidegger belki de ne yaptığının tam olarak bilincinde olmaksızın, *Varlık ve Zaman*'a zamansal ya da yarı-zamansal bir eğilim getirmeyi başarır. Çünkü *Varlık ve Zaman* ve aslında bu yapıttan sonraki bütün yazıları (ama şu anda bunları bir kenara bırakacağız), "geri dönme", "kökenlere dönme" metaforlarının istilası altındadır. Heidegger tekrar eve dönmeyi, daha eski, daha asli, daha dolayımsız, daha belirsiz, ama kesinlikle daha sahici bir duruma dönmeyi ister. Kısacası, Heidegger'de kalıcı bir nostaljik yönelim görürüz. Nostalji sözcüğünü zayıflamış çağdaş anlamında değil, Grekçedeki özgün anlamında, yani sıla özlemi (*nostos*: eve dönüş; *algos*: acı) anlamında alırsak, *Unheimlichkeit*'ın bunun ifadelerinden biri olduğunu görürürüz.

Heidegger'in nostaljisi, *Varlık ve Zaman*'ın ardından nihilizmin yol açtığı krizi takıntı haline getirmesinden çok önceleri yerleşik bir hal almıştır. Ama onun hakkında yazan eleştirmenler ve yorumcular yapıtın bu yönünü büyük ölçüde ihmal etmişlerdir. Bunun nedeni belki de kısmen, çoğunun Heidegger'in nostaljik eğilimiyle derin bir uyuşma içinde oldukları için onu neredeyse göremeyecek, en azından bu eğilimi ayrıca yorumlamaya gerek duymayacak bir hale gelmiş olmalarıdır.[27] Yine de, *Var-*

[27] Dikkate değer bir istisna, *Varlık ve Zaman*'da "sürekli bir 'geri dönüş' tavrı denebilecek bir zihinsel tavır" olduğuna zekice dikkat çeken T.W. Adorno'dur (Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, İng. çev. E.B. Ashton [New York: Seabury Press, 1973], s.62).

lık ve Zaman'da neler olup bittiğini anlamak için Heidegger'in dönüş metaforuna düşkünlüğü, kitaptaki tezlerin oluşturduğu yapıdan daha önemlidir. Zaten, Heidegger'in açıkça belirttiği bütün varsayımları kabul etsek bile, bu tezler çoğu kez mantıksal bir silsile izlemezler. *Varlık ve Zaman*'ın savlarını analiz ederken bu savların içine gömülü oldukları nostaljik matrisi ihmal etmek, yapıtın kendisiyle tutarlı ve hep bâki kalan tek özelliğini gözden kaçırmak olur. Aslında, analitik gelenekteki felsefecilerin *Varlık ve Zaman*'la uğraşmayı son derece güç bulmalarının nedenlerinden biri de, kitabın güçlü yanının metaforik yönelimi, retoriğinin aldığı kendine özgü yön olduğunu görememeyip yapıtın mantığı üzerinde yoğunlaşmalarıdır.

Varlık ve Zaman'*da Nostalji*

Heidegger'in "geri dönme" düşkünlüğü, *Varlık ve Zaman*'ın hem "Varlığın anlamı"nı açığa çıkarmakla (ya da en azından uzun süredir kayıp olan soruyu yeniden ele geçirmekle) ilgilendiği ontolojik yönünde hem de Dasein'ın dünyada-Oluşunu analiz etmekle ilgilendiği varoluşsal yönünde görülür. (Şüphesiz, *Varlık ve Zaman*'ın "ontolojik" ve "varoluşsal" yönleri arasındaki ayrımın ne kadar sorgulanabilir olduğunun gayet iyi farkındayım; bu ayrımı burada sadece sunuş amacıyla yapıyorum.) Şimdi ilk olarak *Varlık ve Zaman*'ın ontolojik yönünü ele alalım; Heidegger'in kendisi ontolojiye varoluşsal analitiğin işaret ettiği amaç olarak bakmaktadır. V. Kitabın İkinci Ayrım'ının başlarında şöyle der: "Varoluşsal analitik alanındaki bütün çabalarımızın tek amacı Varlığın anlamı [yani "var olmanın ne demek olduğu"] sorusunu cevaplamanın bir imkânını bulmaktır" (*B&T*, s.372). Kabul etmek gerekir ki, Heidegger'in Varlığın anlamını arayışı, varoluşsal analitiğin kendisiyle kıyaslandığında birçok okura tuhaf bir biçimde boş ve soyut gelmiştir. Ve *Varlık ve Zaman* Heidegger'in yazmak istediği yapıtın sadece bir parçası olarak kaldığı için Varlığın anlamının ne olduğunu bulmaya yaklaşamayız. Hattâ (burada Heidegger'in ikinci dönemine öykünecek olursak) bir gün bu soruyu sormamızın mümkün olacağı

yere bile yaklaşamayız. Ama bu, Varlığın anlamı arayışının Heidegger'in yapıtını —sadece *Varlık ve Zaman*'ı değil, aynı zamanda sonraki yazılarını da— anlamakta canalıcı bir öneme sahip olduğunu yadsımayı gerektirmez.

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'daki Varlık tartışmasının büyük ölçüde geri dönüş metaforlarının hükmü altında olması dikkate değerdir. Bu metaforlar özellikle bize "Varlığın Anlamı Sorusunun Serimlenmesi"ni sunduğu Giriş bölümünde iyice belirginleşir (*B&T*, s.2).[28] İlk kısımda "Varlık sorusunun açık açık yinelenmesine [*eine ausdrückliche Wiederholung*]" duyulan ihtiyaçtan bahsedilir. Bu soru, der Heidegger, "bugün unutulmuştur." Yine de, diye sürdürür sözlerini, bu soru "pek keyfi bir soru değildir. Platon'la Aristoteles'in hırslı araştırmalarını ayakta tutan şey bu soruydu, ama o tarihlerden sonra *fiili araştırmanın tematik bir sorusu olarak* sorulduğu duyulmaz olmuştur. Bu düşünürlerin kazanımları çeşitli çarpıtılmış ve "cilalanmış" biçimler altında Hegel'in *Mantık*'ına kadar muhafaza edilmiştir. Ve eskiden en yüksek düzeyde düşünme faaliyetiyle olgulardan, parçalar ve ilk başlangıçlar halinde de olsa, çekip çıkarılmış olan şeyler çoktandır bayağılaştırılmıştır" (*B&T*, s.2).

Kısacası, Heidegger Varlık sorusuna *geri dönüş* yolunu bulmamızı ister. Birkaç sayfa ileride dediği gibi, bu soruya "verilecek cevabın 'yeni' olup olmaması hiç önemli değildir ve dışsal bir şeydir. Cevabın olumlu yanı, 'eskiler'in hazırladığı imkânları anlamayı öğrenmemizi sağlayacak kadar *eski* olmasında yatmalıdır" (*B&T*, s.19). Heidegger'in en önemli görevlerinden biri olarak gördüğü şeyin, yani ontoloji tarihinin "*Destruktion*"unun temeli işte buradadır. *Destruktion*'la sözcüğün bilinen anlamında "yıkma"yı [destruction] değil (bunun Almancadaki karşılığı *Zerstörung*'dur), "yapısızlaştırma"ya ya da "sökme"ye yakın bir şeyi kasteder. Çünkü Heidegger'e göre, ontolojik düşünce "geleneği" [*Tradition*] ürünü olduğu asıl kaynakları

---

[28] *Varlık ve Zaman*'ın Giriş bölümünün J. Glenn Gray ve David Farrell Krell'le işbirliği içinde Joan Stambaugh tarafından yapılan ve Macquarrie-Robinson çevirisinden daha akıcı olan bir çevirisi Heidegger, *Basic Writings*'de bulunabilir. Ben çoğunlukla bu versiyonu izleyeceğim.

gizlemeye hizmet etmiştir. Şöyle der: "Eğer Varlık sorusu kendi tarihi karşısında bir netliğe kavuşacaksa, dokusu sertleşmiş geleneğin gevşetilmesi ve bu geleneğin ürettiği gizleyişlerin çözülmesi şarttır. Biz bu görevi kadim ontolojinin geleneksel içeriğinin *yıkılması* olarak görüyoruz... Bu yıkım, Varlığın sonraları yol gösterici olmuş ilk belirlenimlerinin kazanıldığı özgün deneyimlere dayanır" (*B&T*, s.22).

Heidegger'in ne yapmaya çalıştığı üzerinde yorumda bulunmak için bir an durmama izin verirseniz, onun burada izlediği usülde doğru olan birçok şey olduğunu söylemek istiyorum. Heidegger kendi zamanının —ki bu bağlamda bizim zamanımızın da— perspektifinden yazarken, şeyler *hakkında* bilgi edinmenin insanı baştan çıkaracak ölçüde kolay olduğunu bulgular, bu o kadar kolaydır ki insan hiçbir şey *bilmeme* riskine girer. İçgörünün her zaman yozlaşarak sıradan ve elden düşme bir şeye dönüşme tehlikesi içinde olduğunu üzüntüyle fark etmesi, sonraki yazılarında daha da güçlü bir tema haline gelir (örneğin bkz. *Discourse on Thinking*, s.51-52) ve Heidegger'in son döneminde çizdiği açıktan açığa anti-akademik profilin çağdaş akademisyenlere cazip gelişini açıklamaya yardımcı olur. Çünkü çağdaş akademik üretimin büyük bölümünün özünde bayağı olduğu ve dünya kavrayışımıza özgün pek birşey katmadığı fark edildiğinde, düşüncenin gerçek görevinin bizi geleneğin ardına geri döndürmek olduğu fikri son derece cazip görünecektir. Örneğin, edebiyat incelemelerinin kendine özgü işlevi, sözgelimi Shakespeare'in gerçekliğini açığa çıkarmaktır; her zaman ikincil yorumların oluşturduğu dağların ya da daha temel bir düzeyde "ben bunu zaten biliyorum" şeklindeki itirazların altına gömülme tehlikesi içinde olan bir gerçekliktir bu. (Bu gerçekliğin ne *olduğu* sorusu her zaman tartışmalıdır tabii ki.) Sorun edebiyatla da sınırlı değildir. Tam tersine her düşünce alanında, söz konusu alan bir "geleneğe" sahip olma noktasına kadar genişler genişlemez ortaya çıkar. Heidegger *Varlık ve Zaman*'da bize "felsefenin nihai işi Dasein'ın kendisini ifade ettiği *en temel sözcüklerin gücünü* muhafaza etmek ve yaygın kavrayış biçiminin onları sahte-sorunlar yaratan bir kaynak olarak işlev gören

bir anlaşılmazlığa indirgemesini önlemektir" dediğinde, "geleneğin" saklama gücüne saldırmaya çalışmaktadır (*B&T*, s. 220).

Ancak Heidegger'in burada önemli bir noktayı kavradığı kabul edilse bile, aynı zamanda meseleyi götürdüğü yönde rahatsız edici bir şey vardır. Güçlük, kökenleri mitikleştirmesinden gelir. Çünkü Heidegger'in "köken"inin inanmamız gereken bir şey olduğu ortaya çıkar: Kökenin bugüne göre daha üstün bir değer taşıdığı varsayımının tek gerekçesi Heidegger'in öyle söylemesidir. Örneğin Heidegger "hem realizm hem de idealizm Grek hakikat anlayışını —aynı kusursuzlukla— gözden kaçırmışlardır" der (*B&T*, s.34). Peki bunu nereden biliyoruz? Realistlerin ve idealistlerin başarısız kaldığı yerde Heidegger'in başarılı olduğunu nereden biliyoruz? İşin aslı, Heidegger'in Grekleri tarihsel değil ideal tiplerdir —hiçbir tarihsel gerçekliğe sahip olamayacak kadar zamanın karanlık sisi içinde kaybolmuşlardır. Heidegger yine, yıkım "Varlığın sonraları yol gösterici olmuş ilk belirlenimlerinin kazanıldığı özgün deneyimlere dayanır" dediğinde, yıkımı "özgün deneyimler"e bağımlı hale getirir ki onlara da yalnızca yıkım faaliyetinin kendisi sayesinde ulaşabiliriz. Heidegger'in dediklerini kabul edersek, nostaljisine de katılabiliriz. Ama dediklerini kabul etmek için, doğru dürüst incelenmeyen bir önyargıdan öte pek bir neden yok gibidir.

Nostalji, *Varlık ve Zaman*'ın varoluşsal yönünde de yaygındır. Örneğin, Heidegger'in "vicdanın çağrısı" hakkındaki tartışmasını ele alalım. Heidegger'e göre, vicdan bizi çağırır. Peki nereye çağırır? *Geriye*: "Çağrıya ait olan ifşa etme eğiliminde bir itişin —ani bir uyanışın— ivmesi vardır. Çağrı uzaklardan uzaklara yapılır ve ***geri getirilmek isteyen kimse, ona ulaşır***" (*B&T*, s.271 [italikler bana ait]). Ya da yine birkaç sayfa ileriye bakalım: "[Çağrı] seslendiği kişiyi çağırırken, onu 'onlar'ın orta malı boş konuşmalarına çağırmaz, bu konuşmalardan ***kendi mevcut*** Varlık-potansiyelinin ***suskunluğuna dönmeye*** çağırır" (*B&T*, s.277). Ya da: "İfşa olarak çağrının karakterini, onu bizi ileri çağırırken geri çağıran [***als vorrufender Rückruf***] bir çağrı olarak kavramadığımız sürece tam olarak belirlemiş olmayız" (*B&T*, s.280).

Heidegger'in "kararlılık" tartışması da benzer biçimde bir "dönüş" motifini izler. Mesela, sahiden kararlı modunda Dasein "kendine geleceksel olarak [futurally] öyle bir biçimde yaklaşır ki *geri* gelir" der. "İnsanın en yüksek ve en kendine ait imkânına yönelik beklenti, insanın en kendine ait 'idim'ine ['been'] anlayışla geri dönmektedir" (*B&T*, s.326). Daha ileride, "sayesinde Dasein'ın kendine döndüğü kararlılık"tan bahseder (*B&T*, s.383).[29] Aynı motif "özen" tartışmasında da belirgindir: "Bizim özenin yapısı hakkındaki dile getirişimizde, varoluşsallığın ve olgusallığın zamansal anlamına 'önce' ve 'çoktan' ifadeleriyle işaret edilir" (*B&T*, s.328) Keza, endişe durumunda "Dasein ta en baştaki çıplak tekinsizliğine [*Unheimlichkeit*] geri götürülür ve bu tekinsizlik onu büyüler" (*B&T*, s.344). Daha genel bir düzlemde, Dasein'ı dünyaya "fırlatılmışlığı" içinde, "kendisininilerisindeki-Varlık" olarak nitelendirmesi, Dasein'ın sürekli olarak en kendine ait Varlık-potansiyeline geri dönmeye çalıştığı gibi bir içerimi de beraberinde getirir (*B&T*, s.191-192).

Varlık ve Zaman'da nostaljinin yaygın bir biçimde görüldüğünün bir başka işareti de, kitapta genellikle gözden kaçan, tek bir sözcüğün sık sık kullanılmasıdır: Bu sözcük, "özgün" anlamına gelen (Macquarrie ve Robinson'un İngilizce çeviride "asli" ["primordial"] olarak karşılamayı tercih ettikleri) *ursprünglich* sözcüğüdür. Bu sözcükle kitapta onlarca kez karşılaşmasına rağmen okur bunun tekrar tekrar kullanılmasına pek fazla bir anlam yüklemeyecektir muhtemelen. Ama *anlamlıdır*, çünkü Heidegger'in köken fikrini neredeyse bilinçsiz olarak mitleştirdiğinin —onun "eski"ye olan düşkünlüğünün— bir başka göstergesidir bu. Sözcüğün kullanıldığı çeşitli bağlamları göstere-

---

[29] Heidegger'in Dasein'ın gelecekte kendine geri döndüğü düşüncesi ve vicdanın çağrısının bizi geri çağırdığı iddiası, daha önce de belirttiğim bir şeyi — yani, nostaljik ve düşçü yönelimlerin birbirine yakın olduğunu— çok iyi gösteriyor. Keza, Foucault da "yepyeni bir düşünce biçimi"nden, "bir şekilde 'dil'in 'geri dönüş'üyle bağlantılı bir gelecek düşüncesi"nden bahseder (*Les Mots et les choses*, s.314-318, 396-398; *The Order of Things*, s.303-307, 384-386). Ayrıca, ne Heidegger'in ne de Foucault'nun düz anlamda bir geçmiş ya da geleceğe yönelmeyi istediklerini de belirteyim. Örneğin, burada alıntılanan bölümlerde, Heidegger gayet açıkça bizi *kendimize* geri dönmeye çağırmak ister gibi görünmektedir.

bilmek için yine en iyisi metinden alıntılar yapmak olacak: "Dasein'ın bu yorumlarının, sahip olmuş olabilecekleri varoluşsal özgünlük her neyse onunla kıyaslanabilir bir özgün varoluşsallıkla yapılıp yapılmadığı sorusu ortada kalır" (*B&T*, s.16). "Böyle bir araştırma sırasında insan sürekli olarak, '"*Varlık*" nedir?' sorusuna verilecek cevabı alabileceğimiz daha da özgün ve daha da evrensel bir ufuğu açığa çıkarma imkânıyla yüzleşmek zorunda kalır" (*B&T*, s.26). "['Onlar alanı'] nelere cüret edilebileceğini saptarken başvurduğu vasatlıkla, kendini öne çıkaran sıradışı her şeyi gözetler... Özgün olan her şey bir gecede çoktandır bilinen bir şey haline getiriliverir" (*B&T*, s.127). "Dil bilimini ontolojik olarak daha özgün temeller üzerinde yeniden inşâ etme zorunluluğu ortaya çıkar" (*B&T*, s.165). "Dasein boş konuşmalarla oyalandığında, —dünyada-Oluş olarak— dünyaya yönelik, birlikte-Dasein'a yönelik ve kendi içeride-Oluş'una yönelik ilksel, özgün ve sahici Varlık-ilişkileri'nden kopmaktadır" (*B&T*, s.170). "*Özgün hakikat fenomeninin üzeri bizzat Dasein'ın Varlık anlayışı tarafından örtülmüştür*" (*B&T*, s.225). "Dasein'ı ontolojik anlamda özen *olarak* niteleyerek bu kendiliğe (entity) ilişkin *özgün* bir yorum yapmış olduğumuzu iddia etmeye yetkimiz var mı?" (*B&T*, s.231). "Bir Varlık durumunun özgünlüğü nihai bir yapısal unsurun basitliği ve biricikliğiyle çakışmaz. Dasein'ın Varlığının ontolojik kaynağı ondan kaynaklanan şeye göre 'aşağı' konumda değildir, aksine daha en baştan beri gücü ondan fazladır; ontoloji alanında, her türlü 'kaynaklanma' yozlaşmadır" (*B&T*, s.334).

Ama Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'daki konumunun nostaljik olarak adlandırılmasına yol açan en etkili anlama henüz değinmedik. Heidegger'deki nostaljinin bu öbür anlamına işaret eden kişi —Heidegger'in en ciddi okuru ve en etkili eleştiricisi olan— Derrida'dır. Derrida'nın "İnsanın Sonları" adlı yazısında belirttiği gibi, Heidegger'in söylemi "her türlü yakınlık (proximity) metaforunun, basit ve dolayımsız mevcudiyet metaforunun; Varlığın yakınlığını komşuluk, barınak, ev, hizmet, koruma, ses ve dinleme değerleriyle birlikte anan metaforların" hakimiyeti altındadır (*MARGES*, s.156/130). Derrida'yı ele alır-

ken, onunla Heidegger arasındaki farkı, tam da Derrida'nın Heidegger'in bu yakınlık ve mevcudiyet değerlerini yüceltmesini hedef alan saldırısıyla başlayan farkı ayrıntılı olarak araştıracağım. Şu anda, Heidegger'in Varlığı her yerde mevcudiyet olarak nitelediğine işaret etmekle yetineceğim. Bu özellik *Varlık ve Zaman*'da merkezi yeri işgal eder ve tek bir önemli istisnayla Heidegger'in düşüncesindeki kalıcı bir alt-akım (Derrida bununla çok oynamıştır) oluşturur; Heidegger'in son döneminde de merkezi yerini korur.[30]

Bu ortaya bir sorun çıkarır: Heidegger'in nostaljik "geri dönme" itkisi mevcudiyeti yüceltmesiyle nasıl bir arada varolabiliyor? Burada *mevcudiyet* (presence) teriminin iki anlamı arasında bir ayrım yapmamız gerekiyor. Bunların ilki şimdiyi (present) geçmiş ve gelecekten ayıran zamansal anlam; ikincisi ise bir şeyin "mevcut olduğu" ya da başka bir şeye "yakın olduğu" uzamsal anlamdır [Türkçede 'presence'ın bu iki anlamını birden karşılayan bir sözcük bulamadığımız için mevcut teamüle uyarak uzamsal anlamı öne çıkaran 'mevcudiyet' terimini kullanmak durumunda kaldık. Ancak okurun zamansal anlamı da göz önünde bulundurmasında fayda var —ç.n.]. Almancada, İngilizcenin tersine bu iki anlam birbirinden ayrılmıştır; birinin bir yerde ya da bir durumda mevcut bulunması anlamına gelen *Anwesenheit* ile "mevcut olma" anlamına da gelebildiği halde daha çok zamansal anlamda şimdi anlamına gelen *Gegenwart* arasında bir ayrım yapılmıştır. Heidegger'in kendisi nostaljik yönelimini bir şekilde gizler; çünkü mevcudiyetin bu iki anlamının Almancada iki ayrı sözcükle temsil edilmesine rağmen, o bunları iç içe geçirme eğilimindedir. Derrida, Heidegger hakkındaki bir başka incelemesi olan "*Ousia* ve *Grammé*: *Varlık ve Zaman*'daki Bir Not Üzerine Bir Not" adlı yazısında şöyle der: "*Varlık ve Zaman*'da ve *Kant ve Metafizik Sorunu*'nda, *Anwesenheit* olarak mevcudiyet ile *Geganwärtigkeit* olarak mevcudi-

[30] *Being and Time*'daki anahtar pasaj s.25'tedir; Heidegger'in son döneminden temsili değeri yüksek bir önerme için bkz. William J. Richardson'a yazdığı Nisan 1962 tarihli mektup, *Heidegger: Through Phenomenology to Thought* (Lahey: Nijhoff, 1963), s.xii, xiii.

yet arasında açık seçik bir ayrım yapmak —aslında imkânsızdır diyesimiz geliyor ama— güçtür" (*MARGES*, s.75/64). (Macquarrie ve Robinson da Heidegger'in mevcudiyetin iki anlamını "kaynaştırma" eğilimine dikkat çekmişlerdir; bkz. *Varlık ve Zaman*'ın İngilizce çevirisi, s.47, 2. not.)

Şurası açıktır ki Heidegger'in özgün (ama ideal) bir geçmişe dönme anlayışı zamansal anlamda mevcudiyetten uzaklaşmanın sonucudur. Ama yakınlık anlamında mevcudiyetten uzaklaşılması diye bir şey söz konusu değildir. Heidegger'in, kökeni mitleştirme ya da yüceltme eğilimini hatırlayalım. Derrida "Différance" yazısında, bundan Heidegger'in "salt anaç ya da babacan konumundaki dil miti, düşüncenin kaybedilmiş öztoprağı miti" olarak bahseder (*MARGES*, s.29/27). Burada Heidegger'in yakınlığa, "basit ve dolayımsız mevcudiyet"e gösterdiği bağlılığın nostaljik karakteri açıkça ortaya çıkar. Bu bağlılık da geçip gitmiş olana —zamansal anlamdaki mevcudiyet [yani, "şimdi"-ç.n.] içinde sahip olunmayacak olana duyulan bir özlemden başka bir şey değildir. Böylece, Heidegger Apolloncu olanı aktif, yanılsamayaratıcı anlamında, Dionysoscu olanı da ilkel bir pasiflik, şeylerin asli akışıyla kurulan eksiksiz bir birlik anlamında yorumlayarak, Apolloncu/Dionysoscu karşıtlığının Dionysoscu tarafına katılır. Kısacası, Heidegger'in nostaljisi her türlü ayrımın, ayrılığın ve farklılığın dışlandığı bir mevcudiyete, kökenin dolayımsız, Dionysoscu mevcudiyetine duyulan bir özlem olarak okunabilir.

Varlık ve Zaman'*da Kriz*

Heidegger'in nostaljik motiflere yaptığı vurgu da zaten başka bir şeye işaret etmektedir. Bir krize ya da (*krizi* düz anlamında alacak olursak) Heidegger'in hem Varlığın anlamı sorusunu yeniden canlandırmaya yönelik ontolojik girişiminde hem de daha sınırlı bir biçimde varoluşsal analitiğinde her zaman yolunu gözlediği en eski eve geri dönmeye izin verecek bir dönüşe işaret etmektedir. Daha önce de belirttiğim gibi, Heidegger Dasein analizinin, tarihsel açıdan, özgül bir zaman ve yerde varolan bir Dasein'ı betimleyen bir analiz olarak yorumlanması gerektiğini

inkâr eder. Yani, Dasein'ın temel özelliğinin, yani "düşmüşlüğü"nün, "insan kültürünün daha ileri aşamalarının belki de kendilerini kurtarmayı başarabilecekleri kötü ve acıklı bir ontik özellik" olduğunu ima etmez (*B&T*, s.176). Bir zamanlar Dasein'ın "düşmüşlük"ten kurtulmuş olduğunu da söylemez. Yine de, *Varlık ve Zaman*'ın bazı yönleri tam da Heidegger'in tekzip ettiği türden bir görüşü ima eder.

İlk olarak varoluşsal analitiği ele alalım. Burada Heidegger'in Dasein'ın kendi sahici potansiyellerini gerçekleştirme çabasını her zaman önlemeye çalışan tehdit edici bir güç olarak gördüğü "kamu" hakkındaki tartışmasının çağdaş bir tınısı vardır, çünkü modern dünyaya özgü hayat koşullarını dile getiriyormuş gibidir. Şu paragraf bunun en çarpıcı işaretidir:

> Kamusal ulaşım araçlarını kullanırken ve gazete gibi enformasyon hizmetlerinden yararlanırken, her Başkası yanıbaşındaki gibidir. Bu birbiriyle-Oluş kişinin kendi Dasein-'ını "Başkaları"nın Varlığı içinde tam olarak eritir; öyle ki ayırt edilebilen ve açık seçik varlıklar olarak Başkaları gittikçe daha fazla ortadan kalkarlar. "Onlar alanı"nın gerçek diktatörlüğü bu göze çarpmama ve ayırt edilememe durumu içinde ortaya çıkar. *Onlar* nasıl zevk alıyorsa biz de öyle zevk alırız; edebiyat ve sanatı *onlar* nasıl görüyor ve yargılıyorsa biz de öyle okur, görür ve yargılarız; keza "büyük kitle"den *onlar* nasıl çekinirse biz de öyle çekiniriz; *onlar* neyi "şoke edici" bulursa biz de onu "şoke edici" buluruz. (*B&T*, s.126-127.)

Modern hayatın sahiciliksizliğini kötüleyen çok geniş bir literatür olduğu için —Kierkegaard'ın bir yazısı, Heidegger'in "kamusallık" anlayışını ondan türettiği "Bu Çağ" buna bir örnektir[31]—, bazı yorumcuların *Varlık ve Zaman*'da yapılan analizlerin "modern sanayi şehrinin isimsiz ve kişiliğini yitirmiş özne-

[31] Bkz. Sören Kierkegaard, *Two Ages: The Age of Revolution and the Present Age, a Literary Review*, der. ve İng. çev. Howard V. Hong ve Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1978), özellikle s.90-95.

si"yle ilgili olduğunu düşünmeleri şaşırtıcı değildir.[32] Ama her halükarda Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da "kamu"yu isimsiz bir şehirde olduğu kadar, insanların aralarındaki bağların çok sıkı olduğu bir köyde de ortaya çıkabilen bir şey olarak gördüğü açıktır. Bu, birbiriyle-Oluş'un gündeme geldiği her yerde varolan bir şeydir. Bir başka deyişle, kamu Dasein'ın varoluşunun her anında vardır. Sonraki yazılarında Heidegger'in görüşü değişir, çünkü kamu kavramını "modern kültür"e ve buradan yola çıkarak da özellikle modern bir kültürel kriz kavramına bağlamaya başlar. Bu bağlantı en bariz biçimde "Hümanizm Üzerine Mektup"ta ortaya çıkar (bkz. *HBW*, s.197). Yani *Varlık ve Zaman*'daki konumundan sapar. Ama *Varlık ve Zaman*'ın bu yeni, "tarihsel" görüşe nasıl zemin hazırladığını görebiliriz.

İkinci olarak, *Varlık ve Zaman*'ın ontolojik takıntısı da onu tarihsel bir okumaya tabi tutmamız gerektiğini ima eder. Hem, Heidegger Varlığın anlamı sorusunun "*bugün* unutulmuş" olduğunu ileri sürmüş değil midir? (*B&T*, s.2 [italik bana ait]). Özgün biçiminde, bu soruya dair bir içgörüye sahip olan Grek ontolojisi, tarihi gelişimi içinde "apaçık bir şeye— Hegel'de olduğu gibi, sadece yeniden işlenecek bir malzemeye— indirgendiği bir gelenek olmaya gerilemiştir [*verfällt*]" (*B&T*, s.43). İşte bu da kabataslak bir Batı felsefesi tarihi, hattâ genelde Batı tarihidir. Heidegger'in kökeni yüceltme ve sonraki gelişimlere bir gerileme gözüyle bakma eğilimi düşünüldüğünde, burada bir şekilde bir kriz durumu içinde olduğumuz ya da en azından o duruma doğru gittiğimiz iması vardır. Ama *Varlık ve Zaman*'da nihilizm Heidegger için bilinçli bir biçimde sorun haline gelmemiştir; ancak sonraki yazılarında bu hale gelir.

Açıktır ki bu Heidegger'in görüşlerinde 1927'den sonraki bir zamanda önemli bir değişim meydana gelmiş demektir. Bu değişimi Heidegger'in o zamanlar yayınladığı yapıtlara gönderme

---

[32] Fredric Jameson'ın şu kitapta belirttiği gibi: *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, The Modernist as Fascist* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1979), s.128. *Varlık ve Zaman* hakkındaki bu yorumun *locus classicus*'u ise şu kitaptır: Georg Lukàcs, *The Destruction of Reason*, İng. çev. Peter Palmer (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1981), s.489-522.

yaparak saptamak mümkün olmasa bile, bunun 1930 civarında meydana geldiğini düşünmek için bazı nedenler vardır. Otto Pöggeler, ***Philosophie und Politik bei Heidegger*** adlı kitabında şöyle yazar: "Nietzsche'nin onun için bir 'karar alma' meselesi haline geldiği 1929-30'dan itibaren, Varlığın hakikati hakkında düşünürken yeni başlangıç noktası, Tanrı'nın 'öldüğü' şeklindeki, her şeyi belirleyen önvarsayımın hükmü altına girmişti."[33] ***Nietzsche*** adlı (1936-40 yılları arasında verdiği derslerin metinlerine dayanan ve 1961'de yayınlanan) kitabına yazdığı Önsöz'de, Heidegger'in kendisi de bu kitabın okurlara "1930'dan 'Hümanizm Üzerine Mektup'a kadar izlediğim düşünce yolu hakkında bir fikir" vereceği umudunu dile getirir (***NI,*** s.10/xvi). 1964'te verdiği, "Felsefenin Amacı ve Düşüncenin Görevi" hakkındaki derste, "1930'dan beri Varlık ve Zaman sorusunu daha asli [herhalde Nietzscheci] bir biçimde ele almak için tekrar tekrar yaptığı girişim"den bahseder (***HBW***. s.373).

Heidegger'in ilk kez ancak 1942'de basılmasına rağmen kökeni 1930'da verdiği bir derse uzanan "Platon'un Hakikat Öğretisi" adlı yazısı bu açıdan özellikle önemlidir. Burada Nietzsche'yi "metafiziğin tarihinin koşulsuz tamamlanışına başladığı" düşünür olarak adlandırır ve Nietzsche'nin zamanının (ve bizim zamanımızın) "modern dönemin tamamına ermeye başladığı çağ" olduğunu söyler.[34] Bu temayı ***Nietzsche*** kitabında iyice geliştirir; burada içinde bulunduğumuz çağı metafiziğin tamamlandığı çağ ya da (bu da aynı kapıya çıkar) nihilizmin öne çıktığı çağ olarak betimler. Çünkü bizim çağımızda, "varlıklar" karşısında, "olan" ("that-which-is") karşısında "Varlık" unutulmuştur (özellikle bkz. "Der europäische Nihilismus [1940] adlı uzun deneme, ***NII***, s.31-256). Bu, ***Varlık ve Zaman***'ı biraz da olsa yankılar, çünkü nihilizmin de bu yapıtta merkezi yeri işgal eden "Varlığın unutuluşu"nu içerdiği ortaya çıkar. Heidegger,

---

[33] Otto Pöggeler, ***Philosophie und Politik bei Heidegger***, 2. basım, yeni bir sonsözle (Freiburg: Karl Alber, 1974), s.25.

[34] Heidegger, "Plato's Doctrine of Truth," İng. çev. John Barlow. ***Philosophy in the Twentieth Century: An Anthology*** içinde, 3 cilt, der. Willam Barrett ve Henry D. Aiken (New York: Random House, 1962), C.III, s.267 (çeviri değiştirildi).

"Hümanizm Üzerine Mektup"ta kendi düşüncesinde ***Varlık ve Zaman***'dan sonra ortaya çıkan "dönemeç"in (Kehre) "***Varlık ve Zaman***'daki bakış açısının değiştirilmesi olmadığını" söylerken haklıdır. O, bu dönemeci "***Varlık ve Zaman***'ın yaşandığı, yani temel Varlığın-unutuluşu deneyiminin yaşandığı boyutun bulunduğu yer"e varmak olarak adlandırır (***HBW***, s.208 [çeviri değiştirildi]). Ama bu unutuş artık çok daha belirgin bir biçimde tarihsel bir olay olarak, bugünkü krizi üreten bir olay olarak sunulmaktadır.

Siyasi Metinler

Heidegger'in yeni kriz anlayışı ilk kez 1933-34 yıllarındaki siyasi metinlerinde ve en önemlisi 27 Mayıs 1933'te Freiburg Üniversitesi'nin öğrencileri ve fakülte mensupları önünde yaptığı ***Rektoratsrede***'si (Rektörlük Konuşması) olan ***Alman Üniversitesinin Kendini Kabul Ettirmesi*** adlı metinde açıkça ortaya çıkar.[35] Dolayısıyla, elinizdeki kitabın bağlamı içinde, bu yazılar başka bağlamlarda olabileceklerinden daha önemlidirler. Bu durum, 1930'larda Heidegger'in çok az şey yayınlamış olması karşısında daha da geçerlilik kazanır. Daha kesin tarihler verecek olursak, Heidegger'in üç yazısının (***Kant ve Metafizik Sorunu***; ***Nedenlerin Özü Üstüne*** ve "Metafizik Nedir?") yayınlandığı 1929 ile "Hölderlin'in 'Şenlikli Bir Günde...' İlahisi" adlı denemesini yayınladığı 1941 arasında, siyasi metinler dışında sadece bir yapıtı yayınlanmıştır. Bu istisna da 1936'da yayınlanan (ve 4. Bölüm'de ele alacağım) "Hölderlin ve Şiirin Özü" adlı yazısıdır. Siyasi metinler, hiçbiri birkaç sayfayı aşmayan ve çoğu bir sayfadan da kısa yirmi kadar konuşma, makale ve mektuptan oluşur. Yine de, Heidegger'in düşüncesinin bu dönemdeki evrimi hakkında elimizdeki neredeyse tek güvenilir kaynak bunlardır. Dahası, bu yazılar bir bütün olarak Heidegger'in felsefesinin ba-

[35] Heidegger, *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* (Breslau: Korn, 1934). Daha kolay ulaşılabilecek bir basım için bkz. Heidegger, *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität/Das Rektorat 1933/34: Tatsachen und Gedanken* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1983), s.9-19.

zı gizli kaynaklarını ve bağlantılarını alışılmadık bir açıklıkla açığa da çıkarırlar.

Bu yazıda Heidegger'in Nazilerle ilişkisi sorununu hakkıyla ele almam mümkün değil. Karşımızda birçok kişinin yirminci yüzyılın en büyük filozoflarından biri —belki de en büyüğü— olarak gördükleri bir adam vardır. Onun yapıtına ilişkin bu tür değerlendirmeler tam bir saçmalık olarak görülüp reddedilse bile, onun yirminci yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olduğu yadsınamaz. Hattâ, Freud'dan sonra yüzyılın en etkili düşünürüdür belki de. Gel gör ki Hitler devrimine destek vermiştir. Tamam, bu yakınlık topu topu on ay sürmüş ve ona sömürülecek bir başka ünlü isim gözüyle baktığı aşikâr olan parti içinde hiçbir nüfuzu olmamıştır. Ama bu, böylesi ilkel ve şoven bir hareketi coşkuyla desteklediğini ve bunu açıktan açığa ilan ettiğini inkâr etmeyi gerektirmez. Heidegger'in lehine bir puan olarak, Nazilerin Anti-Semitizmini hiçbir zaman benimsemediğini söylememiz gerekir; hattâ, rektör olarak yaptığı ilk iş üniversite arazisi içinde Yahudi aleyhtarı bir Nazi afişinin asılmasını yasaklamak olmuştur. Ama rektörlük konuşmasında *Volk*'un (Ulus'un) "toprak ve kandan gelen güçleri"nden bahseden de odur.[36] Dinleyicilerinin bunu Nazilerin ırkçı ideolojisine bağlamamasını beklemiş olması mümkün mü? Keza, 1934 Ocağında yaptığı bir konuşmada "hayatta sadece bir tek Alman 'istasyonu' olduğu"nu ve bunun da köklerinin "*Volk*'un destekleyici zemininde [*in den tragenden Grund des Volkes*] ve devletin tarihsel iradesi tarafından serbestçe takdir edilen ve karakteri Nasyonel Sosyalist Alman İşçi Partisi tarafından biçimlenmekte olan *iş yeri*"nde olduğunu söyler.[37] Yahudilerin böyle bir toplulukta kendilerine nasıl bir yer bulabileceklerini görmek zordur. Üstelik, Heidegger en azından bir özel konuşmasında her zamanki ihtiyatlılığını bir yana bırakmış gibi görünmektedir; zira Karl Jaspers, Heidegger'in 1933 Haziranında onu son kez ziyaret ettiğinde,

---

[36] A.g.y., s.13. Heidegger'in "Yahudi pankartı"nı yasaklaması hakkında bkz. "Das Rektorat," s.31.

[37] Heidegger, "Der Ruf zum Arbeitsdienst," 23 Ocak 1934, Guido Schneeberger, der., *Nachlese zu Heidegger* içinde (Bern, 1962 [kendi basımı], s.181.

kendisine uluslararası Yahudi komplosundan ve Hitler'in "harika elleri"nden bahsettiğini anlatır.[38]

Heidegger'in bu dönemdeki beyanlarının en azından birçoğunu mazur göstermeye çalışmak tabii ki mümkündür. Heidegger'in kendisi de 1966'da Alman haber dergisi *Der Spiegel*'e verdiği (ama ancak onun ölümünden sonra, 1976'da yayınlanan) bir mülakatta bunu yapar.[39] Ama bu tür girişimler sadece, onun siyasi retoriğinin en dikkate değer özelliklerinden biri olan kaçamaklılığının altını çizme sonucunu doğururlar. Heidegger halkın karşısında hiçbir zaman söyleyeceğini açık açık söylememişse de, 1933-34'te izleyicilerinin istediklerini söylemekten yüksünmemiştir. Dinleyicilerinin onun dediklerini hangi yöne çekeceklerini gayet iyi bildiği için maksatlı bir muğlaklıkla konuşmayı tercih etmiştir. Bu anlamda, *Varlık ve Zaman*'ın kendi savlarına göre, kullandığı dil sahici değildi (bkz. *B&T*, s.173-175). Belki de en rahatsız edici olanı, özgül olarak felsefi bir terminolojiyi dolaysızca siyasi, daha doğrusu meta-siyasi bir işlevin hizmetine koşmakta tereddüt etmemiş olmasıdır; o zamana kadar yalnızca soyut düşünce bağlamı içinde kullandığı kategoriler toplumsal, ya da yarı-toplumsal bir içerik kazanıyorlardı. Son olarak, 1945'den sonra ona kalan bütün o yıllar boyunca 1933-34'te söylediği ve yaptığı şeyleri hiçbir zaman "aklamamış" olması var. Kabul, kısa bir süre sonra Hitler hakkında yanıldığını teslim etmiş gibi görünüyor, ama kendi korkunç kaçamaklılığının —hem dilsel hem de ahlâki— içerimleriyle herhangi bir zaman hesaplaşmış olduğuna dair hiçbir kanıt yoktur.

---

[38] Karl Jaspers, *Philosophische Autobiographie*, yeni, genişletilmiş basım (Münih: Piper, 1977), s.101. Ayrıca bkz. Karl Jaspers, *Notizen zu Heidegger*, der. Hans Saner (Münih: Piper, 1978); bu kitap Jaspers'in Heidegger'in 1933'ten itibaren izlediği yola verdiği buruk tepkiyi gayet iyi belgeler.

[39] "Only a God Can Save Us: *Der Spiegel*'s Interview with Martin Heidegger," İng. çev. Maria P. Alter ve John D. Caputo, *Philosophy Today*, 20 (1976), 267-284. Bu söyleşinin William J. Richardson tarafından yapılan bir çevirisi de şurada bulunabilir: Sheehan, der., *Heidegger: The Man and the Thinker*, s.45-67 [Türkçesi: Profesör Heidegger, 1933'te Neler Oldu?, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Y., İstanbul, 1993].

Bunun yerine, sonradan giriştiği kendini mazur gösterme çabalarında 1934-45 yılları üzerinde yoğunlaşma eğilimi göstererek, kendini, rejimin gittikçe daha fazla taciz edilen kurbanı olduğu halde yine de ders verdiği sınıfları Nazi aleyhtarı *Denken*'in yuvasına dönüştürmeyi başarmış biri olarak betimlemiştir. 1933-34 yıllarındaki eylemleri yüzünden tam olarak ne kadar suçluluk duyduğu ya da ne kadar masum olduğu hakkında kesin bir yargıda bulunabileceğimi zannetmiyorum; herhalde kimse böyle bir yargıda bulunamaz: Bir sürü şey tarihçinin en iyi durumda bile çok zor görebileceği güdülere, eğilimlere ve niyetlere bağlı. Burada bu mesele üzerinde daha fazla durmak istememin nedeni, önemsiz olduğunu düşünmem değil; insan olarak Heidegger'i ele alış tarzımın bu bağlamda, bu insanın ürettiği yazılar bütününü ele alış tarzıma —ve değerlendirmeme— tâbi kalmak durumunda olması. Kısacası, Heidegger'in Nazilerle kurduğu yakınlıkla ancak bu yakınlık onun düşüncesinin ana eğilimlerine ışık düşürebildiği oranda ilgileniyorum.[40]

---

[40] Bu meseleyi daha kapsamlı olarak kavramak isteyenler için, George Steiner konunun karmaşıklığını şu kitabında bir ölçüde iletmeyi başarır: *Heidegger* (Londra: Fontana, 1978), s.111-121 [Türkçesi: *Heidegger*, çev. S. Kalkan, Vadi Y., Ankara, 1996]. Steiner, kitabın 156-157. sayfasında Heidegger'in Nazilerle ilişkisi hakkındaki daha ilginç literatürden bazılarını listeler. Bir başka liste için bkz. Winfried Franzen, *Martin Heidegger* (Stuttgart: Metzler, 1976), s.78-85. Benim bildiğim kadarıyla, Heidegger'le Nazilerin ilişkisi hakkındaki en ayrıntılı olgusal araştırma basılmamış bir doktora tezindedir: Karl A. Moehling, "Martin Heidegger and the Nazi Party: An Examination" (Northern Illinois University, 1972). Moehling başka bir yerde bulunmadığı anlaşılan birçok belgenin kopyalarına yer verir. Ne yazık ki, Moehling Heidegger'in 1933-34'teki beyanlarının çoğunun ahlâki muğlaklığına kulaklarını tıkar, ama bu olguları bir araya getiren çalışmasını geçersizleştirmez. Moehling bulgularını şu yazıda özetler: "Heidegger and the Nazis," Sheehan, der. *Heidegger: The Man and the Thinker* içinde, s.31-43. Maurice de Gandillac, Alfred de Towarnicki, Karl Löwith, Alphonse de Waehlens ve Eric Weil'ın, *Les Temps modernes*'de 1946 ve 1947'de yayınlanan yazı ve söyleşileri, Heidegger'in Nazilerle kurduğu ilişkinin derinliği hakkında patlak veren ilk tartışmayı temsil eder. Bu yazılar hâlâ okunmaya değerdir. Daha yakın tarihli şu metinler de öyle: Stanley Rosen, *Nihilism: A Philosophical Essay* (New Haven: Yale University Press, 1969), s.119-124; Henry Pachter, "Heidegger and Hitler: The Incompatibility of *Geist* and Politics," *Boston University Journal*, 24 (1976), 47-55 (Yazarın *Weimar Etudes* [New York: Columbia University Press, 1982] adlı kitabında tekrar basılmıştır) ve Karsten Harries, "Heidegger as a Political Thinker," *Heidegger*

1933-34 yıllarına ait metinleri okurken insana en çarpıcı gelen şey, kriz retoriğinin bu yazılara iyice nüfuz etmiş olması. Bunlara nüfuz eden bir başka şey de, bu krizi çözebilmek için büyük ölçüde tanımlanmayan ama son derece arzu edilir olduğu iddia edilen eski bir konuma "dönmemiz" gerektiği anlayışı. Kriz ve geri dönüş motifleri bir ölçüde *Varlık ve Zaman*'daki aynı temaların devamıdırlar. Yine de aynı zamanda Heidegger'in yeni formülasyonlarının artık çok daha fazla vahiy edasıyla dile getirilmesi dikkati çeker. Ayrıca bu formülasyonların çok daha bariz bir tarihsel çerçeve içine yerleştirildikleri görülür. Biraz önce bahsettiğim kaçamaklılık da dikkat çekicidir. Heidegger soyut düşünce alanı ile Almanya'nın o anki toplumsal ve siyasi durumu arasında sürekli gider gelir. Bu ikisini birbirine karıştırdığını söylemek hiç de haksızlık olmayacaktır. Löwith savaştan kısa bir süre sonra, Heidegger'i dinleyenlerin Sokrates-öncesi filozofları okumaya başlamaları mı yoksa Hücum Kıtalarına katılmaları mı gerektiğinden asla emin olamadıkları gözlemini dile getirdiğinde, bu kafa karışıklığının nasıl bir şey olduğunu biraz olsun anlamamızı sağlıyor.[41] Son dönemlerin edebiyat eleştirisinin dilini kullanacak olursak, Heidegger metabasis* mecazını kullanmaktadır, ama son dönemdeki bazı eleştirmenlerin unutma eğiliminde olduğu bir şey vardır ki bu da onun *metabasis eis allo genos*'unun sadece retoriksel değil aynı zamanda ahlâki bir önemi de olduğudur. 1933'te Heidegger'in en karmaşık türden felsefi meseleleri ve Almanya'nın o anki siyasi durumunu aynı düzlemde ve bir soluk alma zamanı bile bırakmadan —her ikisinden bahsetmek için de aynı sözcükleri muğlak bir biçimde kullanarak— ele almış olması sadece retorik değil, aynı zamanda pratik önemi de olan bir şeydir. Sonraki düşünceleri-

---

and Modern Philosophy içinde, s.304-328. Blitz'in şu kitabındaki Nazi episodu açıklaması hayal kırıldığı yaratır: *Heidegger's Being and Time and the Possibility of Political Philosophy*, s. 210-222.

[41] Karl Löwith, "Les Implications politiques de la philosophie de l'existence chez Martin Heidegger," Fr. çev. Joseph Rovan, *Les Temps modernes*, 14 (Kasım 1946), 351.

* [Retorikte bir konudan ya da durumdan başka bir konuya ya da duruma geçiş, atlama. ç.n.]

nin tamamına da aynı bulanıklık hâkimdir. Bu ve birçok başka açılardan, 1933-34 yıllarının beyanları, arkada bırakılmış olmak şöyle dursun, kolaylık olsun diye Heidegger'in "son" dönemi diye adlandırdığım şeyin başlangıcına işaret ederler.

Löwith ve bir dizi başka yorumcu 1933-34 yıllarına ait metinlerde kriz nosyonunun önemine değinmişlerdir.[12] Ama bunun varlığına tekrar işaret etmek değinmeye değer. Heidegger'in 1933'te Almanya'nın aşırı bir kriz durumunda olduğuna inandığı açıktır. Nasyonel Sosyalist "hareket"in bu olguyla yüzleşmiş olan tek siyasi güç olduğuna da inanıyordu. O dönemde Almanya'da egemen olan duruma sonradan dönüp bakan gözlemcilerin çoğu Heidegger'in yorumuna katılacaklardır: Almanya 1933-'te *gerçekten* büyük bir toplumsal ve siyasi kriz içindeydi. Ama Heidegger'in, kriz hakkındaki muğlak laflarına Almanya'nın durumuna ilişkin nesnel bir teşhis olarak bakılmasını istediğine inanmak hata olacaktır. Tam tersine, o bu beyanlarıyla kriz durumunu vurgulayıp yüceltmeyi, böylece de duruma hâkim olacak, "sorumluluğu üstlenecek" hareketin rolünü vurgulayıp yüceltmeyi istiyor gibi görünüyordu. Uç durumlar uç tepkiler gerektirir. Eski düzen yerini yenisine bırakmak üzeredir, ama yine de devir büyük tehlikeler içeren bir devirdir ve Alman ulusunun yazgısını gerçekleştirmesi için cesur eylemlere ve zorlu fedakârlıklara ihtiyaç duyulacaktır. 1933'te Heidegger'in kullandığı dil budur.

Örneğin, 3 Kasım 1933'te *Freiburger Studentenzeitung*'da yayınlanan yazısında "Alman öğrenciler"e verdiği mesajı ele alalım:

> Nasyonal Sosyalist Devrim [*Revolution*] Alman varoluşumuzda tam bir dönüşüm [*Umwälzung*] yaratmaktadır. Bu koşullarda, istekli, hazır, kendini adamış biri olmak ve

---

[12] A.g.y., s.358-359. Ayrıca bkz. Pachter, "Heidegger and Hitler," s.51, 55 ve Steiner, *Heidegger*, s.117. Fakat, bence, bu yazarlar Heidegger'in nihilist bir kriz takıntısının 1927'den önce başlamasına yeterince önem vermiyorlar ve bu yüzden de *Varlık ve Zaman* ile Heidegger'in 1933'teki sözleri ve eylemleri arasındaki sürekliliğe fazla önem veriyorlar.

> kendinizi geliştirmeyi sürdürmek her zaman size bağlı... Varlığınızın kuralı, öğretiler ve "fikirler" olmayacak artık. Bugün ve gelecekteki Alman gerçekliği ve bu gerçekliğin yasası, yalnız ve yalnız Führer'dir. Bunu iyice derinden öğrenin: Bundan böyle, her şey karar vermeyi, her eylem sorumluluğu gerektiriyor. Heil Hitler![43]

Bir de, Hitler'in Alman halkından Almanya'yı Milletler Cemiyeti'nden çıkarma kararını onaylamasını istediği plebisitten hemen önce, Heidegger'in 11 Kasım 1933'te Dresden'de Alman akademisyenlerinin temsilcileri önünde yaptığı konuşmayı ele alalım:

> Alman öğretmenler ve yoldaşlar! Alman yurttaşlarım! Alman halkı Führer tarafından bir seçim yapmaya çağırılıyor... Yarın halk aslında kendi geleceğini seçecek. Bu seçim daha önce yapılmış olan hiçbir seçimle kıyaslanamaz. Bu seçimin benzersizliği onunla alınacak kararın basit ihtişamından geliyor. Basit ve son olan, acımasızlığı yüzünden ertelemeye izin vermez. Bu nihai karar *Volk*'umuzun varoluşunun en üst sınırlarına sirayet eder.[44]

Son olarak, 22 Ocak 1934'te, üniversitedeki en geniş konferans salonuna toplanmış, daha önceleri işsiz olan altı yüz işçiye yaptığı konuşmayı görelim. Burada şöyle der:

> Kol işçisi ile kafa işçisi arasında canlı bir köprü kurmaya yönelik yeni, ortak bir irade söz konusu. Bu köprü-kurma iradesi artık ümitsiz bir rüya değil; peki niye? Çünkü Nasyonal Sosyalist devlet sayesinde Almanya'daki bütün gerçekliğimiz değişti ve bunun sonucu olarak, daha önceki

---

[43] Heidegger, "Deutsche Studenten," Schneeberger, der., *Nachlese zu Heidegger* içinde, s.135-136.

[44] Heidegger [Bekenntnis zu Adolf Hitler und dem Nationalsozialistischen Staat], Schneeberger, der., *Nachlese zu Heidegger* içinde, s.148.

> bütün fikir ve düşüncelerimiz de değişip başka bir şey olmak zorundalar.[45]

Ancak Heidegger'in kriz retoriği Almanya'nın 1933'teki siyasi durumu hakkındaki gözlemleriyle sınırlı değildi, çünkü siyasi krizin felsefe ya da düşüncedeki çok daha geniş ve önemli bir krizin tezahürlerin birinden ibaret olduğuna inanıyordu. Bu inanç en açık ifadesini, felsefi manifesto ve ***völkisch*** [ulusa özgü] risale özelliklerini birleştirmeyi başarmış bir yapıt olan ***Alman Üniversitesi'nin Kendini Kabul Ettirmesi***'nde bulur. Heidegger daha ***Varlık ve Zaman***'da bile matematik, fizik, biyoloji, ***Geisteswissenschaften*** [Tin Bilimleri] ve teolojide krizler olduğundan bahseder. Hattâ (hiçbir açıklama getirmeksizin) "bir bilimin gelişme düzeyi temel kavramlarında bir kriz yaratabilme ölçüsü tarafından belirlenir" gibi bir iddiada bulunmuştur (*B&T*, s.9-10). "Metafizik Nedir?" adlı yazısında bu temayı tekrar ele alıp disiplinler arasındaki parçalanmayı bir bütün olarak bilimdeki krizin kanıtı saymıştır.[46] ***Alman Üniversitesinin Kendini Kabul Ettirmesi***'nde bu kriz kavramını Batı kültürünün tamamına genişletir.

Heidegger'e göre, krizin nedeni bilimin özünden —yani, Grek kültüründeki köklerinden— uzaklaşmış olmamızdır. Onun sözleriyle, "pek-çağdaş bir bilimin bağımsızlığı ve önermesizliğini savunmakla yetindiğimiz sürece bilimin özünü en dipteki zorunluluğu içinde yaşantılayamayız." Bunun yerine, gözlerimizi geriye çevirmeliyiz, çünkü bilimin özünü ancak "kendimizi tekrar tinsel-tarihsel varoluşumuzun başlangıcının gücü altına yerleştirdiğimiz" taktirde kavrayabiliriz. Heidegger sözlerini şöyle sürdürür: "[Bu başlangıç] Grek felsefesinin uyanışıdır [***Aufbruch***]. Batı insanı burada, dili sayesinde sahip olduğu ***Volk*** mirasından yola çıkarak, tarihinde ilk kez bir bütün olarak 'olan'a

---

[45] Heidegger, "Nationalsozialistische Wissensschulung," a.g.y., s.200.

[46] Heidegger, "What is Metaphysics?", Walter Kaufmann, der., *Existentialism from Dostoevsky to Sartre* içinde, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş basım (New York: New American Library, 1975), s.242. [Türkçesi: *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk* (Seçilmiş Bölümler), çev. Akşit Göktürk, YKY, İstanbul, 1997.]

(that-which-is) karşı ayaklanır, onu sorgular ve olduğu gibi yani varlık olarak kavrar. Her türlü bilim, bunu bilsin bilmesin, istesin istemesin, felsefedir. Her türlü bilim felsefenin bu başlangıcıyla bağlantılı kalır. Bu başlangıçtan sapmadığı varsayıldığında, ondan yola çıkarak özünün gücünü yaratır."[47]

Heidegger bilimin Grek kökleriyle aramızda artık 2500 yıl olduğunu ilan eder. Bu başlangıçlarla aramızda hem "Hıristiyan-teolojik dünya yorumu", hem de "modern çağın matematiksel-teknolojik düşüncesi" durmaktadır.[48] En önemlisi, yayınlanmış yazıları arasında ilk defa burada, "tutkuyla Tanrı'yı arayan son Alman felsefecisi, Friedrich Nietzsche"nin kriz önermesini anar ve Nietzsche'nin "Tanrı'nın ölümü" anlayışıyla kendi geliştirmekte olduğu "günümüz insanının varlıklar arasındaki terk edilmişliği" kavrayışı arasında bağ kurar.[49] Ama Tanrı ölmüş, Varlık unutulmuşsa bile, Heidegger yine de bir dönüşüm imkânı görmektedir: Kökene dönme biçimini alan bir imkândır bu. "Başlangıç daha varolmamıştır. Çoktan geçip gitmiş bir şey olarak arkamızda kalmış değildir, aksine önümüzde durmaktadır... Başlangıç geleceğimizin içine düşmüştür; büyüklüğünü tekrar getirmek üzere, orada üzerimizdeki uzak buyruk olarak durmaktadır."[50]

Daha önce de söylediğim gibi, Heidegger'in *Alman Üniversitesi* konuşmasında felsefe ile siyaset arasında bu kadar kolayca gidip gelebilmesi çok dikkat çekicidir. Bilimin özüne dair son derece soyut ve yüce bir tartışma bulanıklaşıp Alman *Volk*'unun yazgısına dair, ayakları daha yere basan ama eşit ölçüde soyut bir tartışmaya dönüşür. "Alman öğrenciler ilerlemektedir."[51] Ama bilimin özüne ilişkin daha doğru bir kavrayışa doğru mu yoksa Versay Antlaşması'nı tamamen bir kenara atmaya doğru

---

[47] Heidegger, *Selbstbehauptung*, s.7-8.
[48] A.g.y. s 10-11.
[49] A.g.y., s.12.
[50] A.g.y., s.11.
[51] A.g.y., s.14: "Die deutsche Studentenschaft ist auf dem Marsch." 1933'teki toplu halde kitap yakma olayları sırasında görülen bir posterde de şöyle yazıyordu: "Deutsche Studenten marschieren wider den undeutschen Geist" (fotoğraf, *Der Spiegel*, 31 Mayıs 1976, s.196).

mu ilerlediklerini hiçbir zaman öğrenemeyiz. Heidegger konuşmasının sonunda izleyicilerine şöyle der: "Bu uyanışın [*Aufbruch*] ihtişamını ve büyüklüğünü ancak, kadim Yunan bilgelerinin *'ta... megala panta episphale'*..., yani 'büyük olan her şey fırtınalıdır' demelerini sağlamış olan o derin ve kapsamlı düşünceyi içimizde taşıdığımız zaman tam anlamıyla anlayabiliriz."[52] (Heidegger burada Platon'un *Devlet*'inden alıntı yapar: 497d, 9; bu cümle daha çok "Bütün büyük işler risklidir" şeklinde çevrilir.[53])Ama Heidegger hangi *Aufbruch*'dan bahsetmektedir; Grek felsefesinin *Aufbruch*'undan mı yoksa Hitler'in iktidara geçmesinin muştuladığı *Aufbruch*'dan mı? *Sturm* [Fırtına —ç.n.], Yunan felsefesine geri dönmenin içerdiği güçlüklere mi yoksa tam olarak "eşgüdümlenmiş" bir Alman ulusu yaratma görevine mi karşılık gelmektedir?

Heidegger bu muğlaklığı çözmez. Aslında, her ikisini de kastetmektedir. Böylece ileride, söylediklerinin metinler kanıt gösterilerek çürütüleceğinden korkmaksızın, sadece daha yüce anlamı kastettiğini iddia edebilmiştir. 4 Kasım 1945'de Freiburg Üniversitesi'nin rektörüne gönderdiği kendini temize çıkarma mektubunda, 1933 hakkında şöyle demektedir: "Ben o sırada... kültür [*Geistigen*] adamlarının bağımsız, ortak çalışmaları sayesinde 'Nazi Hareketi'nin birçok temel başlangıç noktasının derinleştirilip dönüştürülebileceğine ve böylece Hareket'in Avrupa'nın içinde bulunduğu karışık durumu ve Batı ruhunun krizini aşmaya yardımcı olabilecek bir konuma oturtulabileceğine inanıyordum."[54] Ama Heidegger'in dinleyicilerinin çoğunun onun sözlerini ancak "daha düşük" anlamda kavrayabilecekleri açıktır. Bu sözler "Nazi Hareketi"ne —yani, sadece Martin Heidegger'in zihninde varolan varsayımsal hareketten ayrı olarak, ger-

---

[52] Heidegger, *Selbstbehauptung*, s.22.

[53] Platon, *The Republic*, İng. çev. H.D.P. Lee (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1955), s.294 [Türkçesi: *Devlet*, çev.A. Erhat-Samim Sinanoğlu-Suat Sinanoğlu, MEB Y., İstanbul, 1968]

[54] Heidegger'in mektubunun tamamı şurada bulunabilir: Moehling, "Martin Heidegger and the Nazi Party," s.263-268. Alıntılanan yer s.263'tedir (çeviri bana ait).

çekten varolan harekete— yüksek düşünsel ve ahlâki bir amacı varmış gibi bir hava veriyorlardı.

Heidegger sözlerinin bu şekilde yorumlanacağını mutlaka biliyor olmalıydı. Peki o halde neden bu şekilde konuşmuştu? Halkın önyargılarına böyle yaltaklanmanın ürünü olan güç ve heyecan hissinden hoşlanmıştı belki de. Schneeberger'in *Nachlese zu Heidegger* adlı kitabında epey rahatsız edici bir Heidegger fotoğrafı vardır. Yakasına kartallı-gamalı haçlı bir rozet takmış, Nasyonal Sosyalistler böyle oturmamızı istiyor diye düşündüğü anlaşılan bir şekilde, azimli bir edayla masasında oturuyor; gözleri fotoğraf makinesinin sağ tarafında bir yerlere, uzaklara odaklanmış.[55] Ama Heidegger bunlardan ibaret değildi; sadece bir iktidar-yaltaklanıcısı ve demogog değildi. Çünkü sözlerin gerçekten de tahayyül ettiği o daha yüksek düzeni yaratabileceğini; gerçekliğin önünde sonunda *Dichten* [şiirsel yaratım] ve *Denken*'e boyun eğeceğini düşünmüş gibi görünür. Şüphesiz, bu perspektif —estetizm perspektifi— daha ileride oluşturulacaktı, hem de aktif değil pasif bir tarzda. Ama 1933'teki konuşmalarında bu perspektifin kökleri görünürlük kazanmaya başlamıştır bile. Aslında Heidegger *Dichten* ve *Denken*'den ilk olarak *Alman Üniversitesi* konuşmasında bahseder. Bunlara bir üçüncü unsuru, *Glauben*'i (yani inancı) dahil etmesi manidardır.[56] *Glauben*'e sonraki metinlerinde kullandığı dilde rastlanmaz. Ama *Glauben* bu dönemki projesinin tamamında üstü örtülü olarak bulunur; çünkü bu proje yıpranmış Hıristiyan mitolojisinin yerine geçecek Heideggerci bir mitolojinin geliştirilmesini içerdiği için,[57] zorunlu olarak inancı gerektirir.

Son olarak, 1933-34 yıllarına ait yazılarda, Heidegger'in ilk yazılarında rastlanmayan bir şeyin ortaya çıktığı görülür: Özgül olarak toplumsal bir nostalji, daha eskilere ait ve daha basit bir

---

[55] Schneeberger, der., *Nachlese zu Heidegger*, s. 192'den sonraki levha.

[56] Heidegger, *Selbstbehauptung*, s.13.

[57] Zimmerman'ın *Eclipse of the Self* adlı kitabının xxv. sayfasında bu nokta hakkında yaptığı yorumlar bana özellikle yerinde geliyor. Zimmerman'ın gözlemlediği gibi, Heidegger Hıristiyanlığın tanrısal müdahele yoluyla kurtuluş anlayışını mitolojiden arındırmaya çalışmıştı, ama "Varlığın nasıl 'kendini gizlediği' ve böylece insanlık tarihini nasıl yönlendirdiği gibi şeyler söylerken, kendine ait bir mitoloji geliştirmiş gibi görünür."

toplumsal düzene duyulan özlem. Bu özlem, en açık biçimde, 1934 yılının Mart ayı başlarında yaptığı, "Neden Taşrada Kalıyoruz?" başlıklı radyo konuşmasında ortaya çıkar. Burada Heidegger Münih ve Berlin'in en prestijli üniversitelerinin davetlerini neden reddedip, Freiburg'da kalmayı tercih ettiğini açıklar. Freiburg'da, yani doğum yerine yakın, Karaormanlara yakın, Alplere yakın. Dinleyicilerine çalışmalarını Karaormanların güneyindeki geniş bir vadide bulunan küçük bir kayak kulübesinde sürdürdüğünü anlatır. Peki neden buradadır? Bunu şöyle açıklar:

> Felsefi çalışma herkesten uzakta yaşayan bir adamın dünyadan kopuk bir işi şeklinde yürütülmez. Köylülerin yaptığı işler sınıfına dahildir. Genç köylü koca kızağını sürükleye sürükleye tepeye çıkarıp, kızağı orada akgürgen kütükleriyle tepeleme doldurduktan sonra tehlikeli bir bayırdan evine döndüğünde; düşüncelere dalmış çoban ağır adımlarla sürüsünü yamaçlara çıkardığında; kulübesindeki köylü çatısını onarmak için sayısız tahtayı hazır ettiğinde — benimkiyle aynı türden bir çalışmada bulunmaktadırlar. Felsefi çalışma köylülerin hayatıyla yakından ilişkilidir, kökleri bu hayattadır.

Heidegger köylülerin hayatında hüküm süren düşünceliliği ve hatırlama hissini över. Ayrıca, "şehir dünyasının yıkıcı bir hataya düşme riskine girdiğini" üzülerek müşahede eder, çünkü her yerde kendini "köylünün dünyası ve varoluşuyla ilgilenme" diye satan "son derece gürültücü, son derece küstah ve son derece moda bir burnunu-sokma tavrı" egemen durumdadır. Ama tam da bu tavır köylünün dünyasını yok etme tehdidini beraberinde getirmektedir. Köylü rahat bırakılmalıdır, der Heidegger; onun bu "kentli işgüzarlığı"na değil, "kendi varlık yolu ve bağımsızlığı karşısında sakin bir kayıtsızlığa" ihtiyacı vardır. Heidegger son olarak, Berlin'den ikinci daveti aldıktan sonra kentten ayrılıp kulübesine dönüşünü anlatır: "Dağların, ormanların ve çiftliklerin söylediklerini dinledim. 75 yaşındaki eski bir arkadaşıma gittim. Berlin'den gelen daveti gazetede okumuştu. Ne diyecekti? Duru

gözlerinin şaşmaz bakışlarını ağır ağır gözlerimde sabitledi ve ağzını sımsıkı kapalı tutarak has ve hürmetkâr elini, çok çok hafifçe omzuma koydu, başını iki yana salladı. Bu, "kesinlikle olmaz!" anlamına geliyordu."[58]

Heidegger'in köylülerin değişmeyen dünyasını idealize etmesinin özgün bir yanı yoktur. Tam tersine, bu tür hisler o dönemin Avrupa düşüncesinde, özellikle de Alman düşüncesinde çok yaygındı. Akla, bunun belki de en ünlü örneği olarak, Spengler'in köylüler hakkında söyledikleri geliyor: Tarihsiz, ezeli; gizemli bir ruhu ve kuru, kurnazca, pratik bir kavrayışı olan, şehirlerde gelişen kültür ve tarihin kaynağı olduğu halde bu kültür ve tarihten her zaman ayrı olan insanlar.[59] Daha önce, "Avrupa ruhunun krizi"nden rahatsız olanların ya nostaljik ya da düşçü bir yönde hareket edebileceklerini ileri sürmüştüm. Yani, bu insanlar bugünün sahipsizliği varsayımı karşısında gözlerini ya mitik bir geçmişe ya da mitik bir geleceğe dikerler. I. Dünya Savaşı'nın akabinde, birçok Alman birinci seçeneği tercih etmişti. Alman düşüncesinde ve toplumunda insanları bu yöne sevk eden birçok şey vardı. Belki birkaç istatistik vermek faydalı olabilir: 1871'de Alman nüfusunun yüzde 5'i, 100.000 ya da daha fazla kişi şehirlerde yaşarken, 1925'e gelindiğinde bu oran yüzde 27'ye çıkmıştı.[60] Kaçınılmaz olarak, birçok Alman, şehirler üstünlüğü ele almadan önceki sakin, neşeli, ama (ne yazık ki) büyük ölçüde hayali dönemi yadetmeye başlamıştı. Aslında, daha aşırı versiyonlarında antik dönemde yaşayan Germenlerin ilkel dünyasını idealize eden bütün o *Volk* düşüncesi nostaljik bir eğilim sergiliyordu.[61]

---

[58] A.g.y., s.216-218. Çoğunlukla bu konuşmanın şu kitapta Thomas Sheehan tarafından yapılan çevirisini kullandım: Thomas Sheehan, der., *Heidegger: The Man and the Thinker*, s.27-30.

[59] Spengler, *Decline of the West*, C. II, özellikle s.89, 96, 435. Spengler'in bu kitaptaki "Şehrin Ruhu" başlıklı bölümü (s.85-110) kır ile şehir arasında, ruh ile zekâ arasında kurduğu karşıtlıkla, özellikle "Heideggerci" tınılar taşır.

[60] David Schoenbaum, *Hitler's Social Revolution: Class and Status in Nazi Germany* (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1966), s.3.

[61] *Völkisch* anlayışlarla ilgili aydınlatıcı bir açıklama için bkz. George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich* (New York: Grosset & Dunlap, 1964), özellikle s.1-87.

Siyasi ve toplumsal etkenler de göz önüne alındığında, 1920'lerde Almanya'da neo-muhafazakâr bir düşüncenin; ortasınıf hümanizminin iflas ettiğini ilan eden ve muğlak bir biçimde tanımlanmış devrimci araçlarla şu ya da bu nostaljik ütopyayı yaratmaya çalışan bir "muhafazakâr devrimcilik"in serpilmiş olması şaşırtıcı değildir.[62] Heidegger'in bu düşünce çizgisi ile yakınlıkları ihmal edilemeyecek kadar çarpıcıdır. Spengler gibi, Moeller van den Bruck gibi, Ernst Jünger gibi, Heidegger de Batı'nın bir kriz durumu içinde olduğuna inanıyordu. Bu krizi yorumlama biçimi bu düşünürlerden (bazen radikal biçimde) farklı olmasına rağmen, yine de onlarla ortak çok noktası vardı. Bu önyargıların çoğundan Nazizm de payını almıştı: Alman geçmişinin idealize edilmesi, köylülere sevgiyle bakılması, köksüz kozmopolitlere karşı duyulan şüphe ve (hepsinden önce) kriz anlayışına bağlılık. Naziler her zaman tutarlı değillerdi; ama bu temaları savunma ve sömürme konusunda, Heidegger'in onları, bir süre, kendi ontolojik umutlarını taşıyacak kişiler olarak görmesini sağlayacak kadar tutarlılıkları vardı.

İsteme'den Beklemeye: Teknoloji

Ancak, Heidegger'in Nazi partisine olan bağlılığı fazla uzun sürmedi. *Der Spiegel*'e verdiği mülakatta, 1933 yılı Noel'ine gelindiğinde üniversiteyi reforme etme (onu bilimin özgün Grek özüne yaklaştırma) yolundaki tutkusunu gerçekleştirmesine imkân olmadığını anladığını söyler.[63] Her halükarda, 1934 yılının Şubat ayında uygun bir fırsat çıktığında rektörlükten istifa etmiştir. İleriki yıllarda rejimle arasında bir mesafe bıraktığı da yadsınamaz. Yine de, Nazizmin "derinleştirilip dönüştürülebileceği"ne inanmakla yanılmış olduğunu artık görse bile, Nazizme dönmesine yol açmış olan takıntıları aynen kalmıştır. Öldüğü

[62] Yeni-muhafazakârlık hakkında bkz. Klemens von Klemperer, *Germany's New Conservatism: Its History and Dilemma in the Twentieth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1957), özellikle s.117-188; ayrıca bkz. Moehling, "Martin Heidegger and the Nazi Party," s.135-136.

[63] "Only a God Can Save Us," s.273.

güne kadar Batı'nın mutlak bir kültürel ve tinsel kriz içinde olduğuna inanmış ve bu krize verilmesi gereken yanıtın bir geri dönüş olduğunu düşünmüştür.

Ama 1933'teki Heidegger'le, sözgelimi 1966'daki Heidegger arasında çok önemli bir fark vardır. 1933'te Heidegger bayağı bayağı bir "eylemci"ydi. İnsan iradesinin tarihin akışını etkileyebileceği yolunda güçlü bir inancı vardı. Mesela, *Alman Üniversitesinin Kendini Kabul Ettirmesi*'nin sonuç bölümünde, dinleyicilerine Batı'nın tinsel yazgısının "bizim tinsel-tarihsel bir *Volk* olarak hâlâ ve yine kendimizi *isteyip* istemeyeceğimize bağlı" olduğunu söyler. "Her bir birey aynı zamanda bu konudaki kararını verir, hattâ bu kararı vermekten kaçındığı zamanlarda bile —özellikle de o zamanlarda."[64] Bunun tersine, 1966'da (hem sadece 1966'da da değil) ağıt kıvamında derin bir keder ve yitirme hissi hüküm sürer. Örneğin, *Der Spiegel*'le söyleşisinde, Heidegger şöyle der:

> Felsefe dünyanın mevcut durumunda dolaysız bir dönüşüm sağlayamayacaktır. Bu sadece felsefe için değil, aynı zamanda salt insani bütün düşünce ve girişimler için de geçerlidir. Bizi yalnızca bir tanrı kurtarabilir. Bize kalan tek imkân, düşünme [*Denken*] ve şiirsel yaratım [*Dichten*] yoluyla, bir batış [*Untergang*] zamanında tanrının ortaya çıkması ya da tanrının olmayışı için hazırlıklı olmaktır, çünkü varolmayan tanrı karşısında, batmaktayızdır.[65]

Ya da "Bir Kır Yolunda Düşünme Hakkında Konuşma"daki (1944-45 yıllarında alınmış notlara dayanan bu metin 1959'da yayınlanmıştır) ifadesiyle; "beklemekten başka yapacak bir şeyimiz yok": *Wir sollen nichts tun sondern warten* (*DT*, s.62).

Heidegger'e daha çok sempatiyle yaklaşan yorumculardan bazıları, onun isteme'den beklemeye bu şekilde geçmesinde, Nazileri desteklemiş olan Heidegger'in temelden değişmiş ol-

---

[64] Heidegger, *Selbstbehauptung*, s.22.

[65] "Only a God Can Save Us," s.277 (çeviri değiştirildi).

duğunun kanıtını görürler.[66] Ama bu değişiklik o kadar da temelli olmamıştır, çünkü hem kriz varsayımı hem de nostalji değişmeden ve incelenmeden kalır. Heidegger'de nostaljik eğilime ilişkin bir sorgulama yaptığını gösteren hiçbir işaret görmeyiz. Kriz düşüncesinin kendisinin sorgulandığına dair de hiçbir emare yoktur. Bu eksiklikler, Heidegger'in kendi metninin bir *Weltanschauung*'un [dünya görüşü] ifadesi olmadığı; aslında Varlığa açılan bir tür giriş kapısı olduğu iddiasına gölge düşürür. Heidegger "son" döneminde Nietzsche'yle benzer bir eğilimi paylaşır; ikisi de dünyaya felaket açısından bakmaya tuhaf bir biçimde meyilli oldukları halde bu felaketi bilinen herhangi bir toplumsal düzende temellendirmeyi başaramazlar. Şüphesiz, bu ortak başarısızlığın biyografik nedenleri vardır, ama burada onları incelemek bizim işimiz değil. Ama bu atlamayı kolaylaştırmış olan özgül düşünsel etkenleri tabii ki inceleyebiliriz. Bu da bizi bir kez daha, bu bağlamda metin ile dünya arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırmaya hizmet eden estetizme götürür.

Nietzsche'nin dili kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir şey olarak görmesinin Zerdüştçü peygamberlik tavrını desteklediğini belirtmiştim. Heidegger'in son döneminde bu anlayış iyice serpilir. Ama Heidegger sözünü ettiğimiz bulanıklaştırma işine daha dilsel hamlesini yapmadan önce başlamıştır. Tabii ki, ileride göreceğimiz gibi, o yalnızca Varlığın sesini dinlediği, kendisinin yeni bir şey yaratmadığı iddiasındadır, ama bu kendisini dilin "Varlığı"yla ne ölçüde özdeşleştirmiş olduğunu gösterir sadece. Heidegger'in 1933'te ne kadar muğlak konuştuğunu görmüştük; kendine özgü soyutluğu ve bir düzeyden ötekine rahatça geçme eğilimi son dönemdeki yapıtlarında da sürer. Eleştirel düşünce için temel önemde olan ayrımlar silinir. Her şey nostaljik bir pus tabakası ardından resmedilir; öyle ki on dokuzuncu yüzyılın tanınmamış bestecilerinden Conradin Kreutzer adına yaptığı Anma Konuşması'nda (konuşma 1955'de yapılmış, 1959'da yayınlanmıştır) (*DT*, s.43-57) ve 1933'te Freikorps üyesi

[66] Özellikle bkz. Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, 2 cilt (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), C.II (*Willing*). Ayrıca bkz. Arendt, "Martin Heidegger at Eighty," s.302-303.

maceracı ve milliyetçi şehit Albert Leo Schlageter'in anma toplantısında yaptığı konuşmada[67], bu bireylerin fiili tarihsel gerçeklikleri tamamen ortadan kaybolur. Son dönem yazılarının çoğunda, tek tek ayrıntılarda hiçbir şey söylemiyormuş, bunun yerine sanki bizi metin üzerinde hayal kurmaya davet ediyormuş gibidir. Bu koşullarda, metnin tam olarak neyi kastettiği sorusunu cevaplamak, Nietzsche-sonrası bütün düşünürlerde olduğu gibi, son derece güçleşir, çünkü yazarın kendisi sözlerine davetkâr bir açıklık yüklemiştir.

İnsanın içinden müzikle analoji kurmak geliyor, hele bir de müziğin Nietzsche için ne kadar önemli olduğu düşünüldüğü zaman. George Steiner'in işaret ettiği gibi, bu Heidegger'in kendisinin vurguladığı bir analoji olmasa bile,[68] Heidegger ile yazdığı metinler arasındaki ilişkinin neredeyse bir besteciyle yaptığı müzik arasındaki ilişkiye benzediği doğrudur. Amatör ya da profesyonel müzikolog değilsek, dinleyici olarak kendimize bestecinin niyetinin ne olduğunu sormayız; müziğin bizi istediği yere götürmesine izin veririz. 1947'de yazdığı mensur şiir "Aus der Erfahrung des Denkens" ya da "Bir Kır Yolunda Düşünme Üzerine Konuşma"nın son bölümü gibi yazılarında Heidegger okurlarından müziksel bir tepki, saf, teoridışı bir temaşa tepkisi ister gibi görünür ("Şair Olarak Düşünür," *PLT*, s.1-14; *DT*, s.58-90).

Ama bu yazılar üzerlerine canımız ne isterse yazabileceğimiz boş bir levhadan ibaret değildirler kesinlikle, çünkü kültürümüzün karakterine ilişkin bazı iddialar ortaya atarlar. Bu iddiaların en fazla çağrışım yaratanları modern hayatta bilim ve teknolojinin oynadığı rolle ilgilidir. Burada da Heidegger'in söylediklerinde kendine özgü bir soyutluk söz konusudur. Ama aynı zamanda fiilen varolan bir gerçeklikten, Heidegger'in insan hayatı üzerinde gittikçe daha kesin ve dallanıp budaklanan bir denetim kurmaya başlayan anonim bir güç olarak tasarladığı teknolojizm gerçekliğinden bahsediyor gibidir. Ona göre, bu gücün köken-

---

[67] "Schlageterfeier der Freiburg Universität," Schneeberger, der., *Nachlese zu Heidegger* içinde, s.47-49.

[68] Steiner, *Heidegger*, s.126; ayrıca bkz. s.18 ve 46-47.

leri modern bilimdedir. Modern bilimin özü de Greklerin düşüncesinde temellenir. Daha da özelinde, (Grek düşüncesinin başlangıçtaki şiirselleştirici itkisini terk ederek) "Varlık" ile "varlıklar" arasındaki her şeyden önemli ayrımın unutulması sürecini başlatmış olan Platon ile Aristoteles'in düşüncesinde temellenir.

Ama modern bilimin doğuşundaki canalıcı gelişme ancak, Heidegger'in modern çağın asıl başlatıcısı olarak gördüğü Descartes'la birlikte ortaya çıkmıştır. Heidegger (1938'de ders olarak verilen ve 1952'de yayınlanan) "Dünya Resmi Çağı" adlı yazısında, Descartes'ın özne, yani *subiectum* ya da (Grekçe orijinaliyle) *hypo-keimenon* kavramının anlamını kökten değiştirmiş olduğunu iddia eder. Descartes'dan önce, *subiectum* ya da *hypokeimenon* varlıkların bir tür temeli olarak, "insanla özel bir ilişkisi, Ben'le hiçbir ilişkisi olmayan" bir şey olarak tasarlanırdı. Ancak Descartes'la birlikte radikal bir değişim yaşandı (gerçi felsefenin Platon ve Aristoteles'deki başlangıcıyla uyumlu bir değişiklikti bu), çünkü Descartes insanı "birincil ve tek gerçek *subiectum*" haline getirdi. Böylece, insan, "olan'ın (that which is) bağıntısal merkezi" olup çıktı (*QT*, s.128). Aynı zamanda, "olan" da artık bir nesneye, salt merkezdeki insanın perspektifinden bakılan bir şeye dönüştü.

Bunun sonucu olarak, varlıklar artık "var" olamazlar. Artık (ileride dile getireceğimiz savı şimdiden söylersek) bir sanat yapıtı gibi "mevcudiyete çıkamazlar". Tam tersine, dünya tam bir pasifliğe indirgenir. Dünyanın *kendini* göstermesi şöyle dursun, artık dünyaya Kartezyen *fundamentum absolutum inconcussum*, yani *ego cogito* tarafından vahşice el konur. (Grek felsefesinde zaten mevcut olan, ama ancak şimdi tam gücüne ulaşan) Teorik bilinç dünyayı insan öznesinden ayrı ve ona karşı duran bir resim ya da model (*Bild*) olarak kavrar. Bu resmi "yeniden-sunar/temsil eder" ya da kendisinin karşısına yerleştirir; onu hesaplanabilir terimlere indirgeyerek sabit ve güvenli kılmaya çalışır. Bu temsil, der Heidegger, olan'ın kendi-gizini-açması [self-unconcealment] değildir; daha çok bir "el koyma" ya da "ele geçirme"dir —insanın varlıklara yönelik bir "saldırı"sıdır (*QT*,

s.149-150, ayrıca s.141-142). İnsan dünyaya kavramsal bir şebeke yansıtır ve yalnızca şebekeye uyan şeylerle ilgilenir. Heidegger daha ileri tarihli "Bilim ve Düşünce" (1954) adlı bir yazısında, Max Planck'ın ünlü bir önermesini alıntılar: "Gerçek olan ölçülebilir." Heidegger'e göre, bu önerme modern bilimin özüne ait bir görüşü dile getirir (*QT,* s.169-170).

Kartezyen düşüncede insanın özne statüsüne çıkarılmasının sonuçları sadece teori düzeyinde kalmaz, çünkü Descartes insanı merkeze yerleştirerek, modern teknolojinin temel karakterini oluşturan, doğa üzerinde mutlak bir hakimiyet kurma girişiminin yolunu açmıştır. "Tekniğe Yönelik Soru" (ilk ders versiyonu, 1949; genişletilmiş versiyonu, 1953; yayın tarihi 1954) adlı yazısında Heidegger Greklerin özgün *tekhne*'sinde, varlıkların hâlâ kendilerini mevcut olmaya çıkarabildiklerini ileri sürer. *Tekhne* —mesela el sanatçısının işlerinde görüldüğü üzre— o zamanlar bir *poiesis*, "öne-çıkarma" biçimiydi (*QT,* s.12-13). Bir başka deyişle, Grek *tekhne*'si hâlâ varlıkların "var" olmasına izin veriyordu. Ama özgül modern biçimindeki teknolojide, durum tamamen değişir. Modern teknoloji, der Heidegger, dünyaya tıpkı modern bilimin saldırdığı şekilde saldırır ve böylece modern bilimi tamamına erdirir. Heidegger yeldeğirmenini hidroelektrik santralle, köylünün yaptığı işi "mekanize besin endüstrisi" ile kıyaslar. Yeldeğirmeni ve köylü doğaya uyumludur. Mesela, köylü sadece doğanın kucağına tohumlar yerleştirir ve büyümelerini sağlar. Peki enerji santrali ve besin endüstrisi? Bunlar doğaya meydan okurlar; ona saldırırlar. Yeldeğirmeni yalnızca rüzgar esmeye karar verdiğinde döner ve yalnızca bu zamanlarda enerji üretir; enerji santralinde ise enerji doğadan söküp alınır ve depolanır. Keza, besin endüstrisinde işin içine suni gübre ve traktör kullanmak gibi her tür suni işlem girer. Doğa artık koruyup himaye ettiğimiz bir şey değildir. Tam tersine, modern bilimde doğa salt bir nesneye dönüştürüldüğü gibi, modern teknolojide de salt bir kaynağa dönüştürülür. Heidegger'in deyimiyle bir el-altında-duran (*Bestand*) haline gelir; varolmasının tek gerekçesi insanın ihtiyaçlarını karşılamak üzere kullanılabilmesidir (*QT,* s.14-17).

Dahası, Heidegger'e göre sadece doğa değil aynı zamanda insan da bir el-altında-duran'a dönüşmüştür. Heidegger tamamen teknolojik terimlere indirgenmiş bir dünya, (*Der Spiegel*'le yaptığı söyleşide dediği gibi) barındırdığı tek ilişki biçimi teknolojik ilişki, yani salt manipülasyon ilişkisi olan bir dünya tahayyül eder.[69] Salt hesaplamayı temel alan teknolojik düşüncenin güç istemi, Varlığı ortadan kaldırma tehdidini getirir, çünkü Varlık hiçbir biçimde el-altında-duran içinde kuşatılamayacak bir şeydir. Teknolojik insan yalnızca varlıklarla ilgilenir, Varlığın olabilirliğini bile unutur. "Global teknoloji ile modern insan arasındaki karşılaşma"dan bahsettiği ilk metin olan *Metafiziğe Giriş*'de (1935'de ders olarak verilmiş, 1953'te yayınlanmıştır), Heidegger modern dünyanın "teknolojik çılgınlığı"na açıkça "yeryüzünün tinsel çöküşü"nün bir tezahürü olarak bakar. Ona göre, bu çöküş

> o kadar ilerlemiştir ki ülkeler ("Varlığın" tarihiyle bağıntılı olarak) çöküşü görmeyi ve onu çöküş olarak değerlendirmeyi mümkün kılan son tinsel enerji parçasını da yitirme tehlikesi içindedirler. Bu basit gözlemin *Kulturpessimismus*'la hiçbir ilgisi yoktur, tabii ki herhangi bir iyimserlik biçimiyle de ilgisi yoktur; çünkü dünyanın kararması, tanrıların kaçışı, yeryüzünün imhası, insanların bir kitleye dönüştürülmesi, özgür ve yaratıcı her şeye karşı duyulan şüphe ve nefret yeryüzünde öyle boyutlara ulaşmıştır ki kötümserlik ve iyimserlik gibi çocukça kategoriler çoktandır saçma bir hal almışlardır. (*IM*, s.37-38; "global teknoloji" bahsi için bkz. s.199).

Kısacası, Batı kültürünün temelinde yatan nihilist itki teknolojide zirveye ulaşır. Batı insanının karşısındaki nihai kriz mekânı buradadır.

Herhangi birinin Heidegger'i —özellikle de ikinci dönemini— neden ciddiye aldığını anlamakta güçlük çekenlere söyle-

---

[69] "Only a God Can Save Us," s.277.

nebilecek şey büyük ölçüde, onun nostaljik, idealist, teknolojik felaket tellallığının birçok açıdan yirminci yüzyıl deneyimine uygun düştüğüdür. Yahudi soykırımı, nükleer silahlar, modern hayatın gitgide artan teknolojikleşmesi ve bürokratikleşmesi — bütün bu gerçeklikler Heidegger'in metnini doğrular gibi görünmektedir ya da en azından Heideggerci terimlerle inandırıcı bir biçimde yorumlanabilirler. Çağdaş dünyayla hesaplaşmaya çalışırken Heideggerci kavramlardan yararlanan sayısız yazar vardır. Bunların bazıları sempati duydukları şeyler ve kişisel tarihleri yüzünden Heidegger'e tamamen karşı olmaları beklenebilecek kişilerdir. Örneğin, Hannah Arendt, Eichmann'a "kötülüğün bayağılığı"nın bir örneği olarak bakarken, aslında Yahudi Soykırımına dair Heideggerci bir yorum ortaya koymaktadır, çünkü Arendt'in bahsettiği bayağılığın, Heidegger'in, kendisiyle birlikte "Varlığın unutuluşu"nu da getiren ve kendi kendini yönlendiren bir teknolojik rutin anlayışından ayrılması neredeyse imkânsızdır.[70] İleri kapitalist toplumu bir tek-boyutluluk alanı olarak betimlediğinde Herbert Marcuse de çağdaş dünyayı Heidegger'in teknoloji anlayışı açısından yorumlamaktadır; hattâ Marcuse'nin yapıtının bu yönü Heidegger'e Marx'a olduğundan çok daha fazla şey borçludur.[71] Son olarak, kaynak arzında

---

[70] Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş basım (New York: Viking Press, 1963). Ayrıca bkz. Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958) [Türkçesi: *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır S. Şener, İletişim Y., İstanbul, 1994]. Arendt Heidegger'in adını hiç anmasa da, bu kitap da derin bir Heideggerci eğilim taşır.

[71] Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston: Beacon Press, 1964), özellikle 6. bölüm, "Olumsuz Düşünmeden Olumlu Düşünmeye: Teknolojik Rasyonalite ve Tahakküm Mantığı,"s.142-169 [Türkçesi: *Tek Boyutlu İnsan*, çev. A. Yardımlı, İdea Y., İstanbul, 1986]. Marcuse'nin Heidegger'le kurduğu bağlantı hakkındaki tartışmalar için bkz. Martin Jay, "Metapolitics of Utopianism," *Dissent*, 17 (1970), 342-350 ve Michael E. Zimmerman, "Heidegger and Marcuse: Technology as Ideology," *Research in Philosophy and Technology*, C.2 içinde, der. Paul T. Durbin ve Carl Mitcham (Greenwich, Conn.: Jai Press, 1979), s.245-261.

karşılaşılan güçlükler ve son on yılda giderek artan ekolojik kaygıya da son derece Heideggerci bir biçimde yaklaşılabilir.[72]

Kısacası, Heidegger'in projesinin bizim burada ele aldığımız yönünün yarattığı etki, Heidegger'in yapıtlarında yirminci yüzyıl yaşamında yaygın gerçeklikler haline gelmiş şeylerle hesaplaşmaya çalışmış olmasıyla açıklanabilir. Bence, bu hesaplaşma büyük ölçüde klişe düzeyinde kalmıştır. Heidegger'in kendi entelektüel ve kültürel geçmişinden aldığı birkaç formülün gerekli ayrımlar yapılmaksızın kullanılmasına dayanır. Eğer bunlar fazla olumsuz geliyorsa, bir klişenin aynı zamanda doğru da olabileceğini belirtmem gerekir. Yani, olumlu açıdan, Heidegger'in, bölümün başında andığımız hayali romancımız gibi, zihinlerimizi başka türlü algılamayabileceğimiz gerçekliklere karşı duyarlı kıldığını söylemek mümkündür. Marx ve Weber gibi klasik toplum teorisyenleri de benzer bir işlevi yerine getirirler. Ama — yine olumsuz yakaya geçmeme izin verilirse— Heidegger'le bu teorisyenler arasındaki fark, onların toplumu gerçekten analiz etmeye çalışmış olmaları ve yaptıkları analizlerin ilkesel olarak doğrulanabilir ya da yanlışlanabilir nitelikte olmasıdır. Heidegger, en azından ikinci döneminde, hiçbir analiz yapmaz. Ama romancımızın tersine, yapıtının bir kurmacadan çok daha fazla bir şey olduğunu iddia eder. Hattâ mevcut dünya hakkında, hakikat ve derinlik bakımından klasik, "temsili" düşüncenin sunabileceği her şeyi aşan bir içgörü ilettiğini iddia eder.

Bu iddianın temelinde salt kendine özgü bir hakikatten bahseden yüceltilmiş bir sanat anlayışı vardır. Giriş bölümünde Gadamer'in estetizm versiyonunu ele alırken bu anlayışa değinmiştim. Nietzsche sanatın "doğruluk değeri"ni değil, yaratıcı bir yalan olarak oynadığı rolü vurguladığı için bu temayı şimdiye kadar askıda tutmak zorunda kaldım. Ancak son derece kritik önemi olan bu anlayışa artık dönmemiz gerekiyor.

---

[72] Örneğin bkz. Dolores LaChapelle'in dikkate değer kitabı, *Earth Wisdom* (Los Angeles: The Guild of Tutors Press, 1978).

4. Bölüm

HEIDEGGER'İN ESTETİZMİ

Sanatın eşsiz bir ifşa etme gücü olduğu fikrinin Romantik düşüncenin önde gelen özelliklerinden biri olduğunu görmüştük. Nietzsche'nin hem Romantizmin mirasçısı olduğunu hem de ona karşı isyan ettiğini de görmüştük. Nietzsche'nin yeni bir mitoloji yaratma umudu ile Hölderlin, genç Hegel, Friedrich Schlegel, Novalis ve Schelling gibi on dokuzuncu yüzyıl başı yazarlarının beslediği benzer umutlar arasında sıkı bir bağ vardır. Bu bağ özellikle *Tragedyanın Doğuşu*'nda bariz bir hal alır. Ancak Nietzsche'nin son dönem yazılarında bile, mit doğallıktan ve insanilikten tamamen arındırılmış —yani, Romantizmden arındırılmış— bir biçimde ortaya çıkmasına rağmen, Romantik projenin önemli yönleri aynen kalmıştır.

Ama Nietzsche ile Romantikler arasında çok önemli bir fark vardır. Çünkü Nietzsche kriz nosyonunu benimsemekle radikal bir biçimde Romantizmin —ya da en azından onun kendinden açıkça emin görünümünün— aleyhinde bir tavır almaya başlamıştır. Onun estetik anlayışı açısından, kriz nosyonunun önemli içerimleri vardı. En önemlisi de, Romantik deha fikri, sanatın dehanın yüksek his ve algılarının en yüksek ifadesi olduğu için önemli olduğunu ima ediyordu ki bu, öznelciliği açısından açıkça estetizmin karşı kutbunda yer alan bir görüştür. Böyle bir öznelciliğe Nietzsche'de de rastlanır. Aslında, bu öznelcilik, onun tamamlanmamış sanat psikolojisi ya da fizyolojisi projesinin bütünü için temel önem taşır. Nietzsche tekrar tekrar "sanat" ile

"hayat" arasındaki yakın ilişkiyi vurgular: Sanat "büyük hayat uyarıcısı, bir hayat esrimesi, bir hayat istemi"dir ya da en azından böyle olmalıdır (*WP*, §851; *KGW*, 8. Abt., 3. Bd., s.203).[1] Bu estetist değil doğalcı bir görüştür. Nietzsche ancak krizin gerçekliğinden tam anlamıyla emin olduğu zaman; ancak bugüne en değersiz kılığı içinde baktığı zaman; ancak insanın doğalcılığını reddedip üstinsanın tanımlanamaz doğalcılık-karşıtlığını benimsediği zaman, estetizm onun için mümkün, daha doğrusu zorunlu, hale gelir. Kısacası, sanat ancak insan öldüğü zaman yaşar.

Heidegger tabloya işte bu noktada girer. 1930'ların başlarında, Heidegger bir mutlak kriz habercisi, bir aşırılık peygamberi haline gelir. Onun için estetizme giden yolu, tıpkı Nietzsche için olduğu gibi, kriz açar; ama bir farkla; Heidegger sanat ile kriz arasındaki ilişki üzerinde çok daha açıktan açığa durur ve estetizmin sunduğu düşünsel imkânları ayrıntılı olarak araştırmaya çok daha eğilimlidir. Heidegger'in evreninde, bir yarık, bir çatlak, bir uçurum vardır. Bu yarıktan, bir *Stiftung* olarak, yepyeni bir temel ya da zemin atma olarak kavranan sanat çıkar. Olumsuz ve olumlu birliktedir. Mevcut dünyanın tamamen bozulmuş olması —*Nichtigkeit*'ı— *ex nihilo* [yoktan varolan] bir estetik yaratımın zeminini hazırlar; kriz kavramı estetizmin serpilebileceği alanı açar.

1935 yılı civarında Heidegger'in düşüncesindeki hareketin belli bir kesintiye uğradığı fark edilir. Bunun yerine birkaç sabit tema etrafında daireler çizme eğilimi görülür; ara sıra terminolojik yenilikler yapılır ve nadiren de değişen dış koşullardan (örneğin, nükleer enerjinin ilerleyişinden ve atom bombasının getirdiği tehditten) bahsedilir. Aslında son yazılarının tema sayısı, kriz nosyonunun çerçevesi içinde ikiye indirgenebilir: Teknoloji ve sanat. Heidegger 1939-40 kış sömestrinde, "Sanat ve Teknoloji" hakkında bir ders vermiştir; bu derslerin elyazmaları henüz basılmamış olsa da, başlık son döneminde nasıl bir dü-

---

[1] Ayrıca bkz. Nietzsche, *Twilight of Idols*, §§ 8, 9 ve 24, s.71-72, 81-82. Yine Nietzsche'nin bir sanat fizyolojisi kurma planlarını da unutmayalım: *Gesammelte Werke, Musarionausgabe*, C. XVIII, s.355.

şünce "yolu"nda olduğunu sezdirmektedir. Çünkü belli sınırlar içinde (ütopyacılığının radikal anlamda mutlak karakterinin koyduğu sınırlar içinde), Heidegger sanatı teknolojinin karşı kefesinde yer alan güç olarak görür. Teknoloji yıkıcı bir güçse, insan kendini nesnelerin efendisi haline getirmek istediği halde insanın kendisini bir nesne haline getiren bir güçse, o zaman sanat da, Heideger'in gözünde, "kurtarıcı güç"tür. Tamamen bozulmuş, tamamen yabancılaşmış bir dünyada, sadece manipülasyondan oluşan bir dünyada, bir ışık pırıldar: Umutlar tamamen bitmemiştir.

Bekleneceği üzre, Heidegger bu inancın gerekçesini Greklerde bulur. Modern biçiminde teknoloji tamamen manipülatif bir karaktere sahiptir. Ama Grekçedeki özgün *tekhne* biçiminde, çok farklı bir şeydi. *Şiirsel* ya da *giz-açıcı* bir sanattı; şeyleri manipüle etmekten kaçınan ve bunun yerine doğruluğu "pırıl pırıl görünmenin görkem"i içerisinde öne çıkarmayı amaçlayan bir sanattı. Heidegger "Tekniğe Yönelik Soru"da şöyle diyordu: "Batı'nın yazgısının ta başında, Grek ülkesinde, sanatlar kendilerine bahşedilen gizini-açmanın (revelation) doruğuna çıktılar. Sanatlar tanrıların halihazırda mevcut bulunmalarını [*Gegenwart*], tanrısal ve insani kaderlerin diyaloğunu ışıl ışıl bir parlaklığa büründürüyorlardı. Ve sanat yalnızca *tekhne* diye adlandırılıyordu. Sanat dindardı, *promos*'tu, yani doğruluğun hüküm sürmesini ve güvencede tutulmasını sağlayandı" (*QT,* s.34). Grekler kendilerini sanat deneyimine açık tutuyorlardı. Heidegger bu açıklığa geri dönmeyi tahayyül eder.

Modern çağda, der Heidegger, kendimizi sanatın getirebileceği gizini-açmaya kapamış durumdayızdır. Diğer her şey gibi, sanat da öznelleştirilmiş, insan iradesine tâbi kılınmıştır. Sanatla kurduğumuz ilişki "estetiğe", yani bir başka Descartes-sonrası bilime dönüşmüştür. Estetik, öznenin bakış açısını benimsedikten sonra sanata salt nesne olarak bakar ve sonuç olarak artık sanatın tüm mevcudiyete-çıkışı [coming-to-presence] içinde görünmesine izin vermez (*QT,* s.35). Aynı şey kültürümüzün her yanında geçerlidir. Heidegger'in "Hölderlin ve Şiirin Özü"nün sonunda söylediği gibi, "uçup gitmiş tanrılar"ın zamanıdır bi-

zimki. (Heidegger'in burada şiirin özünü tanrıların varlığına ya da yokluğuna bağlaması onun tipik bir tavrıdır, çünkü sanat deneyimini temel bir anlamda dini bir şey olarak görür.) Ama zamanımız aynı zamanda "yaklaşmakta olan tanrılar"ın zamanıdır da; yabancılaşmışlığımızın derinliklerinde, başka hiçbir şeyimiz olmasa bile, hâlâ kurtuluş umudumuz vardır (*E&B*, s.289 [çeviri değiştirildi]).

Bu kurtuluş bize nasıl gelecektir? (*Eğer* gelirse) teknolojinin özgün, şiirsel özünün tekrar zuhur etmesi yoluyla gelecektir. Kısacası, teknolojiyle sanatın yeniden bütünleştirilmesi yoluyla gelecektir. Daha önce, aşırılığın peygamberlerinin kriz kavramı ve estetizm konusunda benimsedikleri perspektifte, bir imkânı mevcut hale getirmenin onu bozmaya başlamak demek olduğunu belirtmiştim. Bu yüzden Heidegger'in bu yeniden şiirselleştirilmiş teknolojinin somut gerçekliği konusunda hiçbir şey söylememesi şaşırtıcı değildir: Bunu yapmak, onu saf ve bozulmamış olabilirlik alanından çıkartmak demek olurdu. Örneğin Marx bugünkü ekonomik ve toplumsal düzende ileriki bir kurtuluşun ön-işaretlerini görürken, Heidegger böyle bir tavır alamaz, çünkü savunduğu radikal kriz kavramı yüzünden bugünün bozulmuş durumuyla gelecekteki kurtuluş imkânı arasında hiçbir bağlantı göremez.

Yine de açık seçik yazma konusundaki bütün isteksizliğine rağmen, Heidegger'in sanat ve teknoloji hakkındaki düşüncelerinin ilgi çekiciliği kısmen de olsa sözlerine gerçek ve makul bir içerik yükleyebilmemizden gelir. Buna küçük bir örnek verecek olursam, ben bu metni bir sekretere verip daktiloya çektirmek yerine, doğrudan bilgisayara yazıyorum. Bu da metinde yapılmasını istediğim değişiklikleri kendi başıma ve fazla telaşa mahal vermeksizin yapmamı sağlıyor. Kullandığım donanım biraz hantal ve modası biraz geçmiş durumda. Bu senenin değil geçen senenin modeli. Ama yazarlar için muazzam bir imkân yaratıyor. Bir yazarın kendi yapıtına kendisinin şekil vereceği, ilk tasarımından son dizgisine kadar üretimdeki bütün aşamaları kendisinin halledeceği bir durum doğabileceğine işaret ediyor. Buna Greklerin verdiği anlamda, insani çalışmanın bütün ürün-

lerinin yaratıcıları tarafından sevgiyle işlendiği ve bu işlemenin Varlığı açığa çıkarmayı ya da keşfetmeyi mümkün kıldığı *tekhne*'ye geri dönüş olarak bakılabilir. Zanaatkâr işinin yeniden canlanmasından sadece bir imkân olarak söz ediyorum; bu imkân belki de, şu ya da bu nedenle, gerçekleşmeyecektir. Ama bir imkândır; hem de Heidegger'in yazılarından çıkartılabilecek (yoksa bunlara yüklenebilecek mi demeliydim?) bir imkân.

İdealizm ve Tarih

Yine de, Heidegger'in perspektifinin (bütün perspektifler gibi) belli sınırları vardır ve bu sınırların tam olarak ne olduğunu belirtmek önemlidir. Buna Heidegger'i mahkûm etmek olarak bakılmamalıdır. Yine, Heidegger'in kendi seçilmiş sınırlarının ötesine gitmesi gerektiğini de ima etmek istemiyoruz, çünkü genelde izlediği projenin doğası düşünüldüğünde bu sınırların varlığı kaçınılmazdır. Benim bu sınırlara dikkat çekmemin nedeni, Heidegger'in okurlarının, onun yapıtının kolayca dikkatlerinden kaçabilecek ya da belli belirsiz ve tatmin edici olmaktan uzak bir biçimde algılanacak çok önemli veçhelerinin farkında olmaları gerektiğini düşünmem.

Özellikle iki noktanın önemi ne kadar vurgulansa yeridir. Birincisi, Nietzsche ve Heidegger'in düşüncelerinde geliştirildiği biçimiyle kriz kavramının, belli bir tarih okumasını öngerektirmesidir. Daha açık söylersek, bu kavram tarihselci bir tarih okumasını öngerektirir. Bu noktayı daha sonra, Derrida'yı tartışırken geliştireceğim. Ama burada kısaca üzerinde durmadan geçemeyeceğim. Heidegger, "Hölderlin ve Şiirin Özü"nde tanrıların geçmişte uçup gitmiş olduklarından ve gelecekte de geri döneceklerinden bahseder. Başka bir yazısında bunun tarih sürecinin kendisi içinde ortaya çıkan bir geri dönüş olduğunu açıkça belirtir. Örneğin, (1946'da yazılmış, 1959'da yayınlanmış olan) "Anaksimandros Fragmanı" adlı yazısındaki şu önermesi dikkat çekicidir: "Şu anda sonuna doğru hızla koşmakta olan bir tarihe geç kalmış" olsak bile, aynı zamanda Sokrates-öncesi Greklerin bize söyledikleri hakikati de kavrayabilmekteyiz (*EGT*,

s.16). Bu pasajda ima edildiği gibi, Heidegger'in kriz kavramının ardında tarihin şu anda bir şekilde kırılmış olan sürekli bir süreç ya da hareket oluşturduğu fikri yatar. Bu fikrin de, göreceğimiz gibi, tarihte belli öncüleri olmuştur; bu öncülerin varlığı kriz teorisinin yapmak istediklerinin bütünü için tayin edici bir önemdedir.

İkinci noktayı burada geliştirmek istiyorum. Bu nokta da Heidegger'in radikal idealizmidir. Bu idealizmin gerekçeleri bir ölçüde zaten önümüzdedir. Son dönemindeki Heidegger (tıpkı Nietzsche ve yapıtının önemli aşamalarında Foucault gibi) radikal anlamda ideal bir ütopyacıdır, çünkü bugünden kesinlikle tiksinmektedir. Alttan alta, umutlarımızı gerçekleştirmenin onları yok etmek olacağına inanır. Ne yazık ki, bu idealizmin bariz ve pek de hoş olmayan bir sonucu olmuştur. Kısaca söyleyecek olursak, bu idealizm somut, fiili iktidar ve denetimle ilgili önemli meseleleri bir kenara atmaktadır. Yeni teknoloji nasıl örgütlenecektir? Kimin çıkarlarına hizmet edecektir? Bunlar Heidegger'in ele almadığı meselelerdir. Aslında, benimsediği perspektif bu tür meseleleri ele almaktan özellikle kaçınır. Fiili teknolojiyi bir mistisizm örtüsü altında gizlemekten başka bir şey yapmaz.

Örneğin, *Der Spiegel* söyleşisinde, "teknolojinin üzerinde düşünülmemiş özünün sahip olduğu üstün global gücün gizemi"nin "üzerinde hâlâ düşünülmemiş olan bu öz hakkında kafa yormaya çalışan düşüncenin muvakkat ve önemsiz" bir hal almasına yol açtığını ilan eder.[2] Bunun ne demek olabileceğini anlamak güç. Heidegger'in 1966'da hâlâ Nasyonal Sosyalizmin "teknolojinin özüyle yeterli bir ilişki" kurmaya çalıştığını, ama maalesef Nazilerin böyle bir şeyi başaramayacak kadar "sınırlı bir düşünme biçimi"ne sahip olduklarını söyleyebilmesi manidardır.[3] Nietzscheci ya da Heideggerci bir perspektiften bakıldığında, Nazilerin sorununun yeterince aşırıya gitmemeleri olduğunu söylemek belki de meşrudur, ama böyle bir görüşün savunulabileceği herhangi bir başka perspektif tahayyül etmek

---

[2] "Only a God Can Save Us: *Der Spiegel*'s Interview with Martin Heidegger," İng. çev. Maria P. Alter ve John D. Caputo, *Philosophy Today*, 20 (1976), 280.

[3] A.g.y.

güçtür. Heidegger'in savunucuları onun son döneminde benimsediği "istememe" konumunu savunmak adına ne söylerlerse söylesinler, Heidegger'in siyasi yargıları 1966'da da 1933'teki kadar sorgulanabilirmiş gibi geliyor bana. Bu sorgulanabilirlik de onun somut gerçeklik açısından değil de ideal, hattâ neredeyse mistik terimlerle düşünme eğilimiyle yakından bağlantılı. "Modern çağ"ın krizi Heidegger'de bir geri dönüşü ima eder. Ama bu dönüşün kendisi her zaman bizim ulaşabileceğimiz menzilin ötesinde gibidir. Sonuçta, Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyunundaki (Heidegger'in bu yapıta büyük bir hayranlık duyduğu söylenir)[4] karakterler gibi, hiçbir zaman tam olarak ortaya çıkmayacak bir şeyi bekleme durumunda oluruz.

Heidegger'in idealizmi bugüne duyduğu tiksintinin ürünü olduğu gibi, Alman idealist felsefesiyle de bağlantılıdır. Elbette ki, bu iki idealizmin ruhları çok farklıdır, çünkü Alman idealist felsefecileri mevcut dünyayı/dünyada/dünyayla yeniden bütünleş/tir/meyi isterken, kriz düşüncesiyle birlikte anılan ütopyacı idealizm böyle bir yeniden bütünleş/tir/menin imkânsız olduğunu düşünür. Yine de Heidegger'de bu iki idealizm bir araya gelir, çünkü Heidegger Alman idealist geleneğini kendi ütopyacı idealizmi için bir destek olarak kullanır. Heidegger her ne kadar durmadan "teknoloji"den bahsediyor ve bu da insana onun tarihte maddi etkenlere özel bir önem verdiğini düşündürüyorsa da, aslında her zaman tinsel olguların belirleyici olduğunu düşünmüştür. Bunu da, bize bir başka Alman felsefe profesörünü, yani Hegel'i hatırlatacak bir şekilde yapar. Aslında, Heidegger'in Hegel'i Nietzsche kadar, hattâ belki de daha fazla "ciddiye aldığı"nı söylemek yanlış olmaz.[5] Heidegger'in düşüncesinin, birbir-

---

[4] Bunu şuradan öğreniyoruz: William Barrett, "Heidegger and Modern Existentialism: Dialogue with William Barrett," Bryan Magee, der. *Men of Ideas* içinde (New York: Viking Press, 1979), s.94 [Türkçesi: "Heidegger ve Çağdaş Varoluşçuluk," çev. Ü. Gökberk, *Yeni Düşün Adamları* içinde, y.h. Mete Tunçay, MEB Y., İstanbul, 1979].

[5] Stanley Rosen'ın gayet güzel ifade ettiği gibi, "Heidegger'in düşüncesinin Nietzscheci yüzeyi altında, sürgit bir Hegelci tını sezebiliriz" (*Nihilism: A Philosophical Essay* [New Haven: Yale University Press, 1969], s.127-128). Ayrıca bkz. Hans-Georg Gadamer, "Heidegger and the Language of

lerine neredeyse taban tabana zıt iki düşünüre dayanması ironik bir durumdur.

Heidegger'in Hegelvari bir tınısı olan sayısız cümlesi vardır. Örneğin, *Metafiziğe Giriş*'te, "Batı'nın bütün tinsel tarihi, yani katıksız ve yalın tarihi"nden bahseder (*IM*, s.137). Keza, "Nietzsche'nin Sözü"nde şu gözlemi yapar: "Çağımızın içinde bulunduğu tarihsel durumun nedeni olarak onyıllardır teknolojinin hakimiyetini ya da kitlelerin isyanını göstermeye artık alıştık ve zamanımızın düşünsel durumunu bıkıp usanmaksızın bu görüşlerle bağlantılı olarak teşrih ediyoruz." Ama, der Heidegger, bu görüşler yanlıştır; nihilizm bunlardan daha önemli bir olgudur ve "nihilizmin özünün ve gelip-geçişinin [*Ereignis*] alanı metafiziğin kendisidir" (*QT*, s.65). "Dünya Resmi Çağı"nda da şöyle der: "Metafizik, bir çağı temellendirir, zira varolanın özgül bir yorumu ve hakikatin özgül bir kavranışı yoluyla o çağa üzerinde oluştuğu temeli verir. Bu temelin, çağı ayırt eden bütün olgular üzerinde tam bir hakimiyeti vardır" (*QT*, s.115).

Ama bu iddialar ne ölçüde Hegelcidir? Hegel'in kendisi her ne kadar "idealist" olsa da, R.N. Berki'nin inandırıcı bir biçimde iddia ettiği üzre,[6] toplumsal, siyasi, düşünsel ve kültürel dünyanın çokkatlı karmaşıklığıyla hesaplaşmaya uğraşan bir "gerçekçi"ydi de. Hegel'in *Hukuk Felsefesi*, *Tarih Felsefesi* ve *Estetik Dersleri* gibi yapıtlarında bu açıkça görülür. Bu yapıtlar, bir arada ele alındıklarında, Hegel'in insanlık tarihine bakışının genişliğini gayet iyi göstermektedirler. Heidegger, Hegel'in projesinin bu geniş kapsamlılığını görmezden gelmeyi tercih eder. Bunun yerine, Hegel'in bütün tarih görüşü *Tarih Felsefesi*'nde söylediklerinden ibaretmiş gibi davranır. Heidegger kendisinden önceki Sol Hegelciler gibi, Hegel'in dünya tarihinde yön-

---

Metaphysics" (1969), *Philosophical Hermeneutics* içinde, der. ve çev. David E. Linge (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1976), s.230-231: "Heidegger'in düşüncesi bugüne kadar sürekli yenilenen tasvir çabalarıyla Hegel'in etrafında dönmüştür."

[6] R.N. Berki, *On Political Realism* (Londra: Dent, 1981), s.67-69, 72, 77-80, 197 ve çeşitli yerlerde. Berki'nin işaret ettiği gibi, "Sol" ve "Sağ" Hegelciler olarak ikiye ayrılan Hegel-sonrası "Alman idealizmi" geleneği, Hegel'in gerçekçiliğinden kopma olarak görülebilir (s.197).

lendirici rolü filozofların fikirlerinin oynadığını ileri süren ya da ileri sürer gibi görünen yanını çekici bulur. Heidegger filozofların —özellikle de Alman felsefe geleneği içindeki ya da bu gelenek tarafından onaylanan filozofların— "tinsel tarih"imizin taşıyıcıları olduğunu düşünür. Örneğin, *Metafiziğe Giriş*'te, 1840'ların sonlarında idealist felsefeden uzaklaşılmasını şöyle anlatır: "Çoğunlukla ve özlü bir biçimde 'Alman idealizminin çöküşü' diye adlandırılan şey işte o zaman ortaya çıktı... Çöken Alman idealizmi değildi; işin aslı, o çağ, o tinsel dünyanın büyüklüğünü, genişliğini ve özgünlüğünü cesaretle karşılayacak, yani bunu gerçekten kavrayacak kadar güçlü değildi artık" (*IM*, s.45). 1936-46 yılları arasında yazılmış, 1954'te yayınlanmış olan "Metafiziğin Alt Edilmesi"nde ise şöyle der: "Hegelci felsefenin çöküşünden dem vuran yüzeysel laflara rağmen, doğru olan şudur: On dokuzuncu yüzyılda gerçekliği; takip edilen bir öğreti gibi dışsal bir biçimde olmasa bile, metafizik olarak, kesinlik anlamında varlıksallığın (beingness) kurduğu hakimiyet olarak yalnızca bu felsefe belirlemiştir. Bu metafiziğe karşı hareketler *ona* aittirler. Hegel'in ölümünden beri (1831), sadece Almanya'da değil, bütün Avrupa'da her şey bir karşı-hareketten ibarettir" (*EP*, s. 89).

Heidegger "Hegel"e ("tırnak işaretleri" burada özellikle zorunluymuş gibi görünüyor), Alman idealizmine ya da genelde idealizme duyduğu bağlılığı hiçbir yerde gerekçelendirmeye çalışmaz. Bu, onun düşüncesinin iman edilmesi gereken bir yönü, John Gunnell'ın "gelenek miti" adını verdiği şeyin[7] Heideggerci versiyonunun bir parçasıdır. Heidegger'in Almanya'da felsefe mesleği içinde toplumsallaşmış olduğu ve idealist metinlere fena halde gömülmüş olduğu için bu bağlılığı bir sorun olarak

[7] John G. Gunnell, *Political Theory: Tradition and Interpretation* (Cambridge, Mass.: Winthrop, 1979), özellikle s.65-93. Özel olarak Heidegger hakkında ayrıca bkz. Richard Rorty, "Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey," Michael Murray, der., *Heidegger and Modern Philosophy: Critical Essays* içinde (New Haven: Yale University Press, 1978), s.250-252, 256-258 (Bu yazı şurada tekrar yayınlanmıştır: Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* [Essays: 1972-1980] [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982]; bkz. s.46-48, 52-54).

görmediği söylenebilir. Ama bu bir sorundur, çünkü Heidegger'in tarihimizdeki belirleyici unsurun "Hegel'in" felsefesi olduğu şeklindeki inancı kabul edilmediği taktirde, onu ciddiye almakta büyük güçlük çekileceği kesindir.

Belki de en derinde, Heidegger ciddiye alınmak *istememektedir*. Onun kasten iyice derinlere gizlenmiş ironik bir tutum benimseyip söylediklerini harfi harfine okumakta ısrar edenlere gizliden gizliye gülüyor olması muhtemeldir: Düşüncesinde bu yöne işaret eden unsurlar olduğu kesindir. Ama eğer durum böyleyse, bu gizlemenin ve Heidegger'in bu tavrın ahlâki ve siyasi muğlaklıklarıyla hesaplaşmaya hiç girişmemiş olmasının nedeni merak edilecektir. Kısacası, ironizm Heidegger'i aptalca denebilecek ölçüde düz anlamda idealizme bağlı olduğu suçlamasından kurtarsa da (ki bu bile tartışmalıdır), onu bir o kadar ciddi başka güçlüklere maruz bırakır. Üstelik, bence, Heidegger'deki ironist ipuçları o kadar zayıftır ki ona idealist perspektiften bakmaktan başka pek şansımız yoktur.

Heidegger Hegel'den —daha doğrusu, Hegel'in başlattığı gelenekten— tarihin sonu ya da gerçekleştirilmesi (*Vollendung*) kavramını da devralır. Bu kavram kriz fikrine büyük katkıda bulunur. Burada, kurucu metin, *Tarih Felsefesi*'nde Hegel'in genelde dünya tarihinin, özelde de felsefe tarihinin "hedefine ulaşmış gibi görünmekte" olduğunu söylediği yerdir. Hegel dünya tininin, Hegelci felsefe biçimi içinde "kendini her türlü yabancı nesnel varoluştan kurtarmayı nihayet başarmış" ve "tin olarak" kendini gerçekleştirmiş olduğuna inandığı için bu iddiada bulunur.[8] Hegel'in bu iddiaya ne kadar şey yüklediği tam olarak açık değildir; bir sonraki paragrafta bunu gerekçelendiriyormuş gibi görünür. Yine de, Karl Löwith'in işaret ettiği gibi, bu iddia aralarında Kierkegaard, Marx, Bruno Bauer, Stirner ve Feuerbach'ın da bulunduğu bütün bir düşünürler kuşağı tarafından benimsenmiştir. Bütün bu düşünürler Hegel'in tarihine aslında bir tarih-öncesi olarak bakmışlardır; bunun tamamlanması ya

---

[8] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the History of Philosophy*, 3 cilt, İng. çev. E.S. Haldane ve Frances Simson (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1955), C.III, s.551-552.

"yaygın [extensive] bir devrim"e ya da "yoğun [intensive] bir reform"a yol açacaktır.[9]

Bu listeye Heidegger'in de eklenmesi gerekir; çünkü o da Hegel'in bir sonu işaret ettiğini ve yeni bir başlangıç imkânını ima ettiğini düşünür. Örneğin, (1958'de ders olarak verilmiş, ilk kez 1960'da yayınlanmış olan) "Hegel ve Grekler" adlı yazısında, Heidegger şu gözlemde bulunur: "'Grekler' adı geçtiğinde felsefenin başlangıcını, 'Hegel' adı geçtiğinde de felsefenin sona erişini düşünürüz"; ama "felsefenin inkırazı [*Zerfall*] henüz düşünmenin sonu demek değildir", çünkü "düşünme meselesi hâlâ gündemdedir (*steht auf dem Spiel*)."[10] "Metafiziğin Alt Edilmesi"nde ise, Heidegger ilk bakışta şaşırtıcı görünen bir hamle yaparak, Hegel'le Nietzsche'yi aynı doğrultuya yerleştirir; Hegel metafiziğin tamamlanışını başlatmış, Nietzsche de tamamlamıştır (*EP*, s.89, 95).

Bekleneceği üzre, Heidegger felsefenin "sonu" varsayımına Hegel'inkinden farklı bir açıdan bakar. Felsefenin sonunun yeni bir başlangıca yol açtığı konusunda ikisi de hemfikirdirler; Hegel'in deyişiyle, "dünyada yeni bir çağ doğmuştur."[11] Ama Heidegger'in başlangıcı Hegel'inkinden kökten farklıdır, çünkü Heidegger bu kavrama tutarlı biçimde nostaljik bir ağırlık yüklerken, Hegel'in nostaljisi kısmi ve fasılalıdır. Heidegger bu iki konum arasındaki farkı (1956-57'de seminer ve ders olarak verilen, 1957'de yayınlanan) "Metafiziğin Varlık-Tanrı-Bilimsel Yapısı" adlı yazısında şöyle özetler: "Bize göre, düşünmenin tarihiyle yapılan konuşmanın niteliği bundan böyle *Aufhebung* değil, geriye atılan adımdır": *Für uns ist der Charakter des Gespräches mit der Geschichte des Denkens nicht mehr die Aufhebung, sondern der Schritt zurück* (*I&D*, s.49, 115).

---

[9] Karl Löwith, "The Historical Background of European Nihilism," *Nature, History, and Existentialism, and Other Essays in the Philosophy of History* içinde, der. Arnold Levison (Evanston: Northwestern University Press, 1966), s.10-13.

[10] Heidegger, "Hegel und die Griechen," *Wegmarken* içinde, der. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1976), s.427.

[11] Hegel, *Lectures on the History of Philosophy*, C. III, s.551.

Bir başka deyişle, Hegelci *Aufhebung* kavramı —önceki düşüncelerin aynı anda olumsuzlanması/korunması/yüceltilmesi—, [Heidegger'in yukarıdaki yazısının Türkçe çevirisinde bu terim "kaldırış" olarak karşılanmış. *Aufhebung*'u "koruyarak aşma" şeklinde çeviren Hegel çevirmenleri de var —ç.n.] Heidegger'de yerini geleneğin öncesine, felsefenin dünyaya girmesinden önceki bir zamana geri dönme anlayışına bırakır. Hegel felsefenin ya da başka herhangi bir şeyin başlangıcının "örtük, dolayımsız, soyut, genel" olduğunda ısrarlıdır; başlangıç "belirlenimleri yönünden daha zayıftır", "daha somut ve daha zengin" belirlenimler daha sonra ortaya çıkar.[12] Oysa Heidegger başlangıcı mitleştirir, onu sonraki görünümlerden daha sahici ve daha aydınlatıcı bulur. "Tekniğe Yönelik Soru"da şöyle der: "Her mevcudiyeteçıkan [*Wesende*] kendini her yerde sonuna kadar gizlenmiş tutar. Bununla birlikte, hüküm sürmesi bakımından her şeyden önce gelen kalır: En erken olan" (*QT*, s.22).

Yine de, Heidegger'in nostaljisi Hegel'e ya da daha genelde Alman idealizmi geleneğine tam anlamıyla yabancı sayılmaz. Nietzsche, *Nachlass*'daki bir fragmanda şu zekice gözlemde bulunur: "Bir bütün olarak Alman felsefesi... gelmiş geçmiş en temel *romantizm* ve nostalji [*Heimweh*] türüdür: Bir biçimde varolmuş en iyiye duyulan özlem. İnsan artık hiçbir yerde evinde değildir; en sonunda insanın (içinde kendini evinde hissetmek isteyebileceği tek yer olduğu için) kendini evinde hissedebileceği o yere özlem duyar: Grek dünyasına" (*WP*, §419 [çeviri değiştirildi]; *KGW*, 7. Abt., 3. Bd., s.412). Heidegger de kendi yazılarında Schiller, Hölderlin ve Hegel'in Helenseverliğini sürdürür ve o bulanık Sokrates-öncesi felsefe alanı üzerinde odaklanmakta ısrar ederek Nietzscheci bir doğrultuda hareket eder.[13]

Ayrıca, Heidegger'in nostaljisi ile Hegel arasında bir başka yolla, Hegel'in sanatın geçmişte kaldığı anlayışı yoluyla da bağlantı kurabiliriz. Heidegger "Tekniğe Yönelik Soru"da "Batı'nın yazgısının ta başında, Grek ülkesinde, sanatlar, kendilerine bah-

---

[12] A.g.y., C. I, s.40.

[13] Bu Helenseverlik hakkında Jacques Taminiaux'nun şu faydalı çalışmasına bkz. *La Nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand: Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel* (Lahey: Nijhoff, 1967).

şedilen gizini-açmanın doruğuna çıktılar" (*QT*, s.34) derken, Hegel'i takip etmektedir. Zira Hegel'e göre, felsefenin ve dinin tarihleri, sırasıyla Hegelci felsefe ve Hıristiyanlığın gelişmesiyle gerçekleştirilmekteyse, sanatın tarihi de gerçekleştirimine Greklerle ulaşmıştır. Dolayısıyla, sanat "geçmişe ait bir şey"dir (*ein Vergangenes*).[14] Hegel ve Hegel'in çağdaşlarının çoğunun sanata bu şekilde yükledikleri nostaljik ağırlık; Heidegger'in günümüzün ihtiyaç duyduğuna inandığı "kurtarıcı güç"ü bulmak için neden sanata yöneldiğini açıklamamıza yardımcı olur

Denken Nedir?

Heidegger siyasi bağlantılarına son vermesinin neredeyse hemen ardından, Varlığın gizinin-açılmasında şiirin, *Dichtung*'un oynadığı rol üzerinde düşünmeye başlamıştır. Bu düşünceler de genişleyerek yeni bir dil görüşü haline; dile salt temsil edici bir şey olarak değil de yaratıcı bir şey olarak, bir "sanat yapıtı" ve bir "bireyoluş" (ontogenesis) olarak bakan bir görüş haline gelir. Bunun ima ettiği estetizme en iyi giriş — Heidegger'in Alman idealist geleneğiyle olan bağını daha da vurgulayan bir giriştir bu— "Hümanizm Üzerine Mektup"tur (1947). Genç bir Fransız felsefeciye yazan Heidegger, 1945-46 yıllarında "varoluşçuluğun" sözcüsü olarak büyük bir ün kazanmış olan Jean-Paul Sartre'ın yaptığı hümanist, yani öznelci *Varlık ve Zaman* okumasını reddetmek için çok çaba sarf eder. Heidegger şu anda da geçmişte de hiçbir zaman varoluşçu olmadığını ilan eder. Sartre *Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir* (1946) adlı kitabında ve başka yerlerde, insanın içinde yaşadığı dünyayı belli bir dava güden eylemleri yoluyla sadece kendisinin yarattığını savunmuştur. Heidegger bu görüşü reddeder. Onun yerine, temelde varolan şeyin Varlık olduğunu ve insanın yalnızca bu Varlığın hakikatinde "dışarıda varolduğunu" (eksists) ileri sürer. Böylece *Varlık ve Zaman*'ın özgün okurlarının

[14] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2 cilt, İng. çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), C. I, s.11.

açık seçik görmeleri gerektiği halde genellikle göremedikleri bir noktayı yinelemiş olur ki bu nokta da şudur: Bu yapıttaki varoluşsal analitik Heidegger'in daha büyük ve daha önemli sorun olarak gördüğü "Varlığın anlamı" sorusuna göre ikincil konumdadır.[15]

Ama Heidegger bundan daha fazlasını yapar, çünkü mektubu yazdığı kişiye *Varlık ve Zaman*'dan beri kendi düşüncesinde bir "dönüş" ya da "dönemeç" (*Kehre*) olduğunu haber verir. Yukarıda, Varlığın unutuluşunu gittikçe daha fazla "modern çağ"a bağlar hale geldiğini göstererek bu dönüşün bir yönüne değinmiştik. "Hümanizm Üzerine Mektup"ta şöyle der (Burada, savaşın ardından Almanya'da ve genelde doğu ve orta Avrupa'da ortaya çıkmış olan muazzam nüfus hareketliliğini hatırda tutmakta fayda vardır): "Evsizlik dünyanın yazgısı haline geliyor. Dolayısıyla bu yazgıyı Varlığın tarihi açısından düşünmek zorunludur. Marx'ın, Hegel'den yola çıkarak da olsa temel ve önemli bir anlamda insanın yabancılaşması [*Entfremdung*] olarak gördüğü şeylerin kökleri, modern insanın evsizliğinde yatar" (*HBW*, s.219). Bu davetkâr ve bazıları için cazip bir konumdur. Yabancılaşmayı açıklanması imkânsız bir *Seinsgeschichte*'ye [varlıktarihi] bağlayarak, yabancılaşma hakkındaki Marksist konumla aynı hizada yer alıyormuş gibi görünürken Marksçı analizi sahip olduğu bütün özgüllük ve somutluktan yoksun bırakır. Bu, Marx'la Heidegger'in kökten farklı özgürlük anlayışlarına sahip olmalarına bağlanabilir. Marx'a göre, özgürlük bir toplumsal düzen içinde gerçekleştirilecek bir şeydir, dolayısıyla bu toplumsal düzenin analizi son derece önemli bir hal alır. Ama Heidegger'e göre (tıpkı Nietzsche'ye göre olduğu gibi) özgürlük kökten kişisel bir şeydir. Nietzscheci ve Heideggerci anlamda özgürlük, dışsal engel ve sınırlamalardan bir şekilde kurtulmayı başarmış olan sanatçının özgürlüğüdür.

Bu özgürlük anlayışıyla bağlantılı olarak, Heidegger'in "modern insan"ın yabancılaşmasıyla ilgilenmesinin —bu ilgi açık a-

[15] Sartre'ın Heidegger'i yanlış yorumlaması hakkında bkz. Dominick LaCapra, *A Preface to Sartre* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), s.29, 52-53 ve 129-130.

çık tarihsel (ya da post-tarihselci) bir kriz kavramını da içerir—, yukarıda sözü edilen dönüşün kendisinden çok, bu dönüşün önkoşulu olduğunu belirtmek gerekir. Heidegger "dönüş" hakkındaki düşüncelerinde, kavramsal düşüncenin rolü ve kapasitesi hakkında benimsediği perspektifin değişmesine büyük önem yükler. *Varlık ve Zaman* dönemindeki bakış açısını ifade ettiğini varsayabileceğimiz "Fenomenoloji ve Teoloji" adlı yazısında (1927-28'de ders olarak verilmiş ve ilk kez 1969'da yayınlanmıştır), Heidegger şöyle der: "Bir şey kavranamaz olduğu ve hiçbir zaman öncelikle akıl yoluyla ifşa edilmediği halde, kendini kavramsal olarak kavrama imkânını dışlamış olmayabilir pekâlâ. Tam tersine, kavranamaz olanın doğru düzgün ifşa edilmesi isteniyorsa, bu sadece uygun kavramsal yorumlama yoluyla yapılabilir." (*PT*, s.17). Heidegger ilk kez "Hümanizm Üzerine Mektup"ta bu konumu terk ettiğini açık açık beyan eder. Burada, *Varlık ve Zaman*'ın tasarlanıp yazıldığı "kavramsal dil"in (*Begriffsprache*) ihtiyaç duyulan şeyi karşılayamadığını beyan eder. Hattâ, bir "temel ontoloji" oluşturma projesinin tamamı sakattır, çünkü ontoloji "Varlığın hakikatini düşünmez ve bu yüzden de kavramsal olandan daha katı (rigorous) bir düşünme yolu olduğunu görmeyi başaramaz" (*HBW*, s.235).

Peki ama bu "daha katı" düşünmenin nasıl bir karakteri vardır? Heidegger "Hümanizm Üzerine Mektup"ta bundan "ne teorik ne de pratik" diye bahseder; bu tür düşünme, ona göre, teorik/pratik ayrımına uğramadan geçer. Sözlerini şöyle sürdürür:

> Bu tür düşünme, bu haliyle, Varlığın hatırlanmasından [*das Andenken an das Sein*] başka bir şey değildir... Bu tür düşünmenin hiçbir sonucu yoktur. Hiçbir etkisi yoktur. Kendi özünü sırf var olmakla tatmin eder. Ama kendi hamurunu yoğurarak var olur. Tarihsel olarak, sadece bir tek söyleme [*Sage*] (saying) düşünmenin hamuruna aittir; her durumda kendi hamuruna uygun düşen söyleme'dir bu. Bunun maddi uygunluğu [relevance] temelde bilimlerin geçerliliğinden daha fazladır çünkü daha özgürdür. Çünkü Varlığı var olmaya bırakır. (*HBW*, s.236).

Heidegger bu adlandırmayı reddetse bile, burada estetik burcu altında tasarlanan bir düşünmeyle karşı karşıyayız. Derrida'nın *Resimde Hakikat* adlı kitabında belirttiği gibi, Heidegger "büyük sanat felsefeleri mirası"nın bir parçasıdır (*VenP*, s.14). Burada tayin edici referans Kant'tır: Ne teorik ne de pratik olan, hiçbir sonucu olmayan, hiçbir şey *yapmayan* bir düşünme anlayışı *Yargıgücünün Eleştirisi*'ndeki sanat tartışmasının kapsamı içine gayet iyi oturur. Heidegger'in iddialarının mümkün hale geldiği düşünce alanını açan kişi Kant'tır. Ama Heidegger Kant'ın çok ötesine gider. Kant sanatı saf akıl ile pratik akıl arasındaki, teori ile pratik arasındaki bir köprü olarak görürken, Heidegger Schelling'in izinden giderek sanatı bu ayrı alanları kuran şey olarak görür. Dahası, ondan önce Nietzsche'nin yaptığı gibi, Schelling'in de ötesine gider. Giriş bölümünde gördüğümüz gibi, Schelling "nesnel dünya"ya *"tinin* özgün, bilinçsiz şiiri" olarak bakıyordu (italik bana ait). Nietzsche de Heidegger de kriz düşünürleri olarak şiiri yazan bir yazar olduğu şeklindeki bu anlayışı reddederler. Nietzsche'ye göre, dünya "kendi kendini doğuran" bir sanat yapıtıdır. Heidegger'e göre de, dünya kendi kendini yazan bir şiirdir.

Heidegger "Hölderlin ve Şiirin Özü"nde şöyle der: "Şiir, sözle ve söz içre kurmadır [*Stiftung*]... Şiir Varlığın sözle kurulmasıdır... Şiir tarihi taşıyan temeldir [*Dichtung ist der tragende Grund der Geschichte*]; bunun için de, kültürün yalnızca bir görünüşü [*Erscheinung*] değildir; hele bir 'kültür ruhu'nun yalnızca 'dilegelişi' hiç değildir" (*E&B*, s.280-283 [çeviri değiştirildi]). [Bu yazının Türkçe çevirisi için bkz. "Hölderlin ve Şiirin Özü," çev. Turan Oflazoğlu, *Çeviri*, Eylül1979, Kültür Bakanlığı]. Heidegger burada şiirden bahseder, ama bu yazıdan da diğer yazılarından da şiire sanatın en yüksek tezahürü olarak başvurduğu açıkça anlaşılır. Dolayısıyla, bu pasajda dile getirdiği görüş göz önünde bulundurulursa, teori ve pratiğin önceden varolan ve sanatın bir araya getirmeyi başardığı alanlar olarak değil, kendi kendini yaratan bir sanatın bizatihi ortaya çıkardığı mekânlar olarak görülmesi gerekir. Heidegger'e göre, teori-pratik birliği sanat denen o "temel zemin"e ya da "temel düşünme"ye

dönülerek bulunur, çünkü varolan her şey başlangıçtaki sanatsal-şiirsel yaratımın ürünüdür. Bu, tarihin "*tragende Grund*"unun *Volk* olduğu 1933'teki konumdan (*Varlık ve Zaman*'da önemli imalarına rastlanan bir konumdur bu) ciddi bir kopuştur. Bence, burada bir tür kaçamak görürsek yanılmış olmayız; 1933'te beslediği umutları büyük ölçüde hüsrana uğratan toplumsal ve siyasi eylem dünyasından telaşla geri çekilip umutların hiçbir zaman yıkılamayacağı bir başka alana sığınmaktır bu.

Heidegger'in şimdi dile getirmeye başladığı konumun mantıksal bir analizini yapma yolundaki hiçbir girişim ilginç olmayacaktır, çünkü bu konumun mantığı o denli derinden sorgulanabilir bir içeriktedir ki ona bir mantık gözüyle bakmak bile zordur. Üstü kapalı bir savı dile getirilmemiş varsayımları açığa çıkararak yeniden inşâ etme alıştırması bile —*Varlık ve Zaman*'da büyük ölçüde "işe yarayan" bir alıştırmadır bu—, iş son dönem yazılarını ele almaya geldiğinde faydasız görünmektedir. Sık sık bu yazıların "felsefe" falan olmadıkları ileri sürülür. Eğer felsefe mantıksal akıl yürütme olarak tanımlanıyorsa, bu görüşün doğru olduğu sonucuna varmak zorunda kalırız. Heidegger "son dönemi"nde normal anlamda bir felsefeciden çok, bir gizemciye benzemektedir. Ama bu, söz konusu yazıların saçma olduğu anlamına gelmez: Bir tür anlam içerir ya da dışa vururlar. Duyarlı bir romancının yazdıkları gibi, onlar da daha geniş bir tarihsel ve kişisel deneyimle bağ kurarlar. Heidegger gerçekten de bulanıktır, ama düşünme biçimi, "mantıklı" felsefecilerin çoğunun ihmal ettiği ve yirminci yüzyıl deneyiminin merkezinde yer alan derin ve tedirgin edici sorunları (bazen muğlak bir biçimde bazen de açık ve tutarlı bir biçimde) yoklar.

Kriz varsayımının ve krize nostaljik bir çözüm getirme tercihinin Heidegger'in yapıtında son derece önemli bir rol oynadığını görmüştük. Bu fikirlerin "doğru" olduklarını söylemek (imkânsız değilse de) güçtür, ama ne bu fikirler ne de onların ifade edildiği yapıtlar Heidegger'i kolayca gözden çıkaran eleştirmenlerin sandığı kadar anlaşılmaz ya da saçma değildirler. Ayrıca Heidegger'in en azından fark edilebilir bir felsefi gelenekten yola çıktığı da anlaşılmalıdır. Kabul, son dönem yazılarında

bu gelenekten uzaklaşır; bu yazılarda başka felsefecilerinkine farkedilebilecek ölçüde benzeyen savlar inşâ etme çabasından büyük ölçüde vazgeçilmiştir. Ancak yine de, *Varlık ve Zaman*'la dönemin bazı başka filozoflarının yapmaya çalıştığı şeyler arasında sıkı bir bağ vardır. Sonuç olarak, bu yapıt Heidegger'in estetizm versiyonunun felsefi arka planını netleştirmemize yardımcı olur.

Heidegger "Hümanizm Üzerine Mektup"ta *Varlık ve Zaman*'ın dilinin "fenomenolojik görme'nin [seeing] verdiği esaslı yardımı alıkoymayı ve gereksiz 'bilim' ve 'araştırma' takıntısından kurtulmayı henüz başaramamış" olduğundan yakınır (*HBW*, s.235). *Varlık ve Zaman*'da sergilendiği biçimiyle "fenomenolojik görme" nosyonu "dönemeç"e, Heidegger'in daha sonraları estetist bir konum almasına işaret eden çok önemli bir unsurdur; üstelik, Nietzsche'nin ilk dönemindeki bazı kaygılarıyla bu nosyon arasında önemli bir bağ vardır. "Fenomenolojik görme" Husserl ve takipçilerinin şeylere dair dolayımsız bir deneyim elde etme takıntısına karşılık gelir; bu takıntı fenomenologların "*Zu den Sachen selbst!*" ("Şeylerin kendilerine dönelim!") sloganında özlü ifadesini bulur. Heidegger *Varlık ve Zaman*'ı üzerinde durarak bu bağlama yerleştirir ve tekrar tekrar asıl derdinin "şeylerin kendileri"ni açığa çıkarmak olduğunu vurgular. Heidegger'in sözleriyle: "Fenomenoloji *apophainesthai ta phainomena* —kendi kendini gösteren şeyi kendisinden görülmeye bırakmak— demektir. Kendisine 'fenomenoloji' adını veren araştırma tipinin formel anlamı budur. Ama bu, yukarıda formüle edilmiş olan düsturdan başka bir şeyi ifade etmez: 'Şeylerin kendilerine dönelim!'" (*B&T*, s.34). Kısacası, fenomenolog dünyaya felsefi bir şebeke, bir yorum dayatmaktan kaçınır. Bunun yerine, kendini dünyanın kendisini ona özünde nasılsa öyle açacağı bir konuma getirmeye çalışır.

Bu özcü takıntı, pozitivist ve neo-Kantçı ortodoksiden duyulan ve yüzyıl başlarında Almanya ve başka yerlerdeki akademik ve akademi-dışı felsefi çevrelerde ortaya çıkan yaygın hoşnutsuzluğun sunduğu daha geniş düşünsel bağlama yerleştirilebilir. Fenomenologların dışında Fransa'da Bergson ve öğrencileri de,

nesneleri alımlayabilecek, pozitivistlerle neo-Kantçıların koyutladığı keskin özne-nesne ikiliğinden uzak duracak bir felsefe özlüyorlardı. Heidegger şüphesiz bu daha geniş hareketin bir parçasıdır. *Varlık ve Zaman*'da, Heidegger'in en önemli dertlerinden biri, gerçekliğin bütününü sanki birbirinden yalıtılmış, bağımsız nesnelerden ibaretmiş gibi yorumladığını düşündüğü Kartezyen eğilime saldırmaktır. Kendi "dünyada-Oluş" kavramını bu ikiliğe karşı çıkmak için geliştirir.

Heidegger'e göre, (Kant'ın da "bayağı dogmatik bir biçimde" devraldığı) Kartezyen dünya yaklaşımının sorunu, bizi yanlış sorular sormaya götürmesidir. Özne-nesne ayrımı çerçevesi içinde kalındığında, bilen öznenin nasıl "kendi iç 'alanı'ndan çıkıp 'başka ve dışsal' bir alana girebildiği"ni açıklama sorunu çıkacaktır karşımıza. Hattâ, "bilmenin nasıl herhangi bir nesneye sahip olabileceği" sorunu çıkacaktır (*B&T*, s.60; ayrıca bkz. s.366). Ama öznenin kendinden çıkıp "aşkınlığa" nasıl ulaşabildiğine yönelik bu soru, Heidegger'e göre, asıl önemli olan soru değildir. O özne/nesne ayrımına yanlış bir ayrım gözüyle bakmaz; daha çok Dasein söz konusu olduğunda, bu ayrımın yeteri kadar "özgün" olmadığını düşünür. Bu ayrım insani dünyayı araştırmanın kalkış noktası olarak kabul edildiğinde, dayandığı zemin doğru düzgün incelenmeden bir *a priori* işlevi görmesine izin verilmiş olur. Hem, diye sorar Heidegger, "bir 'özne'nin bir 'nesne' ile (ve tersi) ilişkili olmasından daha bariz bir şey olabilir mi?" Bu "bariz" kalkış noktası benimsendiğinde, ne yazık ki, onun ötesine geçmeye teşebbüs bile edilmeden bu ayrımın "ontolojik zorunluluğu ve özellikle de ontolojik anlamı... karanlıkta bırakılır" (*B&T*, s.59).

Bunun yerine sorulması gereken soru bir kere dünyada kendiliklerle [entities] karşılaşabilmeyi mümkün kılan şeyin ne olduğudur. Bu da, Kant'ın yaptığı gibi, özneyi veriliymiş gibi kabul etmek yerine, öznenin Varlığının incelenmesi gerekir demektir. Söz konusu özne daha yakından incelendiğinde, onun aslında dünyada-Oluş olduğu ve onun dünyadalığının [in-the-worldness] arızi bir tesadüf değil, tam tersine onun varoluşunun özü olduğu görülür. Böylece, öznenin nesneyi nasıl kavradığı şek-

lindeki sözde-sorun ortadan kalkmış olur, çünkü, Heidegger'e göre, "...de-Oluş [Being-in], ister gözlem yoluyla ister eylem yoluyla, basit bir karşı karşıya gelmekten çok farklı bir şeydir; yani bir özne ile bir nesnenin birlikte-el-altında-hazır-Oluş'ları değildir" (*B&T*, s.176). Üstelik, doğruluk kavramı artık kökten değişime uğramıştır, çünkü doğruluk artık bilen bir özne ile bilinen bir nesne arasındaki uyuşma ya da mütekabiliyet olarak tasarlanamaz; daha çok, şeylerin kendilerinin "gizlenmemişlikleri" ya da "örtülmemişlikleri" olarak görülmelidir.[16] Böylece Heidegger'in şeyleri aslında nasılsalar öyle görünmeye bırakma yönündeki "fenomenolojik" takıntısına geri dönmüş oluyoruz.

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da estetik hakkında çok az şey söylemesi dikkat çekicidir. Hattâ, estetik meselelere yapılan tek gönderme kitabın dil hakkındaki ünlü bölümü olan 34. kısımındaki tek bir cümledir: "'Şiirsel' söylemde kişinin zihin-durumunun varoluşsal imkânlarının iletilmesi başlı başına bir amaç haline gelebilir ve bu da varoluşun açığa çıkarılmasıyla aynı kapıya çıkar" (*B&T*, s.162). Heidegger burada estetist bir görüşü değil, göreneksel dışavurumcu bir sanat görüşünü dile getiriyor gibi görünür. Yine de, özne/nesne ikiliğini "fenomenolojik bir görme" yoluyla aşmayı istemesi ve bunun sonucunda doğruluğu "gizlenmemişlik" olarak tanımlaması belli açılardan estetist bir çözümü benimsemeye başladığını ima eder, çünkü sanatın kendine özgü, dolayımsız bir görme biçimi olduğu, barındırdığı hakikatin mütekabiliyetin değil gizini-açmanın hakikati olduğu ve özne-nesne karşıtlığından kurtulduğu gibi savlar, Romantik ve post-Romantik estetiğin yaygın savlarıdır.

Örneğin, Lukács'ın 1917-18'de *Logos* dergisinde çıkan önemli denemesi "Estetikte Özne-Nesne İlişkisi" akla geliyor. Kant'ın mantık, etik ve estetik alanları arasında yaptığı ayrımı işleyen Lukács yalnızca estetik alanda özne ile nesne arasında gerçek bir bağlantı olduğunu savunur. (Lukács, Kant'ı aşırı şematize etme eğilimindedir, ama biz burada Kant'ın felsefesinin kendisi kadar, —Schiller'den itibaren— Kant'tan yola çıkılarak neler yapıldığıy-

[16] Heidegger'in doğruluk anlayışı hakkında bkz. özellikle *Being and Time*, §44, s.213-226.

la da ilgileniyoruz.) Saf mantık alanında, der Lukács, hiçbir özne yoktur, çünkü mantığın özü teorik nesnelliğinde yatar. Mantık her türlü öznelliğin dışlandığı bir dünya inşâ eder; tamamen soyut bir anlamda bunun tek istisnası bilincin kendisidir. Öte yandan, saf etik alanında, nesnenin inkârı söz konusudur. Burada, etik olarak davranan özne nesneler dünyasının üzerine çıkarılmıştır. Kendine ait her türlü yapıdan ve bağımsızlıktan mahrum bırakılan bu dünya artık yalnızca, özne için sonsuz bir faaliyet alanı haline gelir. Etik normun ("kategorik buyruk") sözde nesnelliğinin bile, bütün öznelerin birbirlerine koşulsuz olarak bağlı olmasından başka bir şey olmadığı ortaya çıkar; dolayısıyla bu normun "düstur"u saf öznelliğin "düstur"udur. Lukács'a göre, yalnızca estetik alanında, bu ikisi arasında "sakin bir denge" vardır. Mantık alanının sonsuz nesnesine herhangi bir gerçek özneden tamamen ayrı soyut bir özne tekabül eder; etik alanının sonsuz öznesi de insani dürtülerin ve eğilimlerin oluşturduğu nesnel dünya içinde gerçekleştirilemeyecek olan ütopik bir koyutlamadır. Oysa estetik alanında, sonsuzluk karşıtlığın her iki tarafından da uzak tutulur ve bu ikisi arasında bir denge sağlanır. Özne, deneyimin tamlığını kucaklayan stilize, canlı bir bütünlük olarak ortaya çıkar ve bu özne kendisine mutlak olarak tekabül eden bir nesneyle bağlantılı olarak olası en yüksek öznellik düzeyine ulaşır.[17]

Özne-nesne birliğine insani eylem dünyasında değil, yalnızca sanatta ulaşılabileceği şeklinde "trajik" bir içgörü Lukács'ın denemesinde örtük olarak bulunmaktadır. Bu, Lukács'ın 1911'de çıkan deneme derlemesi *Ruh ve Biçim*'in en önemli temalarından biriydi; Lukács bu kitapta sanatla hayat arasında bir çatışma olduğu şeklindeki Schopenhauerci (ve kısmen Nietzscheci) anlayışı vurgulayarak kusursuz biçime ancak sanatta ulaşılabileceğini iddia ediyordu.[18] İşte estetist hamle, sanat olanla sanat ol-

---

[17] Georg Lukács, "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Aesthetik," *Heidelberger Aesthetik (1916-1918)* içinde, der. György Márkus ve Frank Benseler (*Werke*, C.17) (Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1974), özellikle s.91-102.

[18] Georg Lukács, *Soul and Form*. İng. çev. Anna Bostock (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974), özellikle "Metaphysics of Tragedy" adlı deneme, s.152-174.

mayan arasında bu şekilde kurulan sınırın ihlal edilmesidir. Estetik alanı içinde kazanılmış olan şeyler insani eylem dünyasına taşınmaya çalışılır; tabii ki bu arada bu kazanımların, başlangıçta sınırların var olmasına bağlı olduğu unutulur. Bu, Derrida'nın estetizmi -ironik bir yapıbozumuna tâbi tutarken *cadre* ya da çerçeve sorunu adını verdiği sorundur (*VenP*, s.69-94). Lukács-'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni okumuş ve onun proletaryayı tarihin birleşmiş özne-nesnesi olarak betimlemekte ısrar ettiğini hatırlamakta olanlar, Lukács'ın kendisinin de estetist ayartmaya karşı (hem de bu konuda uyarıda bulunmasına rağmen) tam anlamıyla bağışıklı olmadığını göreceklerdir.[19] Ama biz burada Heidegger'le ilgileniyoruz. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'daki perspektifinden uzaklaşırken izlediği gelişmenin ayrıntıları açık seçik olmaktan çok uzaksa da, açık seçik olan bir şey vardır ki o da şudur: Bu yapıtta da merkezi bir yeri olan, özne-nesne ayrımını aşma ve "gizlenmemişlikleri" içinde şeylere yönelik tam bir alımlayıcılığa ulaşma derdi bu değişime önemli bir ivme kazandırmıştır. *Varlık ve Zaman*'ın "gereksiz 'bilim' ve 'araştırma' kaygısı"ndan vazgeçildiğinde, geriye kalan sanatın ifşa edici gücüdür; en aşırı halinde kuşatıcı ve tanımlayıcı mit alanına dönüşmenin yollarını arayan bir güçtür bu.

Sanatın Doğruluk Değeri

Birçok açıdan, Heidegger'in estetizminin en duru ve en kolay anlaşılır ifadesi "Sanat Yapıtının Kökeni" adlı denemesidir (Bu deneme 1935-36'da ders olarak verilmiş, ilk kez 1950'de yayınlanmış ve 1960'da bir ek ve küçük değişikliklerle yeniden yayınlanmıştır). Heidegger burada sanatın kendine özgü bir "doğruluk değeri" olduğunu savunur. Sanatın doğruluğuna ilişkin bu anlayış Heidegger'in son dönem düşüncesinin merkezi teması sayılabilir ve onu önemli ve ufuk açıcı bir kişi olarak gö-

[19] Georg Lukács, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, İng. çev. Rodney Livingstone (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), s.139-140.

ren birçok kişinin ana odak noktası olmuştur. Van Gogh'un yaptığı bir çift köylü ayakkabısı resmini yorumlayan Heidegger, resim sayesinde ayakkabıların Varlığının açığa çıktığını ileri sürer. Peki nasıl? Heidegger, "normal", önermeye dayalı-kavramsal-temsili düşünme tarzımızda dünyaya bir ağ yansıttığımızı düşünür. Örneğin, "şey"i anlamaya çalışırken ona katı tanımlar uygularız. Heidegger'e göre, Batı metafiziğinin tarihinde "bir şey nedir?" sorusunu cevaplamaya yönelik üç girişimde bulunulmuştur. Bir cevaba göre, şey etrafında belli özelliklerin toplandığı özne ya da *hypokeimenon*'dur. İkinci cevap, şeyin *aestheton*, yani duyularca algılanan şey olduğudur; yani burada şey duyu algılarının toplamı olarak tasarlanır. Üçüncü cevapsa, şeyin maddeyle biçimin birliği olduğudur (*PLT*, s.22-26).

Ne yazık ki, bu üç tanımın üçü de şeyin şeyliğini yakalayamaz. Şeyi kavramsallaştırmaya çalışırken aslında ona saldırırlar, ama "gösterişi sevmeyen şey düşünceden inatla kaçar" (*PLT*, s.31). Kısacası, "Doğruluk ve Yalan Üzerine"de Nietzsche'nin de söylediği gibi, kavramsal düşünce yetersiz kalır. Gerçekliği yanlışlar; gerçekliği var olmaya bırakmaz. Peki sanata döndüğümüzde ne olur? Burada dünyaya ve dünyayı dolduran şeylere, aletlere ve yapıtlara kökten farklı bir yaklaşım görürüz. Van Gogh'un köylü ayakkabıları resmi, ayakkabıları var olmaya bırakır; keza biz de Van Gogh'un resmini var olmaya bırakır, o dünyaya nasıl yaklaşıyorsa biz de ona öyle yaklaşırız. Sonuç olarak, başka türlü ortaya çıkması mümkün olmayan bir konuşma ve işitme söz konusudur. Sanat yapıtının semtinde, "birdenbire genelde olduğumuz yerden başka bir yerde" oluveririz; sanat yapıtı "ayakkabıların gerçekte ne oldukları"nı bilmemizi sağlar (*PLT*, s.35). Üstelik, der Heidegger, "yaptığımız betimlemenin, öznel bir eylem olarak, her şeyi önce tasvir edip sonra da resme yansıttığını sanmak kendini kandırmanın en kötü biçimi" olacaktır. Tam tersine, yapıtta resmedilen şey "yapıt sayesinde ve ancak yapıt sayesinde" "kendi görünüşüne ulaşır" (*PLT*, s.35-36).

Burada bir dizi önemli iddiada bulunuluyor. Heidegger'in projesini anlamak için, onun bu iddialarda bulunurken daha önceki sanat felsefeleri tarafından oluşturulmuş olan bir gele-

neği hem sürdürdüğünü hem de bu gelenekten ayrıldığını (daha doğrusu, onu radikalleştirdiğini) görmemiz can alıcı önem taşır. En önemlisi, Heidegger kendisinin ve başka yorumcuların "estetik" sanat görüşü adını verdiği ve bütün sanat teorilerine ve estetiğe egemen olduğuna inandığı görüşten (bunun "estetizm"le karıştırılmaması gerekir) uzaklaşır. Soyu genellikle Kant'a dayandırılan "estetik" görüşte sanat bir eğlencedir; "gerçek" çalışma dünyasının zıttını oluşturan bir oyunculluktur. Estetik görüş sanatla doğruluk arasında özel bir bağ olduğunu yadsır. Bilişsel değil psikolojik bir odak noktası vardır, çünkü sanata bir doğruluk-iddiasıyla ilişkili bir şey olarak değil, bir duygu ya da bir zihin durumuyla (Kant'ta, sanatın teşvik ettiği "çıkar gözetmeyen haz"la) ilişkili bir şey olarak bakar. "Estetik" görüşün karşı kutbunda, sanatın sadece bir oyun değil doğruluğun ve dolayısıyla Varlığın gizinin-açılması olduğunu ileri süren "ontolojik" görüş vardır.[20] Heidegger'in sanat görüşü de açık bir biçimde, "estetik" değil "ontolojik" bir görüştür (bu şüphesiz, son kertede, "ontojenetik" bir görüştür de, çünkü Heidegger'in estetizmi onu sanatın doğruluğu sadece açığa çıkardığını değil aynı zamanda yarattığını da düşünmeye iter).

Demek ki Heidegger paradoksal bir biçimde, kendi sanat anlayışını Kant'ın eleştirilerinin açtığı uzam içinde dile getirmesine rağmen, Kant'ın sanatın ne olduğu hakkındaki görüşlerini reddetmektedir. Ama buna önceki estetik öğretilerden tam bir kopuş olarak bakılmamalıdır. Bir kere, Kant sanatın "ahlâki iyinin simgesi" olduğunu ileri sürerek ve "estetik fikir" nosyonunu ortaya atarak, kendisi de ontolojik bir sanat görüşü ifade etmeye yaklaşır.[21] İkincisi, Heidegger'in bu tür bir görüşü dile getiren bir filozof bulabilmek için Kant'tan çok uzaklara gitmesi gerekmemiştir. Tabii ki Hegel'den bahsediyorum; Heidegger Hegel'in "sanatın doğası hakkında Batı'nın sahip olduğu en kapsamlı dü-

---

[20] Bu ayrım ve ortaya çıktığı bağlam hakkında aydınlatıcı bir açıklama için bkz. Karsten Harries, "Hegel on the Future of Art," *Review of Metaphysics*, 27 (1973-74), 677-696.

[21] Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, İng. çev. J.H. Bernard (New York: Hafner, 1972), §49, s.157; §57 Remark I, s.187; §59, s.198-199.

şünüm"ü, "Batı geleneğindeki nihai ve en büyük estetik"i sunmuş olduğunu teslim eder ("Sanat Yapıtının Kökeni", Epilog, *PLT*, s.79; *NI*, s.100/84).

Hegel sanata salt bir eğlence olarak değil, daha çok insanın insan olması için zorunlu bir şey olarak bakar açıkça. Zorunludur, çünkü ona göre sanat insanın Mutlak'ı, yani gerçekliğin en yüksek tezahürünü kavramak için kullandığı yollardan biridir. *Estetik Dersleri*'nde işaret ettiği gibi, sanata çoğunlukla salt bir görünüş ya da yanılsama olarak bakılır. Ama, Hegel'e göre, bu niteleme bütün ampirik dünya alanına daha iyi uygulanır. Çünkü gerçekliğe, ancak dolaysız olarak algılanan şeylerin yüzeydeki oyununun içine nüfuz edip dünyayı yöneten "evrensel güçler"e ulaşarak varabiliriz. Sanat bu güçlerin açığa çıkarılmasını sağlayan yollardan biridir; o yüzden de görünüşten ibaret olmak şöyle dursun, gündelik hayatın gerçekliklerinden "daha yüksek bir gerçekliğe ve daha gerçek bir varoluşa" sahiptir: Sanat "duyumsal sanatsal şekillendirme [configuration] formu içinde hakikatin örtüsünü açma" işlevi görür.[22] Bu, bazı açılardan Heidegger'in sanat görüşüne yakın olduğu için, onun *Estetik Dersleri*'ni yere göğe sığdıramamış olmasına şaşmamak gerekir.

Ama Hegel, onu Heidegger'in estetizmine varmaktan alıkoyan bir hamle daha yapar. Felsefeyi mutlak bilgi alanındaki en yüksek konuma çıkararak sanatın olası doğruluk iddialarını sınırlar. Böylece felsefe sanatın üzerinde bir yerde durarak onu yargılar; sanatın doğruluğun gizinin-açılması olma iddialarını sınar ve her bir durumda bu iddiaların haklı ya da haksız olduklarını tespit eder. Heidegger, Hegel'in sanatın ifşa edici karakteri hakkında söylediklerinin olumlu yanını kabul ederken olumsuz yanını reddeder. Heidegger, bütün öncüleri arasında en çok, *Aşkın İdealizm Sistemi* adlı kitabında felsefeyi sanata tabi kılan Schelling'e yakındır. Ama burada da çok önemli bir fark söz konusudur, çünkü Schelling iç tutarlılığı olan bir dünya varsayabilirken, kriz düşüncesini izleyen Heidegger böyle bir şey yapamaz. Yani, kriz daha önce Nietzsche'yi olduğu gibi, Heidegger'i de Romantik öncülerinden ayırır.

---

[22] Hegel, *Aesthetics*, C.I, s.7-10, 55.

Heidegger'in konumu sanatın doğası hakkındaki önceki düşüncelerden bir başka önemli açıdan daha ayrılır. Heidegger köylü ayakkabıları resmiyle ilgili tartışmasında, resim aracılığıyla Van Gogh'un değil resmin kendisinin konuştuğunu söyler. Romantik eğilimde ve bu eğilimi sürdürdüğü sürece Nietzsche'de genelde çok daha farklı bir vurgu söz konusudur. Sanata genellikle "öznelci" açıdan, sanatçının isteminin, bilincinin ya da yaratıcılığının ifadesi olarak bakılmıştır. Bu vurgu, Heidegger'in sanat yapıtına kendine ait bir doğruluk değeri yükleme girişimine tamamen aykırıdır ve Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni" yazısına bu görüşe saldırarak başlaması hiç de şaşırtıcı değildir.

Heidegger'in öznelci sanat görüşüne yönelik en güçlü saldırısı, Nietzsche hakkında verdiği derslerin ilki olan "Nietzsche: Sanat Olarak Güç İstemi"nde bulunur (kış sömestri, 1936-37; ilk kez 1961'de yayınlanmıştır). Daha önce de belirttiğim gibi, Heidegger Nietzscheci metnin şiirsel yönünü (Blanchot'nun "écriture fragmentaire" adını verdiği yönünü)[23] ve Nietzsche'nin dile getirdiği bariz bir biçimde estetist iddiaları gözden kaçırarak Nietzsche'ye düpedüz bir "doğalcı" gözüyle bakar. Buna bağlı olarak da, Nietzsche'nin sanatı sanatçının bakış açısından kavradığını düşünür; daha önce gördüğümüz gibi Nietzsche'nin metinlerinde bu görüşü haklı çıkaracak epeyce şey bulunabilir. Yani, Nietzsche'nin sanata teknolojist baktığını, onu "güç isteminin bir şekillenişi" olarak gördüğünü söyler (*NI,* s.90/76; ayrıca bkz. s.162-163/139 ve çeşitli yerlerde). Bu perspektiften bakıldığında, iki düşünür arasında kesinlikle bir karşıtlık ilişkisi varmış gibi görünür. Ama Nietzsche'nin diğer, estetist veçhesinden bakıldığında, Heidegger ona karşı olmaktan çok onun halefiymiş gibi görünür. 1. Kitap'ta estetist bir Nietzsche okumasını gerekçelendirmeye çalışmıştım. Burada ise, kriz kavramının her iki düşünürün sanatçı anlayışı için ne kadar önemli olduğuna dikkat çekmekle yetineceğim. "Tanrının ölümü" aynı zamanda insanın, yazarın, sanatçının da ölümüdür. Nietzsche'nin dünyadan "kendi kendini doğuran bir sanat yapıtı" olarak bahsedebilme-

[23] Maurice Blanchot, "Nietzsche et l'écriture fragmantaire," *L'Entretien infini* içinde (Paris: Gallimard, 1969), s.227-255.

sinin nihai nedeni budur; metnindeki estetist dönemeçlerde, artık dar değil de geniş anlamda alınan sanata bir dünya-yaratıcı kapasite atfedebilmesinin nedeni budur. Nietzsche'nin ima etmekle yetindiği inkâr, yazarın ve sanatçının inkârı Heidegger'in son döneminde merkezi önem taşır.

Demek ki Heidegger'e göre, sanat öznel bir şey değildir; sadece *vardır*, öznellik ve nesnellik soruları gereksizdir. Heidegger'in Kantçı ve post-Kantçı estetikle arasındaki ihtilaf büyük ölçüde, onun Kant'ın sanatı zihnin öznel güçleri açısından tartışmakta ısrar edişinin yol açtığını düşündüğü bayağılaştırmaya saldırmasının ürünüdür.[24] Heidegger'in öznelci bir sanat yaklaşımını reddetmesi zorunludur çünkü o, sanat yapıtı konuştuğunda öznel-olmayan, Varlığa-ayarlı bir sesle konuşur demek istemektedir.

Heidegger'le Foucault ve Derrida arasındaki önemli bir bağlantı noktası olan Blanchot'nun bazı açılardan Heidegger'inkine yakın öznelcilik-karşıtı bir sanat görüşünü dile getirmesi ilginçtir. Blanchot'nun sözleriyle, sanat "doğrudan doğruya onu yaptığı varsayılan bir kişiye teşmil edilemez"; bir yaratıcıyla, bir yazarla arasında zorunlu bir ilişki yoktur. Blanchot bir fabrika işçisinin yaptığı bir nesnenin de bu gayri şahsi niteliğe sahip olduğunu kabul eder (*"il ne porte pas de nom d'auteur"*). Ama bu tür bir nesne "kullanımı sırasında tamamen ortadan kalkar", tamamen bir kullanım değeri haline gelir, ne olduğunu değil sadece ne işe yaradığını ilan eder. Oysa, sanat yapıtı kendisine gönderme yapar, "'gayri şahsileştirilmiş' bir gerçeklik" olarak, "her türlü gerçekliğin ötesinde ve öncesinde" varolan bir şey olarak ayakta kalır.[25] Ancak Blanchot negatif bir Heideggercidir; sanat hakkındaki düşünceleri Foucault'nunkilere ve özellikle de Derrida'nınkilere çok benzer ki bunun bir işareti de sanatı doğ-

---

[24] Bu nokta hakkında özellikle bkz. Reclam basımında Hans-Georg Gadamer'in "Sanat Yapıtının Kökeni Üstüne"ye yazdığı sonsöz. Bu yazının İngilizcesi şurada bulunabilir: "Heidegger's Later Philosophy," *Philosophical Hermeneutics* içinde, s.219-224. Daha önce gördüğümüz gibi, Gadamer de, kendi deyimiyle, sanatın gayrı meşru bir biçimde öznelleştirilmesine saldırır.

[25] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), s.230-231 [Türkçesi: *Yazınsal Uzam*, çev. S. Öztürk Kasar, Yapı-Kredi Y., İstanbul, 1994]

rulukla değil "doğru-olmayan"la (nontruth) ilgili bir şey olarak görmesidir: Sanat "adlandırılamayana, insani-olmayana, doğruluğu, adaleti, hakkı olmayana ses verir", "doğrunun hareketinden kaçar"; sanat "doğruluktan sürgün edilmektir".[26]

Blanchot'nun Heidegger'in aleyhine dönmesi manidardır; Heidegger'in "doğruluk değeri" hamlesinin sanatın öznelliğinin inkârından çıkarılabilecek tek sonuç olmadığına dikkat çeker. Ama Heidegger başka bir hamle değil de "doğruluk değeri" hamlesini yapmıştır. Van Gogh'un resmi ya da herhangi bir başka "büyük" sanat yapıtı "konuşur", Heidegger'e göre bizi sanat dışında başka bir yolla ulaşamayacağımız bir doğrulukla/hakikatle temas haline sokar. Hattâ, daha önce de belirttiğim gibi, Heidegger'e göre sanat, hakikati (örneğin bir çift ayakkabının hakikatini) yalnızca açığa çıkarmaz, yaratır da. Bu yaratım, *ex nihilo* bir yaratımdır. Heidegger şöyle der: "Sanat...hakikatin *bir oluşu* [a becoming], *bir oluverişidir* [a happening]. O zaman, hakikat hiçten mi çıkar? Eğer burada hiç, sadece olanın [*das Seiende*] değili anlamında kullanılıyorsa ve biz de olan'ı bilinen şekilde mevcut olan bir nesne olarak görüyorsak cevabımız evettir" (*PLT*, s.71 [çeviri değiştirildi]). Burada Heidegger'in neden bir nihilist olmadığını görürüz (ki bazen bununla suçlanmıştır). Nihilizm Heidegger'in, anlamından tamamen boşaltılmış bir insani dünya varsayımı olmaksızın kavranması mümkün olmayan "düşünme biçimi"nin önkoşuludur elbette. Ancak Heidegger'in girişimi, boşluğu onaylamayı değil onun üzerine bir şeyler inşâ etmeyi, kendi kendini yaratan ve kendi kendini ayakta tutan bir anlam yaratmayı amaçlar. Ve Heidegger'in böyle bir girişim için bulabileceği en sağlam metaforsa sanat metaforudur; tek başına herhangi bir yaratıcıdan tamamen bağımsız ayakta duran bir sanat.

[26] A.g.y., s.242, 249, 252.

Sanat ve Dil

Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni"nde dile getirilen konumu hakkında söylenebilecek çok şey vardır. Heidegger'i tanımak isteyen herkes bu yazıyı okumalıdır, çünkü bu yazı hem onun kariyerindeki kilit yapıtlardan biridir hem de teknik bir sözcük dağarı ve anlamayı önleyecek başka engeller içermez. Üstelik, bazı açılardan ele aldığı konu hakkında son derece ufuk açıcı şeyler söyler. Örneğin bir "oluş" (*Werden*) ya da "oluveriş" (*Geschehen*) olarak sanat kavrayışı, sanatın çoğunlukla bir olay, bir deneyim, bir "happening" olarak tasarlandığı çağdaş sanat dünyasına özellikle uygunmuş gibi görünmektedir. Ama burada bu denemeyi enine boyuna ele alamayacağız, çünkü asıl derdimiz Heidegger'in son dönem düşüncesini bir bütün olarak ele almak.

1936'ya gelindiğinde Heidegger'in estetizmi açıkça yerleşiklik kazanmışsa da, daha sonraları bazı vurgu farklılıkları olmuştur. Bu farkların en önemlisi, sonraki yazılarında (özellikle de önemli deneme derlemesi *Dil Yolunda* [1959]'da), dikkatini büyük ölçüde "sanat yapıtı"ndan "dil"e çevirmesidir. Heidegger'in 1935-36'da sanat yapıtından taşımasını beklediği yükün ağırlığı düşünüldüğünde bu kayma hiç de şaşırtıcı olmaz. "Sanat Yapıtının Kökeni" yazısında, sanat yapıtı ile "ampirik", "sıradan" gerçeklik arasında hiçbir bağ yoktur. Yapıt mimetik ya da temsili hakikatin taleplerine hiçbir biçimde tabi değildir. Aksine, hakikati o yaratır; dahası, dünyalar yaratır; Heidegger'in sözleriyle, "bir yapıt olmak bir dünya kurmak demektir": *Werksein heisst: eine Welt aufstellen* (*PLT*, s.44).

Dünyalar "kurma" fikri zayıf bir anlamda ve de güçlü bir anlamda yorumlanabilir. Zayıf anlamda ele alındığında, Heidegger'in şunu iddia ettiğini görürüz: Sanat bizi başka türlü farkına varamayabileceğimiz gerçekliklere karşı duyarlı kılmaya hizmet eder; örneğin, bir Bridget Riley resmi renklerin oyununa açılmamıza yardımcı olur. Heidegger çoğu kişi tarafından kabul edilen bir noktayı dile getirerek, dünyanın kendini bize dolaysız olarak sunmadığını, tam aksine sersemletici bir duyarlılık gerek-

tirdiğini belirtir. Sanat yapıtının "dünyanın Açıklığını açık tuttuğu"nu söylerken kısmen bunu kastetmektedir (*PLT*, s.45).

Ama dünyalar "kurma"nın güçlü anlamını da kasteder. Çünkü sanata bizi "gerçek dünya"nın deneyimine duyarlı kılan bir şey olarak bakan görüşün bütün içerimlerini kabul ettiği hiçbir biçimde söylenemez. Bu tür bir görüş, "sanat yapıtının dünyası"nın, duyarlık verici gücünü "gerçek dünya"dan uzak durmasından alan ve dolayısıyla bize bu dünyadan estetik bir mesafe ve onun hakkında bir perspektif kazandıran hayali bir dünya olduğunu ima eder. Heidegger'in eğilimi ise, tam tersine, estetik olanla olmayan arasındaki mesafeyi iptal etme yönündedir. Nihai olarak, Heidegger sanat yapıtının şeyleri daha iyi görmemizi sağladığını iddia etmez, daha önemli bir şey söyler: Sanat yapıtı şeylerin var olmasını sağlar, ona göre: Sanat yapıtı "yeryüzünün yeryüzü olmasını sağlar" (*PLT*, s.46). Heidegger ilk döneminde Newtoncu hareket yasalarının ancak Newton'la birlikte hakikat haline geldiğini söylediği gibi (bkz. *B&T*, s.227), son döneminde de dünyanın hakikatinin ancak sanat yapıtı içinde yerleşiklik kazandığını iddia eder. Hegel'den farklı olarak, Heidegger'in sanat yapıtını hakikatin —ilkesel olarak yapıttan ayrılabilir bir mesaj biçiminde ortaya çıkabilen bir hakikatin— taşıyıcısı olarak görmemesinin nedeni de budur. Heidegger bunun yerine, sanat yapıtının kendisinin hakikatin "oluşu", "oluverişi" olduğunu düşünür.

Bu görüşün Hegel'in sanatın doğruluk değeri anlayışına dayandığı açık olmasına rağmen, Heidegger sanatla hakikati özdeşleştirerek Hegel'in (hattâ Schelling'in bile) kabul edemeyeceği kadar ötelere gider. Nietzsche her ne kadar sanat ile hakikat arasında "öfkeli bir uyumsuzluk" olduğundan bahsetmişse de, burada akla onun *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki şu iddiası geliyor: "Apolloncu olana kıyasla, Dionysoscu olan, bütün fenomenler dünyasını varolmaya çağıran sonsuz ve özgün sanat gücü olarak ortaya çıkar." Ama bu dünya-yaratıcı önem sanat yapıtının taşıyamayacağı kadar ağır bir yüktür. Aslında mitik bir önemdir bu, çünkü genelde sadece mite böylesi bir güç atfedilir. Bu göz önünde bulundurulduğunda, Heidegger'in dünya-yaratma fikrini

takip etmeyi sürdürürken dilin daha geniş gerçekliği üzerinde gittikçe daha fazla durmaya başladığını görmek bizi şaşırtmaz. "Sanat Yapıtının Kökeni"nin sonuna doğru, dilin kendisinin, sahip olduğu adlandırma gücü sayesinde "varlıkları ilk kez söze ve görünüşe getiren" şey olduğunu ileri sürer (*PLT*, s.73). Bu önermenin altında iki özdeşlik yatar: Şiirin sanatın temel biçimiyle özdeşleştirilmesi (Romantik sanat anlayışında merkezi yeri işgal eden bir özdeşliktir bu) ve şiirin dille özdeşleştirilmesi (Heidegger'in sözleriyle, "dilin kendisi temel anlamda şiirdir" [*PLT*, s.74]).

Bu şekilde kurulan birbiriyle bağlantılı üç güç merkezi arasından —sanat, şiir ve dil— hangisinin en geniş etki alanına ve güce sahip olduğu açıkça ortadadır. *Zerdüşt*'ü "yeni bir deneyimler dizisinin ilk dili" olarak gören Nietzsche dilin dünyayaratan, bizi bir şekilde yepyeni bir deneyim düzeyine çıkaran bir şey olduğu fikrini ortaya atar. Heidegger de bu dilsel hamleyi yapar: Aslında, bu hamle estetist konumun zorunlu bir sonucu gibi görünmektedir; bunun Foucault ve Derrida'nın yazılarında da devreye girdiğini göreceğiz. Ama Nietzsche'de hâlâ deneme kabilinden rastlanan ve birçok açıdan düşüncesinin diğer eğilimleri tarafından baltalanan şey, dili Nietzsche'de görülmeyen bir biçimde saplantı haline getiren Heidegger'in son döneminde temel ve tayin edici bir önem kazanır. Heidegger'in gözünde, dil deneyimi diğer deneyimler arasındaki bir deneyimden ibaret değildir; bir kere, bizim "dil" olarak bildiğimiz, tikel nesnenin düşünce tarafından deneyimlenmesi değildir. Dil deneyimi düşüncenin kendisiyle ve kendisine karşı yaşadığı bir deneyimdir —çünkü dil düşünce, düşünce de dildir ve insani dünyanın tamamını bu dil/düşünce yaratır.

"Bir Japon ve Bir Araştırmacının Dil Hakkındaki Diyaloğu" adlı yazısında (bu yazı 1953-54'te yazılmış ve *Dil Yolunda*'nın bir parçası olarak yayınlanmıştır) Heidegger dilin doğası (*Wesen*) hakkındaki düşünceleri için "uygun sözcüğü" (*das gemässe Wort*) henüz bulamadığını ve bu doğaya yanıt vermeye çalışan bir düşünce "olasılığı"nın (prospect) "bütün uçsuz bucaksızlığı içinde, hâlâ örtülü" olduğunu kabul eder (*OWL*, s.8).

Heidegger bu örtüşün kaçınılmaz olduğunu iddia eder; dilin söyleyişi [saying of language] son kertede bir *Geheimnis*, ne pahasına olursa olsun korunması gereken bir sır ya da gizemdir. Dil *hakkında* bir şeyler söylemek, der Heidegger, dili kaçınılmaz olarak bir nesneye dönüştürerek özünün yok olmasına neden olur; asıl mesele dilin kendisinin söylemesini sağlamaktır ve bu söyleyiş bilimsel bir karaktere sahip olmaya çalışan bir soruşturma içinde ortaya çıkamaz (*OWL*, s.50-51). *Dil Yolunda*'ki bir başka deneme olan "Sözcükler"de (daha önce, 1958'de ders olarak verilmiştir), Heidegger şiir ve düşünmenin "onların düşünme biçimlerine en çok yakışan şey olarak gizeme tevdi edilmiş olmaları bakımından, ayırt edici birer Söyleyiş" olduklarını söyler (*OWL*, s.156). Dilin nihai olarak gizemli bir karaktere sahip olduğu şeklindeki bu vurgu dikkate alındığında, Heidegger'in dille aslında neyi kastettiğini netleştirme işinin son derece güç —hattâ, Heidegger'in "yol"unun herhangi bir başka yönünü netleştirmekten de güç— olması şaşırtıcı değildir.

Bekleneceği üzre, burada sistematik bir şeyler; kurnazca benimsenmiş bir konum söz konusudur. Heidegger bu yazıda iki kere kendi düşünme yoluna bir ad konmaması gerektiğini ilan eder (*OWL*, s.29, 42). Bu, eleştirmen için bir skandaldır, çünkü eleştiri eleştirilen şeyin doğru adını bulmaya çalışma meselesidir. Heidegger bu tür adlandırmaları reddederek eleştirmenin yaptığı işi reddetmiş olmaktadır. Onun bakış açısından bakıldığında, bunu yapmak için yeterli nedeni vardır, çünkü onun nihai amacı kendi sözünün gücü sayesinde yeni bir dünya yaratmaktır ve eleştiri ancak bu gücü baltalamaya hizmet edebilir. Delfi ve Sfenks efsanelerinin ima ettiği gibi, muamma, peygamberle kâhinin karakteristik tavrıdır. Heidegger'in takipçilerinin onun sözlerine dünya-tarihsel bir önem yüklemelerini mümkün kılan şey, metinlerinin muammamsı, gizemli karakteridir. Muammamsı (*rätselhaft*) olan, tanım gereği netleştirmeye direnir. Ve bu direnişin merkezinde dil vardır.

Sonuç olarak, Heidegger'in dil hakkındaki düşüncelerine yaklaşırken, neredeyse kasten gizlenmiş bir şeye; muazzam ve ürkütücü bir ormana, hayaletimsi, örtülü bir mevcudiyete yakla-

şırız. Ben burada size sadece bu yazılar arasında bir patika açmayı vaat edebiliyorum ki bu da epeyce dar bir patika olacak. Bu patikanın bir *Holzweg*, bir çıkmaz yol olup olmadığını zamanla göreceğiz. Ben bu patikanın bir çıkmaz olmadığını ve Heidegger'in düşüncelerinin gündeme getirdiği bazı meseleleri aydınlatabileceğini umuyorum. Özellikle de, okurlara, Heidegger'in bu düşünceleri ile onlar kadar güç, içrek ve hikmetli olmayan, daha aşina düşünceler arasındaki bağlantıları açıkça gösterebilmeyi umuyorum. Şüphesiz, hem Nietzscheci hem Heideggerci perspektiften bakıldığında, aşina-olmayana aşina olan açısından bakma yolundaki bu girişim reddedilecektir, ama reddedilme riskini göze almak gerekir. Muamma haline getirme ile netleştirme arasında derin ve dolaysız bir husumet vardır. Bulmacaları elinden alındığında Sfenks sahip olduğu gücü, filozof da dünya-tarihsel önemini yitirir.

Dil ve Şiir

Heidegger'in perspektifinin *Varlık ve Zaman*'dan sonra nasıl kökten değiştiğini gördük, çünkü estetizm imkânı ancak bu yapıttan sonra ortaya çıkmıştı. Heidegger'in dil konusundaki görüşlerinin de değişmiş olması şaşırtıcı değildir; işin aslı, bu görüşler ikinci kez değişmişlerdir. Heidegger, *Habilitationsschrift*'inde, dili nesnel anlamları aktaran bir araç olarak gören Husserlci bir konuma bağlıydı. Bu görüşe göre, dilbilgisinin formel mantıkta *a priori* bir temeli vardır. Felsefeci dil meseleleriyle hiçbir biçimde ilgilenmez, sadece mantık meseleleriyle ilgilenir. Yapıtlarında, olağan dili, getirdiği bütün karışıklık ve belirsizliklerle birlikte "paranteze alma"ya ve kusursuz ölçüde mantıksal bir karakteri olan ideal bir dil inşâ etmeye çalışır.[27]

---

[27] Heidegger'in *Habilitationsschrift*'deki dil anlayışı hakkında bkz. Richard Schmitt, *Martin Heidegger on Being Human: An Introduction to Sein und Zeit* (New York: Random House, 1969), s.55-73. *Habilitationsschrift*'in metni şurada bulunabilir: Heidegger, *Frühe Schriften*, der. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1978), s.189-411.

Heidegger *Varlık ve Zaman*'da bu görüşü arkada bırakır, çünkü dili artık mantıksal değil varoluşsal terimlerle görmektedir. Mesela, 34. kısımda ("Orada-Oluş ve Söylem. Dil") dilbilgisini mantıktan "kurtarmak" gerektiğinden bahseder (*B&T*, s.165). Keza, 18. kısımda ("Bağlılık ve İmlem; Dünyanın Dünyalığı"), Dasein'ı, bağlı olduğu (involved) dünyayı anlamaya çalışırken imlemler (*Bedeutungen*) üreten bir şey olarak tasvir eder; "sözcüklerin ve dilin Varlığı" bu imlemler üzerine kurulur (*B&T*, s.87). Kısacası, Dasein'ın dünyaya bağlı oluşundan bu dünyayı anlamasına, imlemler üretmeye, dile doğru ilerleyen bir hat olduğunu varsayar.

Heidegger'in sonraları,*Varlık ve Zaman*'ın kendi kütüphanesinde bulunan kopyasında bu ikinci iddianın bulunduğu sayfanın kenarına şöyle bir not düşmüş olması manidardır: "Yanlış. Dil işin içine sonradan, yukarıdan [*aufgestockt*] dahil edilen bir hikâye değildir, aksine orada bulunduğu haliyle hakikatin asıl özüdür."[28] Niye böyle bir önermede bulunduğunu kolayca görebiliriz, çünkü son döneminde benimsediği perspektifte asli olan Dasein değil dildir. *Dil Yolunda*'nın giriş yazısı olan "Dil"de (1950 ve 1951 yıllarında önce ders olarak verilmiştir), "dilin kendisi üzerine, sadece dil üzerine" düşünmek niyetinde olduğunu açıkça belirtir. Bu perspektifte, konuşan Dasein değil dildir. Dolayısıyla, dil üzerine düşünmek "dille kalabilmek, yani kendi konuşmamızın değil *onun* konuşmasının içinde kalabilmek için dilin konuşmasına girmemizi gerektirir." Ayrıca, bu konuşma da "ölümlülerin Varlığına bir ikametgah [*Aufenthalt*] bahşeden şey olarak gerçekleşir" (*PLT*, s.190-191).

Burada *Varlık ve Zaman*'ınkinden kökten farklı bir dil görüşü vardır; farklıdır çünkü Heidegger Nietzsche'yi keşfederek ve bunun sonucunda da mevcut gerçekliğin sahipsizliğinin farkına vararak, yalnızca sözün yaratıcı gücünün doldurabileceği bir boşluk açmıştır. "Sadece söz, şeye Varlık verir" der Heidegger (1957-58'de ders olarak verilmiş ve 1959'da yayınlanmış olan) "Dilin Özü" adlı yazısında. Ona göre, bu Sputnik gibi bir şey için

[28] Heidegger, *Sein und Zeit*, der. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Frankfurt am Main: Klostermann, 1977), s.117, not c.

bile geçerlidir, çünkü modern teknolojinin sözü insana bu meydan okumanın gereğini yapmayı emretmemiş olsaydı Sputnik de varolamazdı (*OWL*, s.62).

Bu görüşün estetist çağrışımları açıktır. Heidegger'in dille şiiri sürekli olarak özdeşleştirmeye çalıştığı göz önünde bulundurulduğunda bu çağrışımlar daha da açıklık kazanacaklardır. *Dil Yolunda*'da dil hakkındaki bütün düşünceleri dilin şiirde sergilendiği şekliyle ele alınmasına dayanır. "Dilin Özü"nde ve başka yerlerde, malûmat aktarmaya yönelik faydacı kaygının hüküm sürdüğü gündelik konuşmalarda dilin "dil olarak" tezahür etmediğini, bunun ancak bu tür kaygıları dışlayan şiirde görüldüğünü savunur (*OWL*, s.59). Bu görüş, post-Romantik estetiğin belli bir kolunda yaygın olarak rastlanan bir görüşle; yani genelde sanatın özelde de şiirin düşünümsel (self-reflexive) bir karaktere sahip olduğu, söylenecek içerikten çok kendi söyleme tarzlarıyla ilgilendiği fikriyle kıyaslanabilir. Edebiyatı kendi kendine yeterli bir tür sözel tören, yoğun imalılığıyla bütün söylemleri kendi içine alan bir "Kitap" olarak gören Mallarmé'ı düşünün. Edebiyatın kendi içine bakan sözel bir evren oluşturduğunu; onu oluşturan simgelerin gösterge-değerinin, birbirleriyle bağlantılı motiflerden müteşekkil bir yapı içindeki unsurlar olarak oynadıkları role tabi olduğunu savunan Northrop Frye'ı düşünün. Kökleri Romantiklere özgü bir duyarlılıkta olan bu görüşler Romantik sanatçının tatsız bir dünyadan kaçıp kendi estetik yaratıcılığının esirgeyici ürünlerine sığınmasını yansıtır. Nietzsche her ne kadar kendi Romantik atalarını reddetse de, sanatçıyı sanatçı olmayanların biçim diye baktıkları şeye içerik diye, "şeyin kendisi" (*die Sache selbst*) diye bakan kişi olarak tanımlaması bu geleneğe gayet iyi uyar (*WP*, §818; *KGW*, 8. Abt., 2. Bd., s.251-252).

Heidegger Romantiklerle arasındaki bağlantıyı neredeyse hesaplı bir biçimde gizlemeye çalışmış olsa da, Romantik düşünceyle onun arasında da bağlar vardır. Yine de, o Nietzsche kadar amansız bir Romantizm-karşıtı değildir; "Dil Yolu" adlı denemesine (1959) Novalis'in *Monologlar*'ından bir alıntıyla başlaması bunu gösterir: "Dilin o tuhaf özelliği, yani sadece kendisiyle ilgi-

lenmesi —işte bunu bilen kimse yok" (*OWL*, s.111). Heidegger şiir dilinin ve bunu genişleterek genelde dilin, kendi söyleyişinden başka hiçbir şey söylememek için konuştuğunu ileri sürer. (Bunu bu tür amaçlı ama amaçsız söyleyişin sanat yapıtının temel özelliklerinden birisi olduğunu savunan sanat felsefecilerinin görüşleriyle kıyaslayabiliriz.) Arada estetik bir bağlantının olduğunu aynı ölçüde gösteren bir başka şey de, Heidegger'in dili bir bilimsel araştırma nesnesi olarak ele almak istemediğini, daha çok onunla "bir deneyim yaşamak" istediğini ısrarla vurgulamasıdır. (Bunu Nietzsche'nin bir gün *Zerdüşt*'ün dilini "yaşayacağımız" yolundaki umuduyla kıyaslayabiliriz.) Burada da Heidegger'in takındığı tavrın modeli estetiktir; çünkü bir sanat yapıtına bir sanat yapıtı olarak yaklaştığımızda tam da bunu yaparız. Yapıtın varsayımlarını kabul eder; değerlendirme [appreciation] anında kuşkularımızı askıya alırız. Kurmacaya hakikatmiş gibi muamele ederiz.

Heidegger'in dilin "Varlığı"ndan ayrılamayacaklarını düşündüğü gizem ve muamma üzerindeki vurgusu da önemlidir. Bunlar aynı zamanda sanat yapıtının "Varlığı"ndan da ayrılamazlarmış gibi görünüyor, çünkü muamma olmaksızın —söyleme ile kasıt arasında bir uçurum yaratmaksızın— bir sanat yapıtı ile bir olgu önermesini birbirlerinden nasıl ayırabiliriz? Sonuncusu ve en önemlisi, uçurum ve dünya-yaratma nosyonlarını da dikkate almak gerekir; çünkü Heidegger'in dil hakkındaki düşünceleri işte bu noktada salt "ontolojik" olmaktan çıkıp ontojenetik bir hal alırlar. Heidegger "Dil konuşur" cümlesinde bir uçurum [abgrund] bulduğunu iddia eder. Ama, diye sürdürür sözlerini, bu uçuruma düştüğümüzde, "boşluğa yuvarlanmayız"; aksine "yukarı doğru, bir yüksekliğe doğru düşeriz. Bu durumun yüceliği bir derinlik açar. Bu ikisi insan hayatının geçeceği bir mesken, bir ikametgah bulabilmek için evde olmak isteyeceğimiz bir alan üzerinde uzanırlar" ("Dil", *PLT*, s.191-192). Bugünün sahipsizliğinde (Heidegger başka bir yerde bundan "dünyanın gece çağı" diye bahseder), insanın ikamet edeceği bir yer yoktur ("Şairler Neye Yarar?" [1946'da yazılmış, 1950'de ya-

yınlanmıştır], *PLT*, s.92). Dilin görevi işte böyle bir ikamet yeri yaratmak, insanın yeniden yaşayabileceği bir dünya yaratmaktır.

Benim karakterize ettiğim şekliyle, Heidegger'in perspektifi Nietzsche'nin ilk döneminde benimsediği perspektife dayanır. İki düşünür de bir kriz varsayımıyla yola çıkarlar. İkisi de sanatta ve nihai olarak dilde bu krizi alt etme aracını bulurlar. Ama daha önce gördüğümüz gibi, Nietzsche kendisi için yarattığı yeni zeminden emin değildir. Ara sıra, "uzun vadede yeni 'şeyler' yaratmak için yeni adlar, tahminler ve ihtimaller yaratmak yeterlidir" dediği olmuşsa da, bu görüşe şaşmaz biçimde bağlı kaldığı söylenemez. Bir estetist olarak ele alındığında, perspektifi yeterince ütopik, yeterince devrimci değildir. Yani, Nietzsche estetist-olmayan biçimlerde okunabilir: Bir pragmatist, bir varoluşçu, bir doğalcı olarak okunabilir. Ama Heidegger böyle okunamaz pek —tabii ki 1935 ve sonrasının Heidegger'ini kastediyorum—, çünkü dilin dünyanın kurulmasında oynadığı rol hakkındaki tutumu mutlak ve kesindir. "Dil" adlı yazısında şöyle söyler (buna benzer önermelere son yazılarında sık sık rastlanır): "Adlandırmada, adlandırılan şeyler şeylenmeye [thinging] çağrılırlar. Şeylenirken de, şeylerin ve keza ikamet ettiricilerin ikamet ettiği dünyayı gözler önüne sererler." (*PLT*, s.199-200).

Ayrıca, özellikle 1945'ten sonra, Heidegger'in düşüncesinden iradeciliğin bütün izleri silinir; o yüzden de Nietzsche'de olduğu gibi, yeni dilin Zerdüştvari yaratıcısına geri dönen yolu aramaya kalkışmayız. Heidegger'in *Düşünme Neye Denir*?'inde (bu kitap 1951-52'de ders olarak verilmiş, 1954'te yayınlanmıştır; *WCT*, s.192) söylediği gibi, dil içinde hareket ederiz; biz dili yaratmayız, dil bize kendini verir. Bu yüzden, dil ile gerçeklik arasında —ya da, Heideggerci formülasyonu kullanacak olursak, dil ile Varlık arasında— hiçbir fark yoktur. Dil konuşur, Varlık da konuşur; Heidegger "dilin Varlığı" ve "Varlığın dili" tabirlerini ayrım gözetmeksizin kullanır. Yani, mesele formel bir Apolloncu dilin düzensiz bir Dionysoscu gerçekliğin karşısına geçip ona düzen vermeye çalışması değildir (bu modernist ve yapısalcı bir görüştür); Dionysoscu olan da Apolloncu olan da, "yakınlık" da "uzaklık" da dilin kendisi içinde ve dünyanın için-

de cisimleşirler. Bu yuzoen dilin hem Hermetik hem de Orfik olduğunu; bir yandan kendi kendine gönderme yapan anlam yapıları yaratırken, bir yandan da aynı zamanda kendinden yepyeni ve hiç duyulmamış dünyalar yarattığını söyleyebiliriz.

Estetizmin mantıksal olarak çürütülebileceğine inanmıyorum; kaldı ki mantıksal olarak savunulabileceğine de inanmıyorum. Tutarlı bir dinî fideizm* gibi o da (geleneksel) mantıksal ölçütlerden muaftır. Heidegger'in düşüncesine dini inancın dünyevileştirilmiş bir versiyonu olarak bakanlar, bence burada tam olarak ne tür bir inancın tahayyül edildiğini belirleyecek kadar ötelere gitmeseler de, bu değerlendirmelerinde haklıdırlar. Fakat estetizm fideizmle mantıksal-ölçütlerden-muaf olma özelliğini paylaşıyorsa da, aynı zamanda onun perspektifini paylaşmayanların onun uygun sınırları olarak gördükleri sınırları sürekli ihlal etme eğilimini de içinde barındırır. Böylece kendi yaptığı şeyin doğası hakkında —ve, daha da önemlisi, dünyanın doğası hakkında— "olağan" bir perspektifin reddetmek zorunda kaldığı önermelerde bulunur. Estetizm "olağanüstü" bir perspektifi, gem vurulmamış estetik yaratım ve kavrayış perspektifini benimser: Daha önce de belirttiğim gibi, bizi "genelde bulunduğumuz yerden başka bir yer"e yerleştirmeye çalışan bir perspektiftir bu. "Olağan" bir bakış açısından bakıldığında, bu, dünyanın gerçek halini, onun yerine hayali bir yaratımı koyarak bizden gizleyen bir bulanıklaştırmadan başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında, estetizm kendi yaratımlarının içinde yaşadığımız dünyadan ayrı kurmacalar olduğunu kabul ediyor olsaydı —kısacası, sanat yapıtı alanında kalsaydı—, ona karşı söylenebilecek hiçbir şey olmazdı. Ya da ontojenetik iddialarını koruduğu halde onlar hakkında tamamen sessiz kalsaydı, itiraza yine mahal olmazdı.

Bu noktada Wittgenstein'la bir kıyaslama yapmak yerinde olurmuş gibi görünüyor. Wittgenstein'la Heidegger arasındaki yakınlığı ayrıntılarıyla araştıramayacak, buna sadece değinmekle yetinecek olmama rağmen, ikisinin de büyük ölçüde aynı mese-

* Bazı öncüllerin rasyonel açıklama gerektirmediğini, sadece inanç temelinde kabul edilmeleri gerektiğini savunan görüş-ç.n.

lelerle hesaplaştıkları ve birbirlerine belli açılardan yakınlaştıkları açıktır. Örneğin, Wittgenstein, *Tractatus*'un sondan bir önceki sayfasında, "dünyanın *nasıl* olduğu değildir gizemli olan; *olduğudur*" derken, halisinden Heideggerci bir önermede bulunmaktadır. Ama ikisi arasında, Wittgenstein'ı estetizmden uzaklaştıran önemli bir fark vardır; çünkü Heidegger'in dili ya da şiiri seçtiği yerde Wittgenstein sessizliği seçer. Gizemli olan, der Wittgenstein, "sözcüklere dökülemez", ve bu yüzden sessizlikle geçiştirilmelidir: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen* [*Tractatus*'un bitiriş cümlesi: "Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı" —ç.n.] Özetle, Wittgenstein "dilin sınırları" adını verdiği şey konusunda Heidegger'den çok daha açık bir tavır alır. *Tractatus*'ta Heidegger'in yolundan bu şekilde dönerken, daha sonra yazdığı *Felsefi Soruşturmalar*'da bunu biraz farklı bir biçimde yapar.[29]

Şüphesiz, bu iki düşünür arasındaki bu farklılığı gereğinden fazla öne çıkarmak istemiyorum. Kaldı ki, Heidegger'in şiirinin bir sessizlik biçimi, Wittgenstein'ın sessizliğinin de bir şiir biçimi olduğu gibi bir iddia gayet inandırıcı olurdu. Yine de, Heidegger tam da sessizliği değil sözcükleri tercih etmesiyle, kendisini bu sözcüklerin kendine özgü gücüne ve önyargısına maruz bırakmış olur. Bunu kendisi de sezmiş gibidir, çünkü "Metafiziğin Varlık-Tanrı-Bilimsel Yapısı"nda şöyle der: "Zorluk dildedir. Batılı dillerimiz, şöyle veya böyle, metafizikçe düşünmenin dilleridir" (*I&D*, s.73). Yine de, bu önermenin kendi durumuna da uygulanabileceğini kabul etmeye yanaşmaz. Dahası, kendisini (daha mütevazı bir tutum takınarak) kendi zamanı ve yerinin ürünü olarak değil, bize "Varlık sözleri" sunan "büyük ölü filozoflar" silsilesinin oluşturduğu "geleneğin" ürünü olarak görme eğilimi yüzünden;[30] düşüncesindeki en etkili unsurların en do-

---

[29] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, İng. çev. D.F. Pears ve B.F. McGuinness (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1974), §6.4'ten en sona dek [Türkçesi: *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, BFS Y., İstanbul, 1985]. Ayrıca bkz. Wittgenstein, "On Heidegger on Being and Dread," Murray, der., *Heidegger and Modern Philosophy* içinde, s.80-83.

[30] Rorty, "Overcoming the Tradition," s.257 (*Consequences of Pragmatism*, s.52).

laysız olanlar, 1. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki yıllarda olgunlaşan bir Alman felsefe öğrencisi ve öğretmeni olarak yaşadığı deneyimle bağlantılı olan unsurlar olduğunu görmeyi başaramaz.

Ayrıcalıklı Metinler

Böylece biraz farklı bir perspektiften 3. Bölüm'de ortaya atılan bir meseleye dönmüş oluyoruz. Heidegger'in kendi kültürel kökenlerine bağlılığı kriz kavramını dile getirme biçiminde açıkça göründüğü gibi, bazı edebi metinlere özel bir önem yüklemesinde ve yorumun ötesine geçtiği yolundaki bütün iddialarına rağmen, bu metinlere getirdiği kendine özgü değişikliklerde de aynı ölçüde açıkça görünür. "Diyaloğa" girdiği şairlerin listesi epeyce kısadır: En önemli isimler Rilke, Trakl, George ve en başta da Hölderlin'dir. Heideggerci bir yorumcu şunu iddia etmiştir: "Heidegger'in serimleme ve aydınlatma amacıyla yaptığı seçimlerde örtük olarak bulunan tercihe dayalı değer yargıları, onun bu seçimlerden çıkardığı sonuçlar kadar önemli değildir."[31] Bu maksatlı bir yargıdır: Hem "serimleme amacıyla yapılan seçimler" hem de bunlardan çıkarılan "sonuçlar" belli bir kültür ortamının, belli bir *Weltanschauung*'un göstergeleridir. Bunlar daha özelinde, Heidegger'in, onun zamanında belki de en önemli mühtedileri George çevresinde toplanmış olan bir edebiyat ve sanat anlayışına neler borçlu olduğunun da göstergeleridir. Bu anlayışın ardında, yirminci yüzyıl başında edebiyatta (özellikle de Alman edebiyatında) gözlenen, toplumsal şartların doğalcı betimlenmesinden öznel ve büyük ölçüde kişisel bakış açılarının dışavurumuna yönelen kayma vardır. "Şair" kendisini gündelik hayatın mesafeli ve nesnel bir gözlemcisi olarak değil; bize daha derin, daha yoğun bir gerçekliğin imalarını taşıyarak günlük deneyimin sınırlarını yıkan bir kâhin olarak görmeye başlamıştır. Kısacası, edebiyatta neo-Romantik bir yönelimin or-

[31] David E. White, *Heidegger and the Language of Poetry* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1978), s.13.

taya çıkışıyla karşı karşıyayızdır. Bu yeni yönelim Romantik mirasın bir yönünü devralıp yoğunlaştırmış; üstelik bunu da tamamen bayağı ve vasat gördüğü burjuva, kentli, endüstriyel, bürokratik bir toplum bağlamı içinde yapmıştır.

Heidegger sonraki dönemlerinde, hem 1930'ların ortalarında şiirin "özü"nden bahsederken, hem de birkaç yıl sonra "şiir" ile "düşünme" arasındaki çakışma üzerinde odaklanmaya başlarken işte böyle bir şiir anlayışıyla çalışmıştır. Ama her şair Heidegger'in ölçütlerini karşılamaz; sadece bazı şairler karşılar. Onun övgüler yağdırdığı şairlerin (bu terimi en geniş anlamda düşünelim) radikal denecek ölçüde kişisel olanın bayraktarlığını yapan ve nostaljik bir biçimde bugünden geriye çekilen (ya da bu şekilde yorumlanabilecek) şairler olduğu görülür. Tabii ki bu da Batı edebiyatının büyük bir bölümünü elemeyi gerektirir. Örneğin, Heidegger Homeros'a hayran olduğunu iddia etmesine rağmen, *İlyada* ile *Odysseia* Heidegger'e özgü Varlık-keşfi ya da Varlık-icadı tarzına büyük ölçüde direnmişlerdir. Bir kere, Homeros'da kişisel olan sorun olarak görülmez ve bu yüzden de araştırılmaz. İkincisi —ki bunun ilkinin neredeyse zorunlu sonucu olduğu söylenebilir— ister nostaljik ister düşçü tarzda olsun ütopik, idealist unsura Homeros'da rastlanmaz. Sözgelimi bir Dickens ya da temelde gerçekçi veya mimetik bir yönelim gösteren bir başka modern yazar hakkında Heideggerci bir yorum yapılabileceğini düşünmek daha da zordur. Serbestçe yorumlanan kaynak metinlerden yapılacak akıllıca bir seçime dayanan bir *tour de force* [güç gösterisi] niyetiyle böyle bir girişimde bulunulabilir tabii ki. Mesela Derrida bunu yapmıştır. Oysa Heidegger kendi bakış açısına uygun şairler üzerinde yoğunlaşmayı tercih eder.

Heidegger'in en önemli "seçim"i, neredeyse ilahlaştırdığı Hölderlin'dir (1770-1843). Hölderlin'in 1. Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda George ve çevresi tarafından "yeniden keşfedilmiş" olması manidardır. Bu yeniden keşifte en büyük payı olan kişi, Hölderlin'in bütün yapıtlarını yayına hazırlama işini üstlenen Norbert von Hellingrath'dı. Heidegger'in 1936'da "Hölderlin ve Şiirin Özü"nü anısına adadığı Hellingrath'ın bu işi

tamamlayamadan savaşta ölmüş olması tarihi önem taşır, çünkü bu olay Alman milliyetçiliğinin büyük kahramanı olarak Hölderlin etrafında büyüyen mitin bir parçası haline gelmişti. Hölderlin önce Fichtecileştirilmiş, sonra da Nazileştirilmişti; Üçüncü Reich döneminde *Germenistik* uzmanları liderlik ilkesini cisimleştirdiği, Alman ırkıyla bütün diğer ırklar arasında mutlak bir ayrım olduğunu fark ettiği ve yeni bir Alman dini kurduğu gerekçesiyle Hölderlin'i övmüşlerdi. Bu süreç (Üçüncü Reich'ın kendisiyle birlikte) 1943'te, Dr. Joseph Goebbels himayesinde bir Hölderlin Derneği kurulmasıyla doruk noktasına ulaşmıştı.[32] Ancak şunu belirtmek gerekir ki Heidegger'in kendisi Hölderlin mitinin bu yönünü benimsememişti: O kendini kudretli atayurduna değil daha samimi ve kişisel doğum yerine, *Vaterland*'a değil *Heimat*'a bağlı hissediyordu. Daha çok Hölderlin'in kâhin ve peygamber yanını öne çıkarıyordu.

George, 1919'da yazdığı bir denemede Hölderlin'i "*Volk*'unun büyük kâhini" diyerek övüyor, sonraki yazılarından birinde de onun "yeni bir hattın kurucusu" olduğunu söylüyordu. Hölderlin'in erdemi, Dionysos'la Orfeus'u yeniden keşfetmesinden ve bunun sonucu olarak da olgusal betimlemeye ve eleştirel, şüpheci bir ton benimsemeye karşı sözün hayat-verici güçlerini savunmasından geliyordu. "Dili ve bunun sonucunda da ruhu yeniden canlandıran", "Yeni Tanrı"ya seslenen (ya da onu çağıran) Hölderlin "Almanya'nın yakın geleceğinde bir köşetaşı" idi.[33] Heidegger'in Hölderlin'i George'unkine çok benzer, ama bir farkla: Heidegger Hölderlin'i sadece Almanya açısından değil dünya tarihi açısından yorumlama eğilimindedir. Heidegger'e göre, Hölderlin "*şairlerin şairidir*", hattâ şiirin özünü saptayan ve bu yüzden de dikkatimize Homeros, Sofokles, Vergilius, Dante, Shakespeare ve Goethe gibi saygın kişilerden daha fazla layık olan bir şairdir. Çünkü "Hölderlin şiirin özünü kurarken önce yeni bir zamanı belirler"; daha önce de gördü-

[32] Bkz. Hans-Joachim Schrimpf, "Hölderlin, Heidegger und die Literaturwissenschaft," *Euphorion*, 51 (1957), özellikle s.308-311.

[33] Stefan George, "Hölderlin," *Werke* içinde, 2. basım, 2 cilt (Münih: Küpper, 1958), C. I, s.518-521.

ğümüz gibi, Heidegger'in bugün yorumunda çok önemli bir rol oynayan "uçup gitmiş tanrıların ve gelmekte olan tanrı"nın zamanıdır bu ("Hölderlin ve Şiirin Özü", *E&B*, s.270-272, 289). Ya da Heidegger'in "Şairler Neye Yarar?"da söylediği gibi, Hölderlin "bir mahrumiyet zamanında şairlerin muştucusudur. İşte bundan dolayı da bu dünya çağının hiçbir şairi ona yetişemez" (*PLT*, s.142).

Yukarıdaki alıntıların ikincisinde Heidegger'in Hölderlin'i yalnızca diğer modern şairlerle kıyasladığı kabul edilse bile, hayatının büyük bölümünde akıl hastalığına yakalanmış olduğu için, birçok kişiye göre, şair olarak vaadettiği şeylerin tamamına ulaşmayı başaramamış biri hakkında yapılmış şaşırtıcı ölçüde yüksek bir değerlendirmedir bu. Heidegger'in Hölderlin'in deliliğine, bir kâhin olarak sahip olduğu görünün derinliğinin kanıtı olarak bakması onun neo-Romantizminin ürünüdür. Hölderlin her şeyi çağdaşlarından daha açık seçik olarak görmüş ve bunun sonucunda da delirmişti —ya da, Heidegger'in hoş tabiriyle, "delilik gecesinin sığınağına alınmış"tı (*E&B*, s.282). Böylece, Nietzsche'de de olduğu gibi, şairin deliliği onun aşkın bir deha olduğu mitine katkıda bulunur. Heidegger'in Hölderlin'e biçtiği değerin Nietzsche'nin Zerdüşt'e biçtiği değere ne kadar benzediğine dikkat çekmekte fayda var: Her ikisi de geçmişin büyük, yaratıcı kişileriyle kıyaslanıp onlardan üstün bulunur.

Tarihte yaşayan gerçek bir kişi olarak Hölderlin'le Heidegger'in icat ettiği Hölderlin arasında önemli yakınlıklar olduğu yadsınamaz. Örneğin, Hölderlin'de bir kriz hissine rastlanır. Tarihsel bir dönüm noktası fikrinin Hegel'de nasıl ortaya çıktığını görmüştük; aslında bu fikir Fransız Devrimi'nin ve Napolyon'un fetihlerinin (dünyayı sarstığı anlaşılan) gerçekliğinden yapılan makul bir çıkarım gibi görünüyordu. Oysa Hölderlin'de kriz hissi Hegel'de olduğundan daha belirgin bir biçimde nostaljik bir eğilim kazanır. Heidegger'in en beğendiği şiirlerinden biri olan, Hölderlin'in "mutlu Grek ülkesi"ni ve Grek hayatına hükmeden tahtlar, tapınaklar, türküler ve kehanetlerin geçip gitmesini hü-

zünle yad ettiği "Ekmek ve Şarap" şiirinde bu eğilim iyice belirgindir.[34]

Bu kaybetme hissi beraberinde dağınık ve tanımlanmamış ama yine de çok güçlü bir dinselliği de getirir, çünkü Hölderlin her şeyden çok, Hıristiyan tanrısı gibi kendilerini uzakta tutmak yerine, yeryüzüne, insanların yanına inen Grek tanrılarının ortadan kalkmış olmasına üzülür. Hölderlin'in buradaki ağıdı, insana Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'ndeki "Gökyüzünün ıssızlaşması" tartışmasını hatırlatır; ama Hegel için Grek tanrılarının ölümü —yeryüzünden "Zeus'un birleştirici varlığına" dönmeleri— bir gerileme anını değil, tinin özbilincindeki bir başka ilerlemeyi işaret eder.[35] Heidegger, *Metafiziğe Giriş*'te şu gözlemi yaptığında bu farka kendine özgü bir yorum getirir: Hem Hegel hem de Hölderlin "sahici Grek tininin yeniden keşfedilmesi"ne yardımcı olmuşlarsa da [ki, Heidegger'e göre, ikisi de bunu Herakleitos'un etkisi altında oldukları için yapabilmişlerdir], Hegel Grek geçmişinin altına "bir çizgi çeker"ken, Hölderlin "geleceğe doğru bakmış ve geleceğe giden bir yol açmıştır" (*IM*, s.126). Bu gelecek, bir biçimde Grek deneyimine dönmeyi içerecektir.

Son olarak, (varsayımsal) Grek geçmişine duyduğu keskin özlemle Hölderlin'in bugünü terk edilmiş ve sahipsiz görmemesi mümkün değildir. "Ama, dostum, biz çok geç kaldık," der Hölderlin; tanrılar yaşıyor olmalarına rağmen, "başlarımızın üzerinde... farklı bir dünyadadırlar."[36] Bu, Heidegger'in bugüne bakışıyla gayet iyi uyuşur; zira bugünü her türlü kutsallık ve sanat imkânının geri çekildiği, ama tam da bu sahipsizliği yüzünden radikal bir dönüş vaadinde bulunan salt teknokratik bir çağ olarak gören bir bakıştır Heidegger'inki.

---

[34] Friedrich Hölderlin, "Bread and Wine," *Poems and Fragments* içinde, genişletilmiş basım, der. ve İng. çev. Michael Hamburger (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), s.244-247.

[35] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phenomenology of Spirit*, İng. çev. A.V. Miller, J.N. Findlay'in bir analizi ve önsözüyle (Oxford: Clarendon Press, 1977), §711, s.449.

[36] Hölderlin, *Poems and Fragments*, s.248-249.

Ama aralarındaki yakınlıklar ne olursa olsun, Hölderlin'e bir metin olarak değil, Heidegger'in yorumları için bir bahane olarak bakılmalıdır. Heidegger gibi ben de "Hölderlin araştırmaları" alanına[37] girmekten kaçınacağım. Sadece, tıpkı George gibi Heidegger'in de seçici alıntılar yaparak ve Hölderlin'in sözlerini hayli sınırlı bir biçimde yorumlayarak, tarihte yer alan gerçek kişinin bazı yönlerinin radikal bir biçimde yoğunlaştırılmasından ibaret kurmaca bir Hölderlin inşâ ettiğini işaret etmekle yetineceğim. Heidegger *Hölderlin'in Şiiri Üzerine Açımlamalar* adlı kitabının dördüncü basımına yazdığı önsözde, Hölderlin hakkındaki düşüncelerinin "bir düşünme zorunluluğundan kaynaklandığını" söyler.[38] Ama bu pek samimi bir açıklama sayılmaz. Şairle bir diyaloğa girdiğini iddia etmesine rağmen, buradaki ilişki daha çok bir monolog niteliğindedir. Genç Hölderlin'in, kahramanı kutsallığı dünyevileştirerek günah işleyen *Empedokles'in Ölümü* yapıtının örtük siyasi radikalizmi son derece çarpıcı olduğu halde, Heidegger'in bunu tamamen ihmal etmesi dikkat çekicidir. Heidegger'in yaşlı Hölderlin'in bariz şizofrenisinin onun kâhin olma yazgısıyla bir bağlantısı olduğu iddiası ise insanda kendisiyle alay edildiği gibi bir his bırakıyor olsa olsa.

Heidegger bu tür yeniden-yorumları sadece Hölderlin üzerinde uygulamaz: Örneğin, Sokrates-öncesi düşünürler hakkındaki yazılarında daha da abartılı bir uydurmacılıkla karşılaşıldığı söylenir (Bu düşünürlerin yok denecek kadar az sayıda metinleri olması da onun işini kolaylaştırmıştır). Hattâ, her biri Heidegger'in şu ya da bu tarihsel metin ya da şahsiyet hakkında yanıldığını göstermeyi başarmış olan akademisyenlerin küçük bir ordu oluşturacak sayılara ulaştığı söylenebilir. Bu türün numunelik metinlerinden birisi Heidegger'in pek tanınmayan Aleman şair Johann Peter Hebel (1769-1863)'i ele alış biçimi hakkında Robert Minder'ın yaptığı yıkıcı çalışma, *Hebel —der Hausfreund* (1957)'dur. Minder, Heidegger'in sözde-Wagnerci derinliklerle dolu ve çeşitli Nazi şairleriyle siyasetçilerinin dilini

---

[37] Bkz. "Only a God Can Save Us," s.281.

[38] Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, genişletilmiş 4. basım (Frankfurt am Main: Klostermann, 1971), s.7.

yankılayan açıklamasının Hebel'in yapıtının —edebi önemine hiç girmeden— toplumsal ve siyasi önemini bile tamamıyla yanlış bir biçimde kurduğunu gösterir.[39]

Ama Heidegger'e yönelik en etkili saldırı —çünkü bu saldırı geleneksel akademi alanından değil, entelektüel bir *confrère*'den gelmiştir— Derrida'nın "Resimde Hakikatin Eski Haline Getirilmesi" adlı yazısıdır. Derrida, Heidegger'i hedef alan "geleneksel" bir akademik saldırıdan yola çıkar: Ünlü sanat tarihçisi Meyer Schapiro, Van Gogh'un köylü ayakkabıları resmi hakkında Heidegger'in getirdiği açıklamayı tartışmaya açar. Schapiro, buradaki bir çift ayakkabının, bırakın (Heidegger'in iddia ettiği gibi) bir köylü kadına, bir köylüye bile ait olduğunu gösteren hiçbir şey olmadığına dikkat çeker. Tam tersine, eldeki kanıtlar bu ayakkabıların Van Gogh'un kendisine ait olduğunu işaret etmektedir.[40] Derrida ise, Schapiro'yu ayakkabıların "açıkça" Van Gogh'un "kendisinin" olduğunu düşündüğü ve rastlantıyla bir araya gelmiş iki ayakkabı teki değil de bir çift olduğunu varsaydığı için azarlar. Ama saldırısı büyük ölçüde, Heidegger'in kendisini hedef alır; çünkü Derrida'ya göre Heidegger bizzat kendi düşüncesinin sorguladığı mülkiyet ve yakınlık [proximity] anlayışlarına bağlı kalmaktadır. Heidegger kendisini "yapıtın yakınlığı içine" [*in der nähe des Werkes*] yerleştirdiğini iddia eder, halbuki, Derrida'nın işaret ettiği gibi, Heidegger'in resimde müracaat ettiği dünyayla bağlantılı "patetik-fantazmik-ideolojik-politik yatırımlar" söz konusudur. Ayakkabılar niye köylülere ait olsunlar ki? Onlara niye "silahlanmış hayaletler ya da tekrar adlarını bulmaya çalışan sürgünlerin oluşturduğu muazzam bir dalga" sahip çıkmasın ki? Ayakkabılar niye herhangi birine "geri dönmek" ya da "bağlanmak" zorunda olsunlar ki gerçekten de? Neden "bir mülksüzleşmenin, bir istimlâkin, bir yağmanın dipsiz anısı" olmasınlar?

---

[39] Robert Minder, "Heidegger und Hegel oder die Sprache von Messkirch," *Dichter in der Gesellschaft: Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur* içinde (Frankfurt am Main: Insel, 1966), s. 210-264.

[40] Meyer Schapiro, "The Still Life as a Personal Object — A Note on Heidegger and van Gogh," Marianne L. Simmel, der., *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein* içinde (New York: Springer, 1968), s.203-209.

"Oraya yığılmış tonlarca ayakkabı, çiftler birbirine karışıp kaybolmuş" (*VenP*, özellikle s.355, 377, 409). Kısacası: Sanat yapıtından, şiirden, dilden *bu* hakikati —herhangi bir hakikati— beklemek niye?

Öznellik ve İçgörü

Heidegger'i akademiden ve akademi dışından gelen saldırılara karşı korumak için, her yorumun öznel olduğu ve asıl önemli olanın bu öznelliğin delalet ettiği taraflılık değil, bu taraflılığına rağmen (ya da onun sayesinde) getirebildiği içgörüler olduğu söylenebilir. Heidegger'in sanat yapıtları ve edebiyat hakkındaki çeşitli çalışmalarından çıkarılabilecek içgörüler vardır tabii ki. Örneğin, Steiner, Heidegger'in "Sözcükler" adlı yazısında George'un "Das Wort", "Dil" adlı yazısında da Trakl'ın "Ein Winterabend" şiirleri hakkında yaptığı yorumların özellikle aydınlatıcı olduğunu ileri sürmüştür.[41] Şiir ile yapılan yorum arasındaki uyumun bu iki örnekteki kadar belirgin olmadığı zamanlarda bile, Heidegger ele aldığı yapıtlara yönelik duyarlılığımızı genişletmeyi başarır.

Sanata bir anlamlar çokluğu içerebilen bir şey olarak bakan post-Romantik anlayış burada Heidegger'in lehine işler. Hölderlin'in "Ekmek ve Şarap"ını okurken ya da Van Gogh'un ayakkabılarına bakarken, Heidegger'in işaret ettiği yönde uzunca bir süre gitmeye itirazımız olmaz. Hem şiir Heidegger'in verdiği anlamda "bir mahrumiyet zamanı"ndan bahsediyor da olabilir; ayakkabılar bir köylüye ait olabilir (Derrida'nın işaret ettiği gibi, Van Gogh bazen köylü ayakkabıları da çizmiştir [*VenP*, s.414]). Üstelik, Heidegger'in yorumları, akla uygunluk dereceleri her ne olursa olsun, yorumladıkları yapıtların etrafını saran çağrışımlar ağının bir parçası haline gelmiş ve bu yapıtların algılanış biçimlerindeki zenginliğe katkıda bulunmuşlardır. Duchamp'dan sonra "Mona Lisa"ya daha önce baktığımız gibi bakamayız; aynı şekilde, Heidegger ve Derrida'dan sonra da

[41] George Steiner, *Heidegger* (Londra: Fontana, 1978), s.137.

Hölderlin ya da Van Gogh karşısında daha önceki tavrımızı takınamayız.

Ama mesele sanat yapıtlarına karşı takındığımız tavrın çok ötesine gider. Heidegger, "Hümanizm Üzerine Mektup"ta uygulamak istediği düşünce tarzını özlü bir biçimde anlatır: "Artık felsefeye aşırı değer yükleme ve bu yüzden de ondan çok fazla şey isteme alışkanlığından kurtulmanın zamanıdır. Bugünkü dünya krizinde ihtiyaç duyulan şey daha az felsefe, ama düşünmeye daha fazla özen göstermedir; daha az edebiyat ama yazının [letter] daha fazla işlenmesidir." Bu yeni düşünme biçimi, diye devam eder Heidegger, felsefeden "daha özgün" düşünür, her türlü mutlak bilgi iddiasını bir yana bırakarak, daha mütevazı bir görev üstlenir —"dili basit söyleme [*das einfache Sagen*/simple saying] içinde toplar." Böylece, "dilde göze çarpmayan saban-izleri açar? Bunlar, ağır ağır yürüyen çiftçinin tarlada açtığı saban-izleri kadar bile göze çarpmayan izlerdir" (*HBW*, s.241-242).

Bu, "dilde göze çarpmayan saban-izleri açan" düşünme nosyonu, derin ve etkili bir nosyondur, çünkü sanatın dünyamızda gördüğü işleve işaret eder. Hegel'in sanatın zorunluluğu kavramına başvuracak olursak, sanat insanlar için nasıl olur da zorunlu olur? Hayali romancımızı düşünelim. Her sabah masasındaki boş kağıdın başına oturup yeni ve hiç duyulmamış bir dünya, yazdığı romanın dünyasını yaratır. Ne kadar gizemli olursa olsun bu dünya ile zaten bildiğimiz dünya arasında çeşitli bağlar olacaktır. Eğer romancı sanatının ehliyse, yarattığı dünya o zamana kadar bilmediğimiz ya da sadece belli belirsiz bildiğimiz meseleleri anlamamızı sağlayacaktır. Romancı önündeki sayfada dille izler açar, verili olanı alıp ondan yeni bir şey yaratır.

Ama bununla da kalmaz. Yazar, dili olduğu gibi bırakmak şöyle dursun, ona yeni düşünce ve duygu imkânları ekler ve böylece o dili konuşan ve nüanslarına karşı duyarlı olanlar için yeni deneyimler açar. Burada akla, Shakespeare'le Milton'ın İngiliz dili, Molière'in Fransızca, Luther'in Almanca üzerinde yarattıkları etki geliyor. Bu örneklerin her birinde, o dil ve o dili konuşanların zihin yapıları incelikli bir biçimde değişmiştir.

Heykeltraşların, ressamların ve bestecilerin de aynı mucizeyi gösterdikleri, yeni diller yaratarak yapıtlarıyla karşılaşan kişiler için yeni deneyim imkânları açtıkları ileri sürülebilir.

Heidegger'in kendi yaptığı iş için sanatçının yaptıklarını model aldığı açıktır. Sanatçılar dilde iz bırakırlar: Yapıtlarının yarattığı ilgi tamamen bunun sonucudur. Heidegger, *Metafiziğe Giriş*'te dinleyicilerine, felsefe "insanın tarihsel Dasein'ının sayıları çok az özerk yaratıcı imkânlarından ve aynı zamanda zorunluluklarından biridir" der. Bu haliyle de "her zaman azınlığın derdidir. Hangi azınlığın? Derin dönüşümler başlatan yaratıcıların. Felsefe, yalnızca dolaylı olarak, asla önceden tespit edilemeyen sapa yollarla yayılır, ta ki ileride bir gün beylik laf düzeyine düşene kadar; ama o zamana kadar da başlangıçta felsefe olduğu unutulmuştur." Felsefenin görevi, der Heidegger, bir ulusun üzerine kendi tarihsel hayatını ve kültürünü inşâ edebileceği bir temel sağlamak değildir. Bizlere sistematik bir dünya görüşü vererek veya bilimlerin teorik temellerini atarak birleştirici bir kültürel güç işlevi görmek de değildir. Felsefe, daha çok, "normlar ve hiyerarşiler koyan bilgiye, sayesinde bir halkın tarihsel ve kültürel olarak kendini gerçekleştirdiği bilgiye, bütün soruşturmaların kıvılcımını çakan ve onları zorunlu kılan ve böylece de bütün değerleri tehdit eden bilgiye yollar ve perspektifler açan bir düşünme biçimi" olarak görülmelidir (*IM*, s.9-10). Filozoflara "sapa yollar"dan giderek "derin dönüşümler" başlatan "yaratıcılar" olarak bakan bu anlayış ile Nietzsche'nin "sanatçı-filozof" kavramı arasında çarpıcı bir benzerlik vardır. Nietzsche gibi Heidegger de şair-düşünüre muazzam bir güç atfeder.

Ama burada bazı güçlükler söz konusudur. Shelley'in şairleri "dünyanın tanınmayan yasa koyucuları" olarak niteleyişi geliyor yine aklımıza. Ancak Shelley'de bu kavrayışın Heidegger ve Nietzsche'de bulamadığımız bir özgüllüğü ve bir sınırlanmışlığı vardır; çünkü estetist Nietzsche'de ve son dönemlerindeki Heidegger'de, verili olanı, doğal olanı içeren alan hiç hesaba katılmaz. Nietzsche "insanı ilgilendiren dünya"yı bizim kendimizin yarattığını söyleyebilmektedir; sanatın kökten gayri şahsi bir şey olduğunu savunan Heidegger'de ise "insan" tamamen gözden

kaybolur ve geriye yalnızca dil —onun "kaygan zemini", "kabaran suları" (WCT, s.192)— kalır. İki düşünür de her şeyi gerçekten de kendi yaratıcılığımız ve dilimizle var ettiğimiz sanat alanıyla sanat-dışı alanı birbirine karıştıran bir *metabasis* yaparlar. Kabul, insani dünyanın büyük kısmını insanın kendisi kurmuştur: "Gerçekliğin toplumsal olarak kurulduğu" anlayışı doğru ve önemlidir. Ama, düz anlamda okunduklarında, Nietzsche ve son dönemlerindeki Heidegger bu görüşün çok ötesine giderler. Çünkü, birincisi, kurmaktan değil yaratmaktan bahsederler ve ikincisi, söyledikleri şeylerin toplumsal hiçbir yanı yoktur. Sözlerin, hem de sadece sözlerin, suları yarıp ayaklarımızın altındaki zemini sarsacağına inanmak isteyen entelektüellere özgü bir bakış açısıdır onlarınki. Bunlar gerçekten de olabilir, ama sanat dünyasında. Ama estetik-dışı olanın uzlaşılması imkânsız dünyası, içinde söylenen sözlerin toplamından fazladır.

Nietzsche'de ve Heidegger'in ikinci döneminde, sadece fikir olarak radikal kalan radikal bir idealizm görürüz. Nietzsche kendi projesinin öznelliğini dobra dobra ilan eder: "Beni dene" derken "*beni* dene" demektedir. Estetizmi biraz daha ilerleten Heidegger böyle değildir. Heidegger bir "dil deneyimi"nden geçmemizi ister; bu deneyimden geçince "bugünden yarına ya da zamanla... mutlaka dönüşmüş" oluruz ("Dilin Özü", *OWL*, s.57). Bu kısmen tabii ki doğrudur: Dili kullanma biçimimiz bizi değiştirir. Ama bu deneyim hakkında Heidegger'in sormadığı "kimin dili?" ve "ne yönde?" gibi bazı soruları sormamız gerekir. Ayrıca, neyin dönüştürülüp neyin tıpkı önceki gibi bırakılacağını da sormamız gerekir.

Bu bağlamda, 1950'li ve 60'lı yılların Heidegger'ini özetleyen bir yapıt olan *Gelassenheit* (1959) can alıcı önem taşır. Heidegger burada, başka herhangi bir yerde olduğundan daha güçlü ve daha özlü bir biçimde, modern çağın düşünceden yoksun olduğunu iddia eder. Ona göre, "hesaplayıcı düşünme biçimi"nin, tamamen teknolojik bir nitelik taşıyan ve tek derdi dünyaya insan iradesini dayatmak olan bir düşünme biçiminin tahakkümü altındayızdır. Hesaplayıcı düşünme biçiminde, bugünün itiş kakışı içinde hiçbir zaman gerçekten düşünmeyiz.

Heidegger hesaplayıcı düşünme biçiminden vazgeçilemeyeceğini teslim eder; ama bu düşünme tarzı durup kendini toplamak yerine "bir olasılıktan öbürüne koşturmaktadır." Heidegger'in gözünde, bu aslında düşünmeden —kendisini sözcüsü olarak gördüğü hatırlayıcı, tefekküre dayalı düşünmeden— kaçmaktır. 1955'te, bu düşünce yoksunluğunu, kullanıma girdiklerinden beri genelde bütün insanları, özelde de Almanları vatanlarının toprağından koparmaya hizmet etmiş olan yeni ve daha ileri iletişim ve ulaştırma tarzlarına bağlar. Bazı Almanlar anayurtlarından sürülmüşlerdir, ama sürülmemiş olanlar

> genellikle...daha da yurtsuzdurlar... Her gün, her saat radyo ve televizyona zincirlenmişlerdir. Her hafta filmler onları hayal ürünü, sıradışı, ama genellikle sadece sıradan âlemlere taşır ve dünya falan olmayan bir dünya yanılsaması verir. Resimli dergiler her yerde bulunur. Modern iletişim tekniklerinin insanı tahrik etmek, yönlendirmek ve ona saldırmak için kullandığı her şey, bugün insana çiftliğindeki tarlalarından çok daha yakındır; toprağın üzerindeki gökyüzünden, gecenin güne dönmesinden, kendi köyünün örf ve âdetlerinden, içinde yetiştiği dünyanın geleneğinden daha yakındır.

Kısacası insan köksüzleştirilmiştir ve bu köksüzlük onu tefekküre dayalı düşünce ve hatırlama alanından uzaklaştırmıştır. ("Anma Konuşması", *DT*, s.45-49).

Ne yapalım peki? Teknolojinin bütün izlerini söküp atalım mı? Otomobillerimizi bırakıp yürüye yürüye (artık varolmayan) köylerimize mi dönelim, orada atalarımızın yaptığı usülde toprağı ekip biçmeye mi başlayalım? Hayır, tabii ki. Çünkü Heidegger'e göre, "teknoloji güçleri uzun zamandır insan iradesinin ötesine geçmiş ve onun karar alma kapasitesini aşmıştır." Teknoloji güçlerini insan oluşturmamıştır ve bu yüzden de onları o yok edemez. Soruyu tekrarlıyorum: Peki ne yapalım? Bunun en kestirme yanıtı, "kesinlikle hiçbir şey"dir —aslında, herhangi bir şey *yapmak* bizi bu üzücü duruma getirmiş olan irade

takıntısına kurban düşmek olur. İhtiyacımız olan, her şeyi oluruna bırakan ve Heidegger'in "şeylere karşı bir itidal" [*Gelassenheit zu den Dingen*] dediği tavrı takınmaktır. Heidegger'e göre bu yeterli olacaktır, çünkü

> teknolojik araçların kullanılmasının kaçınılmazlığını kabul ettiğimiz halde onlara üzerimizde tahakküm kurma ve doğamızı bozma, karıştırma ve yıkma hakkını tanımayabiliriz. Ama teknik araçlara bu şekilde hem evet hem hayır demek teknolojiyle kurduğumuz ilişkiyi müphem ve güvensiz kılmayacak mıdır? Aksine! Teknolojiyle kurduğumuz ilişki harikulade basit ve rahat bir hal alacaktır. Teknik araçların günlük hayatımıza girmesine izin veririz ve aynı zamanda onları mutlak falan değil, daha yüksek bir şeye bağımlı olan şeyler olarak görerek dışarıda bırakırız, yani kendi hallerine bırakırız. Teknoloji karşısında takınılan ve aynı zamanda hem "evet"i hem de "hayır"ı dile getiren bu tavra, eski bir kelime kullanarak, "itidal" adını vereceğim. (*DT*, s.54).

Heidegger'in bu düşüncelerine de hem "evet" hem "hayır" demek gerekir. Söylediklerini bire bir alacak olursak, kesinlikle "hayır" demek gerekir. Stanley Rosen şu gözlemde bulunur: "Ontolojik *Gelassenheit*, artık Tarihsellik adı verilen tarihin kabullenilmesi ya da ona boyun eğilmesi anlamına gelir... Bunun ontik sonucu insanlık tarihinde hangi güçler hüküm sürüyorsa onlara teslim olmayı tavsiye etmektir."[42] Şüphesiz, Heidegger'in canını neyin sıktığını görmek kolay, çünkü bizi sürekli olarak kendi eylemlerimizin yol açtığı sonuçlardan ayrı tutan bürokratik, teknokratik bir kültürde, bayağılık, kelimeye Arendt'in yüklediği anlamıyla, daimi bir tehdittir. Ama Heidegger'in bu soruna sunduğu çözüm de bu bayağılıktan payını almıştır. *Der Spiegel*'le yaptığı söyleşide bizi "yalnızca bir tanrı kurtarabilir" [*Nur noch ein Gott kann uns retten*] derken de tamamıyla aynı

[42] Rosen, *Nihilism*, s.41-42.

ruhun etkisi altındadır. Eleştirellikten uzak bir idealizm işte böyle aynı ölçüde eleştirellikten uzak bir pozitivizme yol açar; gerçekliği olmayan bir düşünce işte böyle düşüncesi olmayan bir gerçeklik, olduğu gibi bırakılmış bir gerçeklik yaratır. Heidegger tevekkül telkin eder. Bu tevekkül tehlikelidir: Teknolojinin güçlerinin insan denetiminin tamamen dışında olduğunu düşünenler muhtemelen durumun gerçekten de böyle olduğunu keşfedeceklerdir; bizi yalnızca bir tanrının kurtarabileceğine inananlar muhtemelen bu şekilde kurtarılmaya ihtiyaç duyacaklardır.

Ama Heidegger'in düşüncesinin ana tehlikesi tevekkül değil bence. Çünkü Heideggerci bir eylemciliğin [activism] de aynı ölçüde tehlikeli olduğunu düşünüyorum. Mesele, basit bir pasifliği reddedip aktif tarza geçme meselesi değil. Heidegger'in ütopik idealizminin ötesine geçip gerçek dünyada işlerlikte olan güçleri, yapıları, tutkuları ve arzuları anlamaya yaklaşma meselesi. (Kabul, Heidegger'in "olağanüstü" dünyası değil, "olağan" dünya söz konusu burada.) Kısacası tehlike, Heidegger'in ütopyacılığının bu dünyayı ütopik bir pusla kuşatarak bulanıklaştırmasında yatıyor. "Olağan" dünyanın nasıl işlediğini kavramak isteyenler için kötü bir kılavuz Heidegger. Onun arkaikleştirici idealizmi insanı bu dünyada işlerlikte olan toplumsal, ekonomik ve siyasi iktidar biçimlerini ihmal etmeye itiyor. Bu, okura Heidegger'in ütopyacılığına karşı anlayışlı bir ampirizmin savunulması gibi gelebilir ki gerçekten de öyledir.

Ama, öte yandan, Heidegger'e "evet" de demek gerekir. *Özdeşlik ve Ayrım* (1957)'ın önsözünde, Heidegger "burada hiçbir şey açıklanamaz, ama çok şeye işaret edilebilir" (*I&D*, s.22) der. Bu da aslında Heidegger'i kelimesi kelimesine, sıkıcı bir tarzda değil ironik ve mesafeli bir biçimde okumamız gerektiğini ima eder. Heidegger'in söylediği pek çok şeyi akla yatkın bir biçimde doğru olarak görebiliriz. Örneğin, "teknolojik araçlar" ve genelde teknoloji karşısında hangi tavrı takındığımız hayatlarımız için kesinlikle çok önemlidir. Ayrıca, Heidegger'in kurduğu bambaşka bir düzen —"tek-boyutluluk"tan, "bayağılık"tan kurtulmuş bir düzen— hayali de başlı başına eleştirel bir araç, içinde yaşa-

dığımız toplumun sınırlarını görmemize yardımcı olan bir şeydir. Bütün peygamberler gibi, Heidegger de bizi dünyadaki varlık tarzımızı dönüştürmeye çağırır. Bu tür çağrıları düzanlamlı terimlere tercüme etmek belki de imkânsızdır. Ama bu çağrılara yine de kulak verilmelidir.

III. KİTAP

MICHEL FOUCAULT VE SÖYLEMİN EYLEMCİLİĞİ

Bundan böyle... (Batı dünyasında ilk kez) yapıt karşısında dünya kusurlu hale gelir; artık dünya yapıt tarafından suçlanmakta, kendini onun diliyle düzenlemeye mecbur edilmekte, onun tarafından bir tanıma, onarma görevini üstlenmeye zorlanmaktadır...

—Foucault

5. Bölüm

FOUCAULT VE YAPISALCILIK

Nietzsche'nin önerdiği ve Heidegger'in ikinci döneminde açıkça benimsediği perspektif, bir başka ifadesini de Michel Foucault'nun (1926-1984) parlak, spekülatif ve bazı açılardan fena halde rahatsız edici yazılarında bulur. Foucault bu iki büyük öncüsünün çeşitli düşüncelerinin mirasçısıdır. Ayrıntılarda onlarla arasında ne kadar çok fark olursa olsun, onların temel kültürel kriz, sahipsiz bir bugün ve her şeyin hiçten yaratılması gerektiği varsayımlarını kabul eder. Foucault'nun tarihyazımının önvarsayımları kriz düşüncesinden gelir (ben bu yazıda bu önvarsayımlarla, tarihyazımının kendisinden çok daha fazla ilgileneceğim). Krizin fikri ve gerçekliğini aktif biçimde işler. Açık açık mevcut dünyayı yıkıntıya çevirmek ister. Kendisine bir eleştirmen ve bir varlıkbilimci olarak bakar, ama onun varlıkbilimi kendi dilinin varlıkbilimidir ve eleştiriyi [criticism] bilinen anlamıyla, yani bizi bir kavrayış limanına götürmek üzere tasarlanmış bir proje anlamıyla değil; post-yapısalcılıktaki (bunun etimolojik olarak savunulabilecek olduğunu da eklemeden geçmeyelim) "krize sokmak" anlamıyla değerlendirir.

Bundan tuhaf, marazi bir neşe duyar Foucault. Bir yorumcu yerinde bir imge kullanarak, Foucault'nun *böse Blick*'inden (habis bakışından) bahsetmiştir.[1] Bir başka yorumcu da

[1] Martin Puder, "Der böse Blick des Michel Foucault," *Neue Rundschau*, 82 (1972), 315-324. Ben bu yazıda daha çok Foucault'nun 1975-76 yıllarına kadar olan çalışmalarıyla ilgileneceğim. Elimin altındaki son önemli yapıtlar,

Foucault'nun amacının bugünü geçmiş haline getirmek olduğunu gözlemiştir.[2] Bu önermenin gücü tam anlamıyla ancak en aşırı haliyle kavrandığında hissedilir: Yargılanıp mahkûm edilen şey, bütün yönleriyle, her şekliyle bugündür; yani saldırının hedefi bugünün kendisidir. Böyle bir düşünürün yıktığı şeyler arasında kendi koyduğu kuralların da yer aldığını görmek bizi pek şaşırtmaz; Foucault düzenli (ya da düzensiz) bir biçimde kuralları yeniden formüle eder ve sonra da yıkar. Önemli açılardan kendisiyle aynı perspektifi paylaşan yazarlarınkiler de dahil olmak üzere, ele aldığı metinleri sürekli suistimal etmesi ve yanlış yorumlaması da aynı ölçüde cesaret kırıcıdır.

Ama bu gerekçelerle onu entelektüel sorumsuzlukla suçlamak işin aslını gözden kaçırmak demek olur, çünkü onun (bu tür suçlamaların varsaydığı gibi) "normal" entelektüel söylem üretmek gibi bir derdi yoktur. Foucault normal entelektüel kurallara bağlı değildir, çünkü önceden varolan bir tür ya da geleneğe tam tamına oturtulabilecek metinler yazmak istemez. Böyle metinler yazmak istemez çünkü bu, onun tasarladığı biçimiyle, yazdıklarının eleştirel işlevini ortadan kaldıracaktır. Metinlerinin dünyaya çıkıp retoriklerinin gücüyle onu değiştirmesini ister. Foucault için merkezi önem taşıyan şey metin değil faaliyettir; metin sadece bir araçtır. Üstelik, demistifiye edici bir eleştiriye maruz kaldığında verimi düşen bir araçtır. Foucault'nun söyleminin otoritesi, *anlaşılmamasından*; görünüşte bugünü değiştirmeyi dert edinmesine rağmen, bu değişimin içeriğinin bir muamma olarak kalmasından gelir. Bu yüzden, yazdığı metinler birçok kişi için birçok şey ifade edebilir; mevcut düzende bir kusur gören herkese cazip gelebilir.

Hapishanenin Doğuşu ve altı cilt olması tasarlanan *Cinselliğin Tarihi*'nin ilk cildi olan *Bilme İstemi*. Ben bunları yazdığım sıralarda, *Cinselliğin Tarihi*'nin ikinci ve daha sonraki ciltleri henüz çıkmış değil. Foucault konum değiştirmekten çekinmediğinden, bu ve bunu takip eden kitaplarda ne yapacağını kestirmek zor. 1970'lerdeki yazıları gelecekte en azından iki olası yöne (ki bu yönlerden biri onu bu yazıda vurgulanan estetist ve söylemsel odağın ötesine götürebilecek olan yöndür) gidebileceğini işaret ettiği için bu belirsizlik iyice keskin bir hal almaktadır.

[2] Michael S. Roth, "Foucault's 'History of the Present'," *History and Theory*, 20 (1981), 43.

Foucault metnin ötesine geçip karmaşık dünyaya çıkan bir retorik dile getirme iddiasında olduğu için, yapıtını makul bir biçimde niteleme işinin çok güç olması şaşırtıcı değildir. İnsan, yazılarına mevcut gerçekliğe atılan bombalar gözüyle bakan, (yetmişli yılların ortalarında yaptığı bir söyleşide söylediği gibi)[3] yazılarının "havai fişekler gibi, kullanıldıktan sonra kendi kendilerini imha etmesini" isteyen bir düşünür karşısında ne yapabilir ki? Ama yine de, Foucault'yla hesaplaşmamızda bize yol gösterecek bazı yol işaretleri dikmek mümkün gibi geliyor bana. Metnin içinde ilerledikçe bu görüşe epey sınırlama getirecek olmama rağmen, başlangıç için Foucault'ya iki eleştirel/varlıkbilimsel öncüsü Heidegger ile Nietzsche'nin bir sentezi olarak yaklaşmak faydalı olabilir. Ona bu perspektiften bakıldığında, Nietzsche ile Heidegger'in hem "arasında" hem de "ötesinde" olduğu söylenebilir. Nietzscheci olumlamaya ve Heidegger'in bu olumlamayı olumsuzlamasına son derece özgün bir olumsuzlamanın olumsuzlaması ekleyen bir düşünür olarak görülebilir. Böyle bir görüşte Foucault'nun sonuçta Nietzsche'yi yeniden olumladığı gibi bir sonuç ortaya çıktığı için, Nietzscheciliğinin bariz biçimde ortada olması şaşırtıcı değildir. Bu borcu hiçbir zaman gizlememiştir. Tekrar tekrar kendi yaptıklarının öncüsünün Nietzsche olduğunu belirtmiş, Nietzsche'yi birçok sapmadan sonra artık tayin edici hale gelen bir düşünce biçiminin ilk uygulayıcısı olarak görmüştür. Foucault'ya göre, Nietzsche bize postantropolojik bir gelecek vaadini ve görevini sunar; "çağdaş felsefenin yeniden düşünmeye başlayabileceği eşiği işaret eder" ve "bu felsefenin gelişimi tabii ki uzun bir süre onun hükmü altında olacaktır" (*MC,* s.353/342).

Öte yandan, Foucault'nun Heideggerciliği neredeyse kasten gizlenmiş gibidir, tıpkı Heidegger'in Romantizmi gibi. Derrida'nın tersine, Foucault Heidegger'e hiçbir zaman başvurmamıştır (hattâ adını bile anmaz). Yakın tarihlere kadar, Foucault yorumcuları, onunla arasında böylesine tuhaf ve zorlayıcı bir yakınlık olan bir düşünür hakkında aynı ölçüde sağır edici bir sessizlik

[3] Jean-Louis Ézine, "[Entretien avec] Michel Foucault," *Nouvelles littéraires,* 2477 (17-23 Mart 1975), 3.

takınmışlardır.[4] Foucault'daki Heideggerci unsurların gizli kalmış olması kısmen Heidegger'in düşüncesinin karmaşıklığına ve gizlenmişliğine bağlanabilir; yani, denebilir ki Foucault'nun en gayretli okurlarının kulakları bile onun metninde kendilerini duyuran boğuk Heidegger yankılarını işitmeye ayarlanmamıştır.

Ama bu yankıların *boğuk* olması daha önemlidir. İki düşünür arasındaki ilişki doğal olarak bir karşıtlık ilişkisidir. Demin belirttiğim gibi, Foucault'nun düşüncesini olumsuzladığı düşünürdür Heidegger. Her ikisi de aynı radikal kriz varsayımıyla, aynı düşünce alanında kalsalar da; Foucault birçok açıdan Heidegger'inkine tam karşı kutupta yer alır. Heidegger'in dönüp dolaşıp bir tevekküle, "varlıklar"ı kendi hallerine bırakma tavrına vardığını görmüştük. Foucault ise, tam tersi, radikal bir eylemcidir; dünyanın mevcut haline bitimsiz görünen bir saldırıya girişmiştir; bir devrimcidir ya da öyle görünmektedir. Odak noktasını biraz değiştirecek olursak, Heidegger Nietzsche'nin nostaljik yanının etkisi altında gibidir, Sokrates-öncesi zamanın karanlık sisleri içinde gizli kalan ideal bir geçmişe döner yüzünü. Oysa Foucault Nietzsche'nin düşçü yanını benimser, bir "gelecek mitosu" keşfetmeye ya da icat etmeye çalışır. Daha önce de gördüğümüz gibi, bu düşçü-nostaljik ayrımı hiçbir biçimde mutlak değildir tabii ki, zira Heidegger'in ideal geçmişi kendini bize bir gelecek olarak sunarken, Foucault'nun "gelecek düşünce"si (*MC*, s.398/386) tanımlanmamış bir geri dönüş veçhesine sahiptir. Bu şaşırtıcı bir şey de değildir, çünkü ideal geçmişle ideal geleceğin ortak yanı bugünkü düzene duyulan muazzam bir düşmanlıktır.

---

[4] Bu sessizlik şu kitaplarıyla Hubert L. Dreyfus ve Paul Rabinow tarafından bozulmuştur: *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Michel Foucault'nun sonsözüyle (Chicago: University of Chicago Press, 1982). Özellikle bkz. s.11, 38-39, 42-43 ve 57. Ancak onların odak noktası ile benimki arasındaki önemli bir fark, onlar Foucault ile Heidegger'in ilk dönemi arasındaki yakınlıkları vurgularken, benim Foucault'nun Heidegger'in ikinci dönemindeki kriz düşüncesiyle arasındaki yakınlıklarla daha çok ilgilenmemdir.

Entelektüel Ortam

Yine de, Foucault'da, Nietzsche ve Heidegger'de rastlanmayan veya iyice ima düzeyinde kalan bazı yeni ve önemli kaygıların devreye girdiğini işaret etmek gerekir. Foucault'yu bir Nietzsche-Heidegger diyalektiğindeki üçüncü uğraktan ibaretmiş gibi ele almak haksızlık olur. Yukarıda bahsedilen yeni kaygıların matrisi, büyük ölçüde, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde Fransa'nın, daha da özelinde Paris'in entelektüel yaşamındadır. Elinizdeki kitap "etki"leri araştıran bir inceleme olsaydı, bu ortamı ayrıntılı olarak araştırmak gibi bir kaygım olurdu. Ama burada amacım kahramanlarımızın fikirlerine nasıl ulaştıklarını açıklamaktan çok, (nasıl ulaşılmış olduklarına bakmaksızın) bu fikirleri sergilemek, altlarında yatan varsayımları açığa çıkarmak, daha bildik başka düşüncelerle aralarındaki yakınlıklara dikkat çekmek, yarattıkları retorik etkiyi anlamlandırmaya çalışmak ve nihayet —bilinen anlamda— eleştirmektir. Etki araştırmalarında, insan bağlantılar bulma işine öyle saplanıp kalabilir ki bağımsız, eleştirel bir perspektif oluşturmayı beceremez ve eleştirmen rolü tamamen tarihçi rolünün gölgesi altında kalır.

Üstelik, Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida hepsi de son derece özgün düşünürlerdir. İnsanın bu tür düşünürler karşısında temellük edilen fikirlerin mahiyetinin söz konusu temellük sırasında nasıl tamamen değiştiğini hatırlamaması mümkün değil. Bu belki de en açık şekilde Nietzsche ile Romantikler arasındaki ilişkide görülür. Nietzsche bazı Romantik tema ve motifleri açıkça benimsemiş olmasına rağmen, Romantik olmadığı yine aynı ölçüde açıkça ortadadır. Foucault da temellük eder ve dönüştürür. Foucault'nun ortaya çıktığı düşünsel bağlamı ayrıntılı olarak anlatmak şüphesiz onun kariyerinin bazı özelliklerini daha iyi anlamamıza yardımcı olurdu. Örneğin, kendine özgü, son derece ustalıklı entelektüel üslubunu nasıl geliştirebildiğini ve bu üslubun kendisine nasıl duyarlı bir izleyici çevresi bulabildiğini daha iyi görürdük. Kendisiyle aynı ortamı paylaşan diğer entelektüellerle kurduğu ilişkiyi de daha iyi

anlardık, çünkü ortak bir entelektüel geleneği nasıl farklı farklı biçimlerde geliştirdiklerini görmüş olurduk. Ama Foucault'nun entelektüel ortamını betimlemek ve çözümlemek, kendine özgü bir yapısı ve mantığı olan yapıtını anlamak demek değildir. Hele bu yapıtı eleştirmek hiç değildir, çünkü eleştiri ile etkilerin kataloğunun çıkarılması birbirinden çok farklı şeylerdir.

Yine de, bu ortamın bazı yönlerini ele almaktan kaçınamayız. (Göreceğimiz gibi, bu Derrida için de önemli bir ortamdır; IV. Kitap'ta bu konuda başka şeyler de söyleyeceğim.) İlk olarak, 1945-60 döneminde Hegel'in Fransız entelektüelleri üzerindeki etkisinin dikkate alınması gerekir. Bu bağlamda, bir kişi Foucault için özellikle önemli olmuştu: IV. Henry lisesindeki ve daha sonra da Sorbonne'daki felsefe öğretmeni Jean Hyppolite (1907-68). Hyppolite, Hegel'in Fransız felsefesi içinde ciddi bir biçimde ele alınması sağlamak için (belki bir Alexandre Kojève hariç) en çok çalışmış olan kişiydi. Ünlü *Fenomenoloji* çevirisi (1939-41'de yayınlanmıştır) ve onun hakkındaki anıtsal yorumu (1947'de yayınlanmıştır) Hegel'e Fransızcada ulaşılabilmesini sağlamıştı. Üstelik, bu yapıtlar bunu, Marksizmin siyasi etkisinin Marx'ın Hegelci köklerini incelemek için bir itki sağladığı bir dönemde yapmıştı. Hem Hyppolite hem de Kojève, Hegel'in modern düşünce için tayin edici bir önemi olduğunda ısrarlıydılar. Foucault'nun girişimine Hegel'den kaçma çabası olarak bakmak makuldür; aslında 1970'te Collège de France'a kabulü dolayısıyla yaptığı konuşmanın metni olan *Söylemin Düzeni*'nde (1971'de yayınlanmıştır), Foucault bunu kendi yapıtındaki önemli bir tema olarak sunar (*OD*, s.74).

Hegel'den kaçma gereksinimi önceden onun tuzağına düşülmüş olunduğunu varsayar. Foucault, *Söylemin Düzeni*'nde bize "bu Hegelci mevcudiyeti" (*OD*, s.76) vermiş olan kişinin Hyppolite olduğunu söyler. 1969'da Hyppolite'in ölümünün ardından yaptığı konuşmada daha genel konuşur: "Bize ait bütün sorunları... bizim için belirlemiş olan kişiydi o."[5]

---

[5] Michel Foucault, "Hommage à Jean Hyppolite," *Revue de métaphysique et de morale*, 74 (1969), 136.

İkinci olarak, Husserl ve Heidegger'in yazılarının o dönemdeki Fransız felsefecileri üzerindeki etkisini de belirtmek gerekir. Bu isimlerle genellikle dolaylı olarak temas kuruluyordu, çünkü özgün metinlerinin çoğu çevrilmemişti. Hattâ bazen, Louvain'deki Husserl elyazmalarında olduğu gibi, özgün dilleri olan Almancada bile bunlara ulaşmak kolay değildi. Ancak bu ulaşılmazlık her şeyden çok bu düşünürlerin prestijlerini arttırmaya yarıyor ve aynı zamanda Fransız yorumcularını onları yaratıcı bir biçimde dönüştürme zahmetinden kurtarıyordu.[6]

Kabul etmek gerekir ki Foucault sık sık bir felsefeci olduğunu inkâr etmiştir. Hattâ bu konuyla "hiçbir zaman ilgilenmediğini" iddia edecek kadar ileri gitmiştir.[7] Ama bu inkârı olduğu gibi kabul etmememiz gerekir. Ortaya attığı kavramların felsefi arka planını ya da içerimlerini genellikle ayrıntılı olarak işlemekle ilgilenmemiş olduğu doğrudur. Bu yüzden, bu tür analizler arayan okurları genellikle fena halde hüsrana uğratır. Örneğin, dil hakkındaki çeşitli önermeleri ilk bakışta felsefi anlamda çok şey vaadediyormuş gibi görünür. Ama bunları bir araya getirmeye çalıştığınızda, ortaya tutarlı bir görüş çıkmaz; "dil" olgusunu tanımlama yönünde hiçbir çabası yoktur (bu açıdan, Nietzsche'ye çok benzer). Ama bu önermelerin felsefi yankıları, genellikle gizlenmiş de olsa, oradadır. *Classe de philo*'sunu Hyppolite gibi etkileyici bir şahsiyetin gözetimi altında yaptıktan sonra düşüncesi üzerindeki bu tür bütün izleri tamamen silebilmiş olması beklenemez. *Deliliğin Tarihi* adlı kitabının tuhaf bir biçimde tersine çevrilmiş Hegelci bir *Geistesgeschichte* gibi okunması şaşırtıcı değildir. *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Arkeolojisi* kitabında zamanımızda felsefenin durumu

---

[6] Vincent Descombes çağdaş Fransız felsefesine faydalı bir giriş niteliği taşıyan şu kitabında bu noktayı dile getirir: *Modern French Philosophy*, İng. çev. L. Scott-Fox ve J.M. Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), s.4 [Türkçesi: *Çağdaş Fransız Felsefesi*, çev. A. Yardımlı, idea Y., İstanbul, 1993].

[7] Fons Elders, Michel Foucault ve Noam Chomsky ile söyleşi, *Reflexive Water: The Basic Concerns of Mankind* içinde, der. Fons Elders (Londra: Souvenir Press, 1974), s.167. Ama Foucault'nun şu söyleşideki daha açık ifadesine de bkz. "Questions on Geography," *Power/Knowledge* içinde. s.66: "Ben ne kadar felsefeci olmadığımı söylersem söyleyeyim, eğer hakikatle ilgileniyorsam hâlâ felsefeciyimdir."

hakkında uzun uzadıya yorumlarda bulunması da şaşırtıcı değildir. Seçme bir filozoflar grubunun —bunların en önemlileri Descartes, Kant, Hegel, Husserl ve Heidegger'dir— onun için tayin edici bir öneme sahip oldukları anlaşılmadıkça bu yorumları anlamak da mümkün değildir; Nietzsche'yi bu denli cazip bulmasını koşullayan şey de ardında bu düşünürlerin varlığını hissetmesidir. Kısacası, Foucault'da bir "gelenek miti" vardır. Söz konusu gelenek ona, bu isimlerin önemli görüldüğü, başka isimlerinse ya önemsiz görüldüğü ya da hiç dikkate alınmadığı bir felsefe ortamında yetişmiş olması dolayısıyla ulaşır.

Ama Foucault'nun içinden çıktığı entelektüel ortama böyle kısaca bakarken kendimizi felsefe alanıyla sınırlamamalıyız. Bu tür konularda epey malûmat sahibiymiş gibi görünen bir yazar, 1940'ların sonlarında ve '50'lerin başlarında Foucault'nun arkadaşlarının felsefecilerden çok ressamlar, yazarlar ve müzisyenler olduğunu söylüyor.[8] Bu anlaşılır bir şeydir; çünkü edebi ve sanatsal avant-garde'ın Foucault'nun yapıtı üzerinde derin bir etkisi olduğu açıktır. Bu bağlamda, ilk akla gelen kişi aktör, dramaturg ve şair Antonin Artaud (1896-1948)'dur. Kendisi de uzun dönem akıl hastanelerine kapatılmış olan Artaud deha ile delilik arasındaki yakınlık üzerinde ısrar etmiş ve kendisini diğer delirmiş dehaların arasına yerleştirmiştir: Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh. Bu isimler —ve Artaud ismi— *Deliliğin Tarihi*'nde tekrar tekrar ortaya çıkar. Yine de, Artaud deliyi bize kurtuluşu getiren biri olarak görmez. Deli, yıkıcı bir bilgeliğin taşıyıcısı olduğu gibi, toplumun kurbanıdır da; toplumun onun üzerinde uyguladığı baskıdan kaçmayı başaramayan biridir de. Yıkıcılığın doğasının zorunlu olarak tamamlanmamış olduğu düşüncesi, Foucault için de merkezi önem taşır. Dışlanmış grup (deliler, eşcinseller, suçlular) sırf varlığıyla bile, mevcut toplumsal düzeni yıkma eğilimindedir. Yine de, buna rağmen, gelecek-

[8] Alan Sheridan, *Foucault: The Will to Truth* (Londra: Tavistock, 1980), s.5. Foucault'nun müzisyenlerle kurduğu ilişki hakkındaki kendi yorumları için bkz. Paolo Caruso, "Conversazione con Michel Foucault," *Conversazioni con Claude-Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan* içinde (Milan: Mursia, 1969), s.117.

teki yenilenmiş bir toplumun çekirdeğini sunamaz. Nihai bir toplumsal ve siyasi hakikat yoktur, baskıya tamamen son verilmesi gibi bir olasılık yoktur. Artaud'da da Foucault'da da bilinç *in extremis*'tir [ölümün eşiğindedir] ve bu daimi bir durumdur. Tek yapılabilecek olan, bu duruma karşı mücadele etmek, mevcut düzene karşı sürekli bir gerilla savaşına, siyasi bir vahşet tiyatrosuna girmektir.

Foucault için en az Artaud kadar önemli bir başka kişi de, Foucault'nun "yüzyılının en önemli yazarlarından biri"[9] olarak tanımladığı Georges Bataille (1897-1962)'dır. Bu görüşü 1960'ların sonları ve '70'lerin başlarındaki Fransız anti-Hegelcileri de genelde paylaşıyorlardı. Örneğin, Philippe Sollers 1972'de "içinde bulunduğumuz çağ Artaud tarafından, Bataille tarafından bütünüyle hırpalanmıştır"[10] diyordu. École des Chartes'da eğitim görmüş ve Bibliothèque nationale'de arşivcilik yapmış olan Bataille doymak bilmez bir merakı olan bir entelektüeldi. Kariyerinin başlarında Nietzsche, Hegel ve Heidegger'i keşfetmiş, Gerçeküstücülerle ve diğer sanat ve edebiyat hareketleriyle bağlantılar kurmuştu. Felsefeye değinen yazılarının çoğu Hegelci diyalektiğin, ona totalleştirici ve normalleştirici gelen eğilimlerine karşı çıkıyordu. Kojève'in 1930'larda Hegel hakkında verdiği etkileyici konferanslara katılmış olan Bataille, Kojève'in diyalektiğin "şiddet"i anlayışını öyle yoğunlaştırmıştı ki diyalektiğin kendisi parçalara ayrılmıştı. Hegel'in "mutlak bilgi felsefesi"ne karşı, diyalektik birlik düşüncesinin kendisini saldırıya maruz bırakan bir "bilgi-olmayan (nonknowledge) felsefesi" geliştirmişti. Bu "felsefe"de, tükenme, aşırılık, sınır, ihlal ve (kısmen, antropologların potlaç [şölen] ve ensest tabusu hakkındaki yazılarından ödünç alınmış olan) oyun kavramlarına öncelik veriliyordu. Bataille'ın spekü-

---

[9] Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, C.I: *Premiers écrits, 1922-1940*, Michel Foucault'nun sunuşuyla (Paris: Gallimard, 1970), s.i.

[10] Philippe Sollers, "Pourquoi Artaud, Pourquoi Bataille," Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, *Artaud* içinde (Paris: Union générale d'éditions, 1973), s.10. Bu kitap ve ona eşlik eden *Bataille* (Paris: Union générale d'éditions, 1973) bu dönemdeki bazı radikal Fransız entelektüellerinin takıntılarını gayet iyi kavrama imkânı sunar.

lasyonları, herhalde Foucault'nun anormallik ve dışlamaya duyduğu ilgiyle yakından bağlantılı oldukları için, ona son derece cazip geliyordu.[11] Artaud ve Bataille, benzer "aşırı" bir karakteri olan bir dizi başka yazarla birlikte, Foucault'ya Nietzsche ile Heidegger'in retoriklerinden apayrı bir retorik; sürekli olarak hakikatin yadsınmasını, ihlalin farkında olmayı, sapkınlığın verdiği şoku ve dilin çoğalmasını öven yeni, sofistçe bir retorik olanağı sunmuşlardı.

Son olarak, Foucault'nun içinde bulunduğu entelektüel ortamın onun yazıları üzerinde önemli bir etki yaratmış olan bir başka yönü ise, (Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Roland Barthes ve Louis Althusser'in geliştirdiği) çeşitli farklı biçimleri içinde, 1960 yılı civarında Paris'in entelektüel sahnesini egemenliği altına almaya başlamış olan yapısalcılıktı. Bu yapısalcılıklar (çünkü başka türleri de vardı) en iyi, entelektüel ilgi merkezini konuşan özneden uzaklaştırıp konuşulan dilin yapısına kaydırmaya yönelik girişimler olarak nitelenebilir. Ama bu hamleyi yapmanın farklı yolları vardı ve bu yolların her biri genellikle birbirine zıt eğilimleri cisimleştiriyordu. Dolayısıyla, karakterleri birbirlerinden radikal bir biçimde farklı olan entelektüel ürünlere "yapısalcı" etiketi yapıştırılıyordu. III. Kitap'ta yapmaya çalışacağım şeylerden biri de, Foucault'ya tam olarak hangi açılardan yapısalcı gözüyle bakılabileceğini, hangi açılardan bakılamayacağını göstermek olacak.

Foucault'nun kendisi yapıtının yapısalcılıkla herhangi bir bağlantısı olduğunu şiddetle reddetmiştir. ***Kelimeler ve Şeyler***'in İngilizce basımına yazdığı önsözde epey irkiltici bir biçimde feveran eder: "Fransa'da, bazı yarım akıllı 'yorumcular' beni 'yapısalcı' olarak damgalamakta ısrar ediyorlar. Yapısal analize özgü yöntemlerin, kavramların ya da anahtar terimlerin hiçbirini kullanmadığımı bir türlü bunların küçük kafalarına sokamadım" (*MC*, s. —/xiv).

---

[11] Foucault'nun Bataille'a olan borcunun en özlü göstergesi için bkz. Foucault, "A Preface to Transgression," *Language, Counter-Memory, Practice* içinde, s.29-52. Robert Sasso şu kitabında Bataille'ın yapıtını ele alır: *Georges Bataille: le système du non-savoir, une ontologie du jeu* (Paris: Minuit, 1978).

İleride göreceğimiz gibi, Foucault'nun hiçbir zaman kelimenin dar anlamıyla yapısalcı olmadığı doğrudur. Ama daha geniş anlamıyla, kesinlikle yapısalcıydı; hem de düşüncesi her zaman yapısalcılığa temelden karşı unsurlar da içermesine rağmen. (Burada yapısalcılığı Apolloncu olanla özdeşleştiriyorum; bu özdeşleştirmenin nedenini birazdan açıklayacağım.)

Ayrıca, Foucault'nun yazılarının "alımlayıcılığı" da çok çarpıcıdır; "alımlayıcılık"la bu yazıların yazıldıkları dönemin terminolojilerini ve takıntılarını benimseyip kullanma eğilimlerini kastediyorum (Foucault'nun popülaritesinin sürmesinde bu eğilimin de önemli bir rolü olmuştur). 1960'ların başları ve ortalarında yapısalcılık işte bu tür bir takıntıydı. Foucault'nun o dönemki yazılarında yapısalcı bir kaygıyı ima eden bir terminoloji kullanması hiç şaşırtıcı değildir. Hem *Deliliğin Tarihi*'nde hem de *Kliniğin Doğuşu*'nda, "yapısal bir çalışma" yürüttüğünü söyler (*HF1,* s.vii/-* ; *NC,* s.xv/xix). Bu iki yapıtta da, "temel deneyim yapıları"nı aramaya giriştiğini söyler (*HF1,* s.633/-; *HF2,* s.548; *NC,* s.201/199). *Kelimeler ve Şeyler* bu yapıtlardan önemli farklılıklar göstermesine rağmen, o da bir yapısalcılık biçiminden yararlanıldığını ima edecek biçimde yazılmıştır. Foucault'nun sonraki yazılarından yapısalcılığın bütün izlerinin ortadan kalktığı doğrudur. Ama yapısalcılıkla hesaplaşması, 1960'lardaki entelektüel kariyerinin önemli bir parçasıydı. Üstelik, bu hesaplaşma Nietzsche ve Derrida ile kurduğu ilişkiyi de epeyce aydınlatır.

Tarih ve Kriz

Buraya kadar söylediklerim, Paris'in entelektüel ortamının çabucak değişme özelliğinin Foucault'nun birbirinden çok farklı kendi yazıları içinde de yeniden üretildiğini, hattâ yoğunlaştığını işaret ediyor açıkça. Peki o zaman bu yazılara nasıl yaklaşacağız?

---

* Foucault'nun projesine ilişkin bu niteleme, *Deliliğin Tarihi*'nin özgün metninin çok kısaltılmış bir versiyonu olan ingilizce çeviride bulunmaz.

Tabii ki hâlâ hayatta* ve ileriki yıllarda da entelektüel sahneyi işgal etmeyi sürdürebilecek durumda olan birinin yapıtına *finis* yazmak mümkün değil. Yine de, Foucault'ya hâlâ tamamlanmamış bir bugünün perspektifinden baktığımızda, yapıtlarının az çok belirginleşmiş üç aşamada değerlendirilebileceğini söyleyebiliriz muvakkaten. Bu aşamaların birbirinden tamamen kopuk olduğunu söylemek yanlış olur. Bu aşamalar, daha çok, birbirinin üstüne binen birkaç yörüngenin ürünüdür. Foucault'nun yapıtlarında, belli bir nosyon ya da takıntı ilk kez ortaya çıkar, ayrıntılı olarak işlenir ve sonunda da terk edilir ya da en azından eski önemini yitirir —ama yine de ileride son derece farklı bir bağlamda yeniden dirilmesi muhtemeldir.

Foucault'nun ilk önemli yapıtı *Deliliğin Tarihi*'dir (1961). Bu kitaptaki derdi, yani deliliği tekrar konuşturma, "delilik deneyimi"yle kurulmuş olan ve (ona göre) psikiyatri biliminin maalesef koparttığı teması yeniden canlandırma derdi çok çarpıcıdır. *Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Bakışın Arkeolojisi* (1963) birçok açıdan *Deliliğin Tarihi*'nin eki niteliğindedir. Bu yapıt önceki yapıtın daha geniş bir ölçekte psikiyatri için yaptığı şeyi klinik tıp için yapmaya çalışır. Aynı zamanda, "uzam" ve "bakış" (*le regard*) üzerinde durarak, *Kelimeler ve Şeyler* (1966)'i ve *Bilginin Arkeolojisi* (1969)'ni önceler.

Bu yapıtlarda, yapısalcılık hesaplaşması önem kazanır; deneyim kavramının gündemden düşüp onun yerini "dil" ya da "söylem" kaygısının aldığı düşünülürse, bu durum daha da belirginleşir. *Deliliğin Tarihi*'nde Foucault "bir suskunluğun arkeolojisi"ni yapmaktan söz edebiliyordu çünkü hâlâ "deneyim"in dilden bağımsız olarak varolabileceğini varsayıyordu (*HF1*, s.ii/xi). *Kelimeler ve Şeyler* ile *Bilginin Arkeolojisi*'nde ise, böyle bir projenin anlaşılır olduğunu düşünmemektedir artık. Bu yüzden, bu yapıtlarda "deneyim yapıları"ndan dil yapılarına döner. Dreyfus ve Rabinow, *Michel Foucault: Yapısalcılığın ve Yorumbilgisinin Ötesinde* adlı kitaplarında, Foucault'nun bu dönemindeki yazılarını "özerk söylem yanılsaması" başlığı altın-

* Bu kitap baskı aşamasındayken, 25 Haziran 1984'te Michel Foucault öldü. Elli yedi yaşındaydı.

da ele alırlar.[12] Ben bu "yanılsama"yı Nietzsche ile geç dönem Heidegger'inin estetizmine bağlıyorum.

Son olarak, Foucault'nun 1970'lerdeki yazılarına göz atalım. *Söylemin Düzeni* (1971) bir giriş kitabı olarak faydalıdır. *Hapishanenin Doğuşu* (1975) ve *Bilme İstemi: Cinselliğin Tarihi*, c.1 (1976) daha önemlidir. Ben bu yazılarda birbiriyle çatışan iki eğilim görüyorum. *Hapishanenin Doğuşu* kurumlara yönelik bir ilgiyi gösterir; Foucault'yu 1963-69 dönemindeki yazılarının söylemsel odağından uzaklaştıran ve geleneksel tarihyazımına yaklaşması yönünde gerçek imkânlar açan bir ilgidir bu. Öte yandan, *Bilme İstemi*'nde söylem üzerinde daha önceki dönemin yazılarında olduğu kadar çok durulur ve bu yazılardakiyle aynı ölçüde bir "özerklik" iması söz konusudur. Ben bu yazıda, Foucault'nun hâlâ "estet" Nietzsche ve Heidegger'in yörüngesi içinde kalan yanını vurgulayacağım; dolayısıyla Foucault'nun son dönemlerdeki yazılarının ima ettiği diğer olasılıklarla fazla ilgilenmeyeceğim. Daha açık söylersem, Foucault'nun bu yazılardaki "iktidar" takıntısını Nietzsche'nin güç/iktidar istemi anlayışının tekrarlanması olarak görmeyi öneriyorum. Bu iktidar bir söylem içinde tezahür eder ve onun sayesinde kendine ait amaçlarla ve keyfi bir biçimde "hakikat/doğruluk" icat etme işine girişir. Burada, söylemsel özerklik içerimleri taşıyan "Doğruluk ve Yalan Üzerine" yazısındaki Nietzsche'yle bağ kurulması gerektiği açıktır.

Foucault altını çizerek, kendi yazılarının ya *tout court* tarih yapıtları ya da amaçları tarih yapıtları yazmayı mümkün kılmak olan metodolojik incelemeler olduğunu iddia eder.[13] Fakat şunun anlaşılması gerekir ki Foucault'nun "tarihler"inin geçmiş "hakkında" oldukları çok tartışmalıdır. Görünüşte, Foucault'nun

---

[12] Dreyfus ve Rabinow, *Michel Foucault*, s.viii, 1-103.

[13] Örneğin bkz. Raymond Bellour, "Deuxième entretien avec Michel Foucault: Sur les façons d'écrire l'histoire," *Les Lettres françaises*, 1187 (15-21 Haziran 1967), 6 ve 9; ve "Foucault: Non au sexe roi" (Foucault'nun Bernard-Henri Lévy ile yaptığı söyleşi), *Nouvel observateur*, 644 (12 Mart 1977), 93 ve 113. Lévy söyleşisinin David J. Parent tarafından yapılan İngilizce çevirisi şurada bulunabilir: "Power and Sex: An Interview with Michel Foucault," *Telos*, 32 (Yaz 1977), 152-161; bkz. s.152-153 ve 159.

projesi on altıncı yüzyıldan beri ve öncelikle de on sekizinci yüzyıl sonlarından beri Avrupa toplumu içinde işlemiş olan düzenleme ve dışlama mekanizmalarını betimlemektir. Foucault, Bataille'ın Hegel hakkındaki düşüncelerini hatırlatan bir motif kullanarak, tarihte "Aynı Olan" ile "Başkası/Öteki" arasında bir çatışma görür. Tıpkı (Kojève'in Hegel tefsirinde) her "efendi"nin bir "köle"ye ihtiyaç duyması gibi,[14] her "Aynı" kendisini ona karşı tanımlayabileceği bir "Başkası"na ihtiyaç duyar. Böyle bir "Başkası" olmadığında icat edilmesi gerekir. Foucault, *Deliliğin Tarihi*'nde Ortaçağın sonlarında cüzzamın ortadan kalkmasıyla dışlanacak bir sınıftan mahrum kalan toplumun, dikkatini delilere yönelterek onları akıl hastanelerine nasıl kapattığını ve modern psikiyatrinin yabancılaştırıcı nesnellliğine maruz bıraktığını hikâye eder. *Kliniğin Doğuşu*'nda, bedensel hastalığı aynı türden nesnelleştirici bir bakışın altına yerleştirdiğini düşündüğü klinik tıbbın ortaya çıkışını ele alır. *Hapishanenin Doğuşu*'nda, kendini her şeyi gören gözün bakışları altında bulan bu kez suçtur; deliler nasıl akıl hastanelerinde, hastalar da hastanelerde gözlem altına alınıyorsa suçlular da hapishanelerde öyle gözlem altına alınırlar. *Kelimeler ve Şeyler*'de ise Foucault dışlama mekanizmaları üzerinde değil, baskıcı "Aynı" üzerinde, yani egemen düzenin kendisi için yarattığı düşünce ve söylem tarzları üzerinde yoğunlaşır.

Ama bu yapıtların "tarihsel" olma iddiası muğlak kalır. Kabul, Foucault'nun okurlarının çoğu onun yapıtlarının geçmişe ilişkin temsiller sunduğunu düşünürler. Foucault'nun daha naif hayranları bu düzen ve dışlama açıklamalarını doğru temsiller olarak görürken, onlardan da naif hasımları bu açıklamaların yanlış temsiller olduğunu düşünürler. Nitekim, geleneksel tarihçilerin Foucault'ya yönelttikleri itiraz şu biçimi alır: Foucault A hakkında yanılıyor, B hakkında yanılıyor, C hakkında yanılıyor...vb; burada A, B ve C geçmişin gerçekliğinin birbirinden bağımsız

[14] Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*, ders metinlerini bir araya getiren Raymond Queneau, der. Allan Bloom, İng. çev. James H. Nichols, Jr. (New York: Basic Books, 1969), s.41-63.

yönlerine karşılık gelir. Birçok tarihçi, Foucault'nun yapıtlarında parlak imalar bulmuştur tabii ki. Önemli olduğu halde ihmal edilmiş tarihsel sorunları arayıp bulmak konusunda neredeyse şaşmaz bir içgüdüsü olduğu açıktır. Ama ima zenginliğiyle doğru temsil ayrı ayrı şeylerdir —ki Foucault'nun o kadar naif olmayan takipçileri de bunu teslim edeceklerdir. İşin aslı, Foucault geleneksel tarihyazımının düzenleyici fikrini, geçmişi *wie es eigentlich gewesen ist* [esasen olduğu haliyle] sunmayı reddeder. O bunun yerine, "bugünün tarihi"ni yazmakta olduğunu savunmuştur (*SP,* s.35/30-31). Ama bu önermeyi bile olduğu gibi kabul edemeyiz, çünkü Foucault geçmişi temsil etmekle ilgilenmediği gibi, bugünü temsil etmekle de ilgilenmez. Onun asıl derdi, mevcut düzene bir dizi saldırıda bulunmakmış gibi görünmektedir.

Mevcut düzene karşı duyulan bu radikal düşmanlık bizi Foucault'daki kriz anlayışına getiriyor. Foucault'nun tarih yazımında kriz anlayışının da önemli bir yeri olduğunun en açık göstergesi, tarihin akışının bir dizi kopuş ya da süreksizlik tarafından kesilmiş olduğunu düşünmeye yönelik ünlü eğilimidir. Bu motifle *Deliliğin Tarihi*'nde bile karşılaşırız (*HF1,* s.131/-; *HF2,* s.120). Ama ortalama Foucault okuru bu eğilimi daha çok *Kelimeler ve Şeyler*'den tanıyacaktır. Foucault burada bir "episteme"den öbürüne geçmeyi sağlayan "mutasyon"un açıklanamayacak ölçüde radikal olduğunda ısrar eder. Süreklilik unsurları ille de inkâr edilmeseler de; Foucault'nun geçmişten çektiği birbirini izleyen fotoğraflarda bu unsurlara pek rastlanmaz. *Kelimeler ve Şeyler*'de ve Foucault'nun bunu izleyen bazı yazılarında, bu süreksizlik ısrarına getirilen açıklama genelde, "öznenin ayrıcalığını ortadan kaldırma"ya çalışmasıdır. Bu doğrudur, ama daha özgül terimlerle ifade edildiğinde galiba daha iyi anlaşılacaktır: Aslında Foucault'nun yaptığı Hegel'den bağımsız olduğunu beyan etmektir; böylece de, bütün bu beyanlara rağmen Hegel'in onun düşüncesinde ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermiş olur. Diyalektikçi Hegel, evreni rasyonel zihnin hareketi içinde kuşatmaya çalışmıştı. Antidiyalektikçi Foucault Hegelci *homo dialecticus*'a meydan okur ("La Folie,

l'absence d'oeuvre," *HF2,* s.576). Onun yerine, her türlü "dünya tini", hattâ "Avrupa zihni" anlayışını açık açık reddeden bütünleştirme-karşıtı bir düşünce biçimini savunur. Foucault burada kendisinin Nietzsche'nin izinde olduğunu düşünür ve onun düşüncesini doğru biçimde Zerdüştçü kopma burcu altında varolan bir düşünce olarak yorumlar ("Theatrum Philosophicum" [1970], *LCMP,* s.195). Heidegger'in, "Metafiziğin Varlık-Tanrı-Bilimsel Yapısı" adlı yazısında dile getirilen, farklılığı özdeşlik içinde kuşatmaya çalışmaktansa farklılık olarak ele alma anlayışıyla bunun arasındaki yakınlığa da dikkat edilmelidir (*I&D,* s.47). *Kelimeler ve Şeyler*'de bunun açık yankıları vardır.

Ancak, Foucault'nun süreklilik düşüncesine saldırmasına ve tarihte radikal kopuşlar olduğunu savunmasına, yalnızca bütünlük iddiaları ile başkalık iddiaları arasındaki bir çatışma olarak bakmak yanlış olacaktır. Çünkü kopuş teması, Nietzsche ve Heidegger'de olduğu gibi, bugünün sahipsiz olduğu anlayışıyla bağlantılıdır. Temsilin reddedilişinin altında bugüne karşı duyulan yabancılaşma hissi vardır. Bir gerçekliği "yeniden sunmak/temsil etmek", *ipso facto* [doğası gereği], onu meşrulaştırmak olarak görülmektedir. Nietzsche ile Heidegger'in temsile nasıl sırt döndüklerini görmüştük. Her iki yazarda da bu hamlenin geleneksel tarihyazımına yöneltilen bir saldırıya bağlı olması anlamlıdır. Örneğin, Nietzsche, "Tarihin Yarar ve Zararları"nda tek işe yarar tarihyazımının yaşam-arttırıcı mitler sunmaya çalışan ve her türlü temsil etme görevini bu daha hayati göreve tabi kılan tarihyazımı olduğunu iddia eder. Burada müzikle —yani, bütün sanatların en az temsili olanıyla— bir analoji yapar. Ona göre, tarihçinin yaptığı işin gerçek değeri, "tanıdık, hattâ belki de orta malı bir temayı, beylik bir melodiyi alıp onun üzerinde ilham ürünü çeşitlemeler bestelemesinden, onu yükseltip kapsamlı bir simge katına çıkarmasından ve böylece özgün temada derin, güçlü ve güzel bir dünyayı gözler önüne sermesinden gelir."[15] Nietzsche'nin tarihte temsili reddetmesi; operada *stilo*

[15] Friedrich Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life," 6. bölüm, *Untimely Meditations* içinde, İng. çev. R.J. Hollingdale, J.P. Stern'in sunuşuyla (Cambridge: Cambridge University Press: 1983), s.93.

rappresentativo'yu, tiyatroda doğalcılığı ve dilin doğruluk-iletici işlevini reddetmesiyle aynı doğrultuda yer alır (*BT*, 11. ve 19. bölümler; *NBW*, s.69-75, 113-121; "Doğruluk ve Yalan Üzerine", her yerinde). Kısacası, Nietzsche'nin (kabul etmek gerekir ki belli tereddütlerle) temsil olarak tarihi reddedip onu edebiyat olarak, şiir olarak, mit olarak yeniden yaratmaktan yana olduğunu görürüz.

Heidegger'de bu tereddütler ortadan kalkar ve geleneksel, temsil edici anlamda tarihyazımı su götürmez biçimde baskıcı bir şey olarak tasvir edilir. Örneğin "Metafiziğin Alt Edilmesi"nde Heidegger "*tarihyazımsal* temsil-edici düşünme biçimi"yle uyumlu bir Varlık tarihi inşâ etmeye kalkışsak, bunun sadece modern çağda Varlığın unutuluşunu onaylayacağını söyler (*EP*, s.92-93). "Anaksimandros Fragmanı"nda bunun nedeni konusunda biraz daha aydınlatıcı şeyler söyler: "Her türlü tarihyazımı bugün tarafından belirlenen geçmiş imgelerinden ne çıkacağını öndeyiler. Geleceği ve yazgının gelişimiyle kurduğumuz tarihsel ilişkiyi sistematik olarak yok eder" (*EGT*, s.17). Burada Heidegger'in geleneksel tarihyazımına yönelttiği saldırının, onun yaptığı metin yorumlarına karşı çıkmış olan bütün geleneksel tarihçilere (edebiyat tarihçilerine, felsefe tarihçilerine) karşı gösterdiği sinirli bir tepkiden ibaret olmadığını görürüz. Bu saldırı daha çok, onun bugünün sahipsiz olduğu yolundaki temel inancının sonucudur.

Bu inanç Heidegger'i radikal bir edilginliğe, varlıkları oluruna bırakmamız gerektiği anlayışına götürür. Heidegger'in konumunun, her ne kadar kendi siyasi doğasını yadsısa da, siyasi içerimleri vardır, çünkü bu mevcut toplumsal ve siyasi düzenin kabullenilmesinden —hattâ, onaylanmasından— başka bir şey değildir. Ama aşırılığın peygamberlerinin benimseyebilecekleri tek seçenek bu değildir. Bir kriz hissi insanı, her eylemin bugünün rezilliğinin bir parçası haline geleceği gerekçesiyle, eylemden uzak durmaya itebilir. Ama amacı yeni bir bugün yaratmak değil, geçmişte, bugün ve gelecekte varolmuş varolacak bütün düzenleri yıkmak olan kesintisiz bir eylemliliğe de dönüşebilir. Foucault işte bu radikal eleştiri seçeneğini seçer. 1976'da verdi-

ği bir derste, mevcut sisteme karşı bir tür gerilla savaşına girmekten bahseder. Bu savaş, "dağınık ve süreksiz saldırılar" düzenleyen "tâbi kılınmış [subjugated] bilgiler" tarafından sürdürülür. "Küresel, *totaliter teoriler*"e şüpheyle bakılmalıdır, çünkü bu teorilerin bu tür mücadeleler üzerinde "ketleyici bir etkisi" vardır ("İki Ders," *P/K*, s.80). Foucault burada tam da bu türden radikal eylemciliğin dilini konuşmaktadır. Çünkü işin esası, tâbi kılınmış bilgilerin her zaman varolacak olmasıdır. Foucault herhangi tikel bir tâbi kılınmış bilgiyle değil, her türlü tabi kılınmış bilgiyle özdeşleşir.

Foucault'nun böyle bir konum almış olması hiç de şaşırtıcı değildir, *Deliliğin Tarihi*'nden itibaren yapıtlarının bütün mantığı böyle bir eylemciliği işaret eder; tıpkı Heidegger'in yapıtlarının saf, teoridışı bir temaşaya işaret etmesi gibi. Foucault bütün bilgi iddialarının onmaz biçimde iktidarla bağlantılı olduğunu düşünür. "Nesnel" bilgi diye bir şey yoktur, Kartezyen *poêle*'e geri çekilmek mümkün değildir. Bütün nesnel bilgi, geçerli teori olma iddiaları, şu ya da bu türden bir iktidar uygulama girişiminden ibarettir. Bundan çıkan sonuç, teorinin teori olarak hiçbir statüye sahip olmadığı; aksine pratikten başka bir şey olmadığıdır. Foucault'nun 1972'de Gilles Deleuze'le yaptığı bir söyleşide dediği gibi, "teori pratiği ifade etmez, tercüme etmez ya da onu uygulamaya hizmet etmez: teori, pratik*tir*" (*LCMP*, s.208).

Bütün bunlardan sonra, Foucault'nun toplumdaki belli bir sınıf ya da grubun çıkarlarını kollamak adına "teorik bir pratik" (Krş. Althusser) faaliyetine girmesi beklenebilir. Ama o öyle bir şey yapmaz. Bunun nedeni kısmen kendisini "özdeşleştirebileceği" hiçbir grup olmayışıdır, zira her grup onun yıkmaya çalıştığı rezil düzenin bir parçasıdır. Ama bu konumu benimsemesinin tek nedeni bu değildir; çünkü Althusserci ya da, daha genelde, Marksist bir strateji benimseyememiş olması son kertede teorinin kendisini reddetmesinden kaynaklanır. 1971'de bir grup radikal liseliyle yaptığı bir söyleşide şu tavsiyede bulunur: "Her türlü teoriyi ve her türlü genel söylem biçimini reddedin. Bu teori ihtiyacı reddettiğimiz sistemin bir parçasıdır hâlâ"

("Devrimci Eylem: 'Şimdiye Kadar'", *LCMP*, s.231). Son olarak, Foucault'nun teoriyi reddetmesi (ve temsili reddetmesi —çünkü teori temsilin stilize edilmiş bir biçiminden ibarettir), en geniş anlamda, bütün görsel ya da gözsel [ocular] anlama metaforunu reddetmesiyle de bağlantılı olabilir: Göreceğimiz gibi, "yapısalcılığın" ötesine geçmesinde bu merkezi bir rol oynamıştır.

Yüzeyde kalındığında, Foucault'nun eylemciliğiyle Marksçı anlamda praksis arasında bir yakınlık varmış gibi görünebilir. Bu yüzden Foucault'nun konumunun Marx'ınkinden çok daha radikal olduğunu göstermek önemlidir. Marx *Feuerbach Üzerine Tezler*'de, Foucault'nun yaptığı gibi, teoriyi pratiğe indirgemez. O, bu ikisi arasında sıkı bir işbirliği kurmaktan yanadır. Marx'ın bu konu hakkında söyledikleri yanlış yorumlanacak olursa —ki bazen böyle yorumlanmıştır— Foucault'nun savunduğu perspektife çok yaklaşılmış olur. Örneğin, bazen, Marx'ın on birinci tezde bugüne kadar dünyayı yorumlamış olan filozofların artık onu değiştirmeye çalışmaları gerektiğini söylediği varsayılır. Ama Marx böyle bir şey söylemez. Onun söylediği aslında şudur: "Filozoflar sadece, çeşitli yollardan dünyayı *yorumlamışlardır*; asıl mesele onu *değiştirmektir*" ("Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kommt drauf an, sie zu *verändern*"). Marx'da dünyanın yorumlanması ile dönüştürülmesi arasında bir aralık vardır. Foucault işte bu aralığı reddeder. Bunu yaparak, epistemolojik olarak Marx'dan çok, görsel anlama metaforunu sorgulamış olan çeşitli başka filozoflara (Nietzsche, Heidegger ve Derrida'ya olduğu kadar, Wittgenstein ve Dewey'ye de) yakın olduğunu göstermiş olur.[16]

Bugünü bütün biçimleriyle reddetmesi ve bununla bağlantılı olarak görsel, temsil edici metaforu reddetmesi dikkate alındığında, belki de en iyisi Foucault'ya alışılmadık bir ütopyacılık biçiminin savunucusu olarak bakmaktır. *Ütopyacı* terimini daha önce de, hem Nietzsche'yle hem de Heidegger'le bağlantılı olarak kullanmıştım. Artık bu terim hakkında bir şeyler söylemem şart, özellikle de ütopyacı uğrağın Foucault'da bu iki öncüsün-

[16] Bu tema hakkında bkz. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), s.11-13 ve çeşitli yerlerde.

den de çok daha bariz bir biçimde bulunduğu düşünülürse. *Ütopyacı* terimiyle, Berki'nin verdiği anlamda idealizmi en uca taşıyan bir yönelimi kastediyorum. Berki'nin ele aldığı idealist düşünürlerin hepsinde "gerçekçilik" kalıntılarına rastlanır; sonuçta her zaman bu düşünürlerin "bir şeye, belli bir norm, ilke ya da düzenlemeye 'karşılık geldikleri' ortaya çıkarılabilir."[17] Benim burada ilgilendiğim radikal idealistler bu şekilde tasvir edilemezler. Büyük çabalar harcanmasına rağmen, yorumcuların Nietzsche ile Heidegger hakkında doyurucu ideolojik analizler yapamamış olmaları herkesin malûmudur; Foucault'ya yönelik girişimlerde de benzer güçlüklerle karşılaşılacağını söylemek için kâhin olmaya gerek yok. Yine de, benim terime yüklediğim anlamda ütopyacılıkla, Mannheim'ın açıkça ideolojinin karşı kutbuna yerleştirdiği ütopyacılığın birbirine karıştırılmaması gerekir.[18] Mannheim'ın "ütopyacı zihniyet" tartışmasıyla bizim burada ele aldığımız konu arasında bazı bağlantılar olmasına rağmen, onun ütopyacılık anlayışı bizim amaçlarımız açısından fazla geniştir. Berki'nin ütopyacılığı "gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir ideal" olarak tanımlaması işimize daha çok yarar.[19] Yine de Berki'nin formülasyonu bile bizim burada ele aldığımız düşünürlere uyacak kadar aşırı değildir. Çünkü Nietzsche, Heidegger ve Foucault'nun ütopyacılıklarının gerçekleştirilmesi mümkün olmadığı gibi, tarif edilmesi bile mümkün değildir. Bu bir "hakkında konuşulamayan"dır. Ya da, hiçbir zaman onunla bağ kuramayacağımız için etrafında durmaksızın konuşmamız gereken bir şeydir. Heidegger "Şair Olarak Düşünür"de, *Denken*'in "yarı-şiirsel bir zekânın ütopyacılığı" kılığında ortaya çıkma eğiliminde olduğunu söylediğinde, aklında bu ifade etme güçlüğü vardı elbette (*PLT*, s.12).

Foucault'nun ütopyacılığı eylemci değişim idealiyle rabıtalı olduğu için bazı açılardan sosyalist ya da anarşist tipteki eski ü-

---

[17] R.N. Berki, *On Political Realism* (Londra: Dent, 1981), s.195.

[18] Bkz. Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*, İng. çev. Louis Wirth ve Edward Shils (New York: Harcourt, Brace, 1936).

[19] Berki, *On Political Realism*, s.221.

topyacılıklara benzer. Örneğin, Fourier geliyor akla. Yine de Foucault, Fourier'den kökten farklıdır, zira hiçbir mutluluk ya da kurtuluş umudu koymaz ortaya. Foucault, *Bilme İstemi*'nin son cümlesinde şöyle der: "Bu tertibatın cilvesine gelince nedir biliyor musunuz? Bizi, bu bağlamda söz konusu olanın 'kurtuluş'umuz olduğuna inandırır." (*VS*, s.211/159 [çeviri değiştirildi]). (Foucault burada, ona göre on dokuzuncu yüzyıldan beri hayatımıza —daha doğrusu, söylemimize— hükmeden "cinsellik tertibatı"ndan bahsetmektedir.) Foucault'nun konumu nettir: Sadece cinsellik meseleleriyle değil başka her şeyle ilgili olarak da kurtuluş yoktur, özgür olabileceğimiz bir "başka cemaat" yoktur (*VS*, s.15/8 [çeviri değiştirildi]). Foucault'nun ütopyacılığı hiçbir kurtuluş hayali sunmadığı gibi, herhangi bir pozitif içerikten de yoksundur. Bu konumu belki de en iyi "İhlale Önsöz" adlı yazısında tanımlar. Burada Bataille'ı anarak, tek amacı mevcut düzene "karşı çıkmak" [contest] olan bir "olumlu-olmayan olumlama felsefesi"nden bahseder. "Karşı çıkış", Foucault'ya göre, "genelleştirilmiş bir olumsuzlamayı değil, hiçbir şeyi olumlamayan bir olumlamayı, geçişlilikteki radikal bir kopuşu içerir; ... karşı çıkmak, varlığın sınırına kavuştuğu ve sınırın varlığı tanımladığı içi boş çekirdeğe ulaşana kadar gitmektir" (*LCMP*, s.35-36).

Kısacası, Foucault mevcut düzene karşıdır, ona en zayıf olduğuna inandığı noktalardan stratejik saldırılar düzenler. Ama bunu mevcut olanın yerini almasını istediği ya da umduğu herhangi bir başka düzen adına yapmaz. Düzenin kendisi çıkarılır sanık kürsüsüne. Sanık kürsüsüne çıkarılır çünkü —sadece düşüncede bile olsa— her düzen zorunlu olarak vardır ve dolayısıyla mevcut olan her şeyin bozulmuşluğundan payını almıştır. Foucault'nun liselilerle yaptığı söyleşide söylediği gibi, "bir başka sistem hayal etmek, mevcut sistemde olan bitene katılımımızı genişletmektir" (*LCMP*, s.230). Ya da daha muteber bir kaynak olan *Kelimeler ve Şeyler*'de dediği gibi, düşünce "kurtarmadan ve köleleştirmeden yapamaz" (*MC*, s.339/328). Bunun üzerinden makul bir cila geçerek, düşüncenin önce kurtarıp sonra da (yeni, baskıcı düzenin bir parçası haline geldikçe) köleleştirme-

ye hizmet ettiğini iddia edebiliriz. Her türlü düşüncenin, her türlü yorumun, her türlü söylemin ve her türlü dilin köleleştirici eğilimleri göz önünde bulundurulduğunda, insan bu düzenlere karşı çıkmakta yerden göğe kadar haklıdır. İnsan bunu daha iyi bir düzen adına değil, mutlak edilgenlik dışında elindeki tek seçenek karşı çıkış olduğu için yapar. Foucault böylece sürekli devrimin kendine özgü bir türünden yana kullanır tercihini — bu devrim süreklidir çünkü gerçekleştirmeye çalıştığı ideal bir toplum imgesi yoktur.

Foucault'nun İlerleyişi: Fenomenoloji

Foucault'nun yazdığı ana metinleri kabaca kronolojik bir sırayla ele almayı öneriyorum. Böylece, kriz algısının ve söylemin eylemciliğine duyulan bağlılığın Foucault'nun kariyeri boyunca kendilerini nasıl dışa vurduklarını görebileceğiz. Sık sık onun ne kadar zihin açıcı ve kışkırtıcı bir düşünür olduğunu görme imkânımız da olacak. Ne de olsa, Foucault'yla, belli bazı düşünürlerde de bulunan bir perspektifin numunelerinden biri olduğu için değil, söylediği şeyler ilginç ve önemli olduğu için ilgilenmemiz gerekir. Foucault'yu Hegel-karşıtı bir diyalektiğin üçüncü uğrağı (ki Derrida'nın yapıbozumcu eleştirisi de bunun dördüncü uğrağı olacak) olarak betimleyişim, kafası karışık okurun Foucault'nun ve bağlantılı diğer yazarların yaptıklarıyla hesaplaşmasına yardımcı olmayı amaçlayan bulgulatıcı [heuristic] bir kurgudan başka bir şey değildir. Bu yüzden de yazıların kendileri üzerinde ya da en azından ilginç bir hikâye anlatması sağlanabilecek olan yazılar üzerinde odaklanmak gerekir. Foucault'nun yazıları da çoğunlukla ilginç bir hikâye anlatırlar. Foucault'nun ortaya koyduğu bakışa katılmasak da, yapıtının hem eleştirel hem de tarihsel bir önemi olduğuna şüphe yoktur. Yaratıcı felsefeciler ve tarihçiler, bazen yanlış düşündüğünü ya da açıkça yanıldığını belirtseler de onu kesinlikle ufuk açıcı ve kışkırtıcı bir düşünür olarak görmüşlerdir. Kriz varsayımına gelince, Foucault'nun algıladığı anlamda ve büyüklükte bir krizin gerçekliği konusunda şüphelerimiz olabilse de, içinde bulunduğumuz

dönemin büyük bir belirsizlik dönemi olduğunu yadsımamız pek mümkün değildir. Hegel ne derse desin, kendimizi bir teleolojiye katılan kişiler olarak görmekte zorlanıyoruz. Çağımızın kökten temelsiz bir karakterde olduğunu, en somut düzeyde, kendini hemen yok edebilecek olması gösteriyor. Böyle bir evrende, Foucault yanılıyor denip geçilemez.

Deneyim kavramı, Foucault'nun ilk önemli yapıtı *Deliliğin Tarihi* için temel önem taşır. Foucault bu kitapta sık sık "delilik deneyimi"nden bahseder.[20] On dokuzuncu yüzyıl başlarında psikiyatri ile psikolojinin icat ettiği akıl hastalığı kavramının bu deneyimle kurduğumuz teması kopardığını ileri sürer. "Akıl hastalığı" kavrayışı, aklın akıldışından ayrılmasını; yani akıl yürüten öznenin deli nesneden ayrılmasını bir veri olarak alır. Bu ayrımı kabul ederek —ya da, Foucault'ya göre, kurarak—, delilik deneyiminin bulanıklaşmasına neden olur; "akıl ile deliliğin birbirleriyle söyleşmesini sağlayan ve sabit bir sözdizimi olmayan bütün o kekeme, kusurlu kelimeleri unutuşa iter" (*HF1,* s.x/-).

Foucault'ya göre, psikiyatri (ve onun, *Kliniğin Doğuşu*'nda ele alınan, yakın müttefiği, klinik tıp disiplini) deneyimin fiili içeriğine kayıtsız şartsız sadık olma iddiasındadır. On dokuzuncu yüzyıl başlarındaki yeni psikiyatristler ve klinikçiler, gözlemledikleri nesnelere eğitilmiş ve yansız bir gözden başka hiçbir şey eklemediklerini düşünüyorlardı. Foucault'ya göre, bu iddia yanlıştı. *Deliliğin Tarihi*'ni yazma amacı, psikolojik ve psikiyatrik algının kökenlerine dönerek bunun yanlışlığını göstermekti. Foucault şöyle der: "Tarih içinde, deliliğin gidişatındaki o sıfır noktasına; deliliğin farklılaşmamış bir deneyim, ayrımın kendisine dair henüz ayrımlaşmamış bir deneyim olduğu noktaya geri dönmeye çalışmalıyız". Ayrıca niyetinin "psikiyatrinin değil; en canlı haliyle, bilgi tarafından zaptedilmeden önceki haliyle deliliğin kendisinin" tarihini yazmak olduğunu söyler (*HF1,* s.i, vi-i/ix,-).

---

[20] Örneğin bkz. *Histoire de la folie* (1961 basımı), s.i, v, vi-vii, ix, 31, 34-35, 44, 47, 51, 57, 135, 166, 411, 424-425, 459; *Histoire de la folie* (1972 basımı) s.36, 39-40, 47, 49, 53, 58, 124, 150, 359-360, 371, 399-400; *Madness and Civilization*, s.27, 35.

Foucault burada psikiyatri ve psikolojinin on dokuzuncu yüzyıldaki biçimleriyle olduğu kadar günümüzdeki biçimleriyle de ilgilenir; zira, ona göre, çağdaş tıp hâlâ Pinel, Tuke ve tıp ve psikiyatri biliminin diğer kahramanları tarafından kurulmuş olan çerçeve içinde işlemektedir. Bu bağlamda, Foucault'nun 1948'de Sorbonne'dan *license de philosophie*'sini aldıktan sonra bir *license de psychologie* (1950) ve bir *diplôme de psychopathologie* (1952) de aldığını belirtmek herhalde yerinde olacaktır. Ayrıca, 1950'lerin başlarında "akıl hastanelerindeki psikiyatrik pratiği gözlemlemek için epey zaman" harcadığı söylenir.[21] Bu çalışmalar ve gözlemler sırasında gördüğü şeylere karşı yoğun bir nefret geliştirmiş olduğu açıktır. Birçoğu, Foucault gibi, École Normale Supérieure'den yeni mezun olmuş bir dizi Fransız *savant*'ının bağlı oldukları çeşitli disiplinlerin güncel durumunu ele aldıkları, 1957'de yayınlanan bir kitapta bu nefret gayet iyi iletilir.

Foucault eleştirel çabaya katkıda bulunduğu bu yazısında çağdaş psikolojiye saldırır. Bilimsel gösterişle teorik körlüğün çağdaş psikolojideki kendine özgü bileşimi adını verdiği özelliği topa tutar. Foucault'nun betimlemesine bakılacak olursa —ki bu gayet ikna edici bir betimlemedir—, 1950'lerde Fransa'daki psikoloji kendi nesnelliğinden kesinlikle emindi ve başat yeri ölçmeye, sayıya dökmeye ve hesaplamaya veren pozitivist bir metodolojiye tamamıyla bağlıydı. Ama bütün bu gösterişine rağmen pratikten kopuktu çünkü hiçbir toplumsal işlevi yoktu: Toplumda psikologlar kendilerine pek iş bulamıyorlardı. Yapacak başka bir şeyleri olmadığı için de ellerinde psikoloji diplomaları olan kişilerin araştırma yapmak amacıyla burs başvuruları yapmaktan başka seçenekleri kalmıyordu. Tabii ki, sonuçta ortaya çıkan çalışmalar inanılmaz derecede yavan ve ahmakça oluyordu. Foucault'ya göre, pratik koşullar ve teorik körlük el ele gidiyordu. Psikolojiyi "uygulamak" neredeyse imkânsızdı ve bu da yapılan çalışmaların türü üzerinde etkili oluyordu. Pratikten kopan psikolojik araştırma, "zorunlu olarak dışsallık miti, kayıtsız bakış miti, işin içine dahil olmayan izleyici miti tarafından sü-

[21] Sheridan, *Foucault*, s.5. Ayrıca bkz Foucault, *Power/Knowledge*, s.64.

rüklenir." Bu mite kurban düşerek, "insanın olumsuzluğu"nu unutur; gerçek işini kavramayı, yani insan psişesinin şeytani bölgelerini araştırmayı başaramaz.[22]

1957'de yayınlanmış olan bu yazı, genç Foucault ile onun sözde bilimsel hocaları arasındaki sert hesaplaşmayı bir ölçüde anlamamızı sağlıyor. Daha önceden yazdığı ve ikisi de 1954'te yayınlanmış olan iki yazı da, Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'ndeki delilik deneyimine ulaşma derdinin klinik değil felsefi arka planını aydınlatmaya yardımcı olur. Foucault'nun ilk kitabı, *Akıl Hastalığı ve Kişilik*'ten ve İsviçreli varoluş psikiyatristi Ludwig Binswanger'in (1881-1966) "Düş ve Varoluş" adlı yazısının Fransızca çevirisine yazdığı uzun sunuş yazısından bahsediyorum. Bu yazılar, Foucault'nun delilik deneyimi takıntısı ile fenomenologların "şeyin kendisi"ne geri dönme takıntısı arasındaki bağlantıyı gösterirler. (Kabul etmek gerekir ki Foucault bâtını deneyimlere, "*étrangeté légitime*"e [*HF1*, s.xi/-] karşı ortalama fenomenolojide pek rastlanmayan bir açıklık sergiler.) Elinizdeki kitabın bakış açısından, bu bağlantı son derece ilginçtir. En önemlisi de, Foucault'nun ilk dönemi ile Heidegger'in ilk dönemi arasında sıkı bir yakınlık söz konusudur, çünkü Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'daki en önemli derdi, tam da "fenomenolojik bir görme" sayesinde özne/nesne ikiliğinin etrafından dolanmaktır. Bence, bu derde estetist hamlenin (genellikle gerçeklikte varolduğunu düşündüğümüz bütün bu karşıtlıkları —özne/nesne karşıtlığı gibi— kendi içinde kuşatan bir sanat ya da söylem anlayışını benimseme yönünde yapılan hamlenin) önemli bir önkoşulu gözüyle bakarsak yanılmış olmayız. Fenomenologların özne/nesne ikiliğine yönelttikleri saldırı ile Nietzsche'nin 1880'lerde "dil hakkında geliştirdiği radikal düşünce" arasında bir yakınlık görürsek de yanılmış olmayız.

Ama Foucault ile fenomenoloji arasındaki hat bundan daha sıkı bir biçimde de çizilebilir. *Daseinanalyse*'in yani varoluşsal analizin kurucusu olan Binswanger'in kendisi de *Varlık ve Za-*

---

[22] Michel Foucault, "La Recherche du psychologue," *Des Chercheurs français s'interrogent* içinde, (Paris: Presses universitaires de France, 1957), özellikle s.173-175, 183, 186-187, 190-193, 197-201.

man'dan çok etkilenmişti. 1954'te Foucault'nun da Binswanger'in yapıtlarıyla çok ilgilendiği açıktır. "Düş ve Varoluş"a yazdığı sunuş biraz dağınık da olsa çok önemlidir; burada ileride yapacağı bir çalışmayla "varoluşsal analizi insan hakkındaki çağdaş düşüncelerin gelişimi içine yerleştirme"ye çalışacağı vaadinde bulunur.[23] Foucault, "Düş ve Varoluş"u yorumlarken, başka şeylerin yanı sıra, Binswanger'in "varoluş yapıları"nı açığa çıkarma kaygısını da vurgular;[24] hem *Deliliğin Tarihi*'nde hem de *Kliniğin Doğuşu*'nda benzer bir kaygıya rastlanmaktadır.

Binswanger ve genelde fenomenolojik psikoloji için, bu yapıların açığa çıkarılması özne/nesne ayrımının ötesine gitme girişimini içeriyordu. Foucault, *Akıl Hastalığı ve Kişilik* kitabının "Hastalık ve Varoluş" adlı bölümünde açıkça bu temayı ele alır. "Doğalcı analiz", ona göre, doktor ile hasta arasında bir mesafe yaratır ve hastaya sanki doğal bir nesneymiş, onu gözlemleyen bilinçten tamamen ayrı bir "şey"miş gibi muamele edilir. Oysa fenomenolojik psikoloji, sezgi yoluyla hastanın bilincine girmeye çalışarak, kendisini akıl hastalığı deneyiminin merkezine yerleştirmeye çabalar. Dünyayı hastanın kendisinin gözleriyle görmeyi amaçlar; aradığı hakikat nesnellik düzenine değil öznelerarasılık düzenine ait bir hakikattir.[25] (Öznelerarasılığa ne kadar kolayca geçildiğine dikkat; Foucault burada fenomenolojinin yaşadığı büyük zorluklardan birinin üzerinden atlar.)

Doktor ile hasta arasındaki ilişkiye dair bu tür anlayışın radikal içerimleri vardır tabii ki, çünkü söz konusu anlayış bu ikisinin bir araya gelmesini ve hastaya doktorla aynı statünün tanınmasını içerir. Kısacası, psikiyatri ile psikolojinin sahip olduklarını düşündükleri ayrıcalıklı statüye yönelik bir saldırıya davetiye çıkarır. Hattâ, akıl hastalığı kavramına saldırmaya davetiye

---

[23] Ludwig Binswanger, *La Réve et l'existence*, Fr. çev. Jacqueline Verdeaux, Michel Foucault'nun sunuşuyla (Paris: Desclée de Brouwer, 1954), s.9-10.

[24] A.g.y., s.12.

[25] Michel Foucault, *Maladie mentale et personnalité* (Paris: Presses universitaires de France, 1954), s.53-54. Fransızcadaki kökten gözden geçirilmiş ve başlığı değiştirilmiş 1962 basımı temel alan İngilizce çevirisi: *Mental Illness and Psychology*, İng. çev. Alan Sheridan (New York: Harper & Row, 1976). Ancak benim aktardığım bölüm aynı kalmış: s.44-57.

çıkarır ki Foucault bu hamleyi en sonunda, *Deliliğin Tarihi*'nde yapar. Foucault 1950'lerde bu kavramdan bütün bütüne vazgeçme noktasına henüz gelmediyse de, ilk döneminde fenomenolojiyle yoğun olarak ilgilenmesinin böyle bir sonuca yol açtığını görebiliriz. Bu bağlamda, Foucault ile İngiliz antipsikiyatrist R.D. Laing arasındaki yakınlıklara dikkat çekmek ilginç olacaktır. Laing'in *Bölünmüş Benlik: Aklı Başındalık ve Delilik Hakkında Bir İnceleme* (1960) adlı kitabı da tıpkı *Deliliğin Tarihi* gibi varoluşsal analizden kaynaklanmıştır.[26] İngilizce konuşulan dünyada Foucault'nun yapıtına ilk dikkat çekenler, Laing ve çalışma arkadaşları olmuştur ki ortak arka planları dikkate alındığında bu da pek şaşırtıcı bir şey sayılmaz. Foucault'nun psikiyatriye radikal bir biçimde saldırmaya Laing'den daha erken başlamış olması, belki de Foucault'nun radikalizminin fenomenoloji dışındaki başka kaynaklardan da beslendiğini göstermektedir: Foucault'nun radikalizmi, Nietzsche'den, Artaud'dan, Bataille-'dan ve avant-garde edebiyat ve felsefe çevresine mensup başka kişilerden beslenmiştir.

Fenomenolojinin Ötesinde: Gösterge Yapısalcılığı

Hem *Deliliğin Tarihi*'nde hem de *Kliniğin Doğuşu*'nda, fenomenolojiden kaynaklanan, "deneyim yapıları" arama kaygısı temel önemini korur. Foucault'nun bunların ilkinde belirttiği gibi, o ne keşifleri kaydetmekle ne de bir düşünceler tarihi yazmakla ilgilenmektedir. Bunun yerine, "temel deneyim yapıları dizisi"ni izleyerek "bir psikolojinin ortaya çıkmasını mümkün kılmış olan şey"in tarihini ortaya çıkarma umudundadır. (*HF1*, s.633/-; *HF2*, s.548). *Kliniğin Doğuşu*'nda birçok yerde yaptığı işi bu şekilde niteler: Burada klinik tıbbın oluşumuna "sadece temel deneyim yapılarındaki değişimlerin...daha gözle görülür tanıklıklarından biri" olarak bakılır (*NC*, s.201/199).

---

[26] R.D. Laing, *The Divided Self: A Study of Sanity and Madness* (Londra: Tavistock, 1960) [Türkçesi: *Bölünmüş Benlik*, çev. E. Akça, Mitos Y., İstanbul, 1993].

Ancak Foucault'nun 1963'ten sonraki yapıtlarına dönüldüğünde, "deneyim" kavramının tamamen ortadan kalkmış olması çok dikkat çeker. Tabii ki, ***Kelimeler ve Şeyler***'de bu değişikliğe açık açık değinmez; ama ***deneyim*** sözcüğü bu kitapta hiç değilse bir kere, bir "modern deneyim" bahsinde geçer (*MC,* s.338/327). Ama söz konusu deneyim tamamen dilsel niteliktedir; asli unsur olarak ele alınan bir dile ya da söyleme gömülmekten ibarettir. Dil-öncesi bir düzeye, dışavurumundan önce gelen bir özgünlüğe dönmeye çalışma diye bir şey söz konusu değildir. Bu kayma ***Bilginin Arkeolojisi***'nde çok açık bir biçimde gündeme getirilir; Foucault burada ***Deliliğin Tarihi***'ni "'deneyim' adını verdiğim şeye fazla büyük ve fazla gizemli bir yer" tanımakla eleştirir (*AS,* s.26-27/16 [çeviri değiştirildi]). ***Deliliğin Tarihi***'nin özgün önsözündeki bazı önermelerini açıkça reddederek (kitabın 1972'deki basımında bunları çıkartmıştır) şöyle der: "Söylemi, göndergenin tarihini yazmayı göz önünde bulundurarak yorumlamak söz konusu olamaz... Biz, deliliğin kendisini, kendini ilkel, temel, sağır, doğru düzgün dile dökülmemiş bir deneyime ilk olarak sunduğu formu yeniden inşâ etmeye çalışmıyoruz." Tam tersine, Foucault görevini artık "söylemden önceki 'şeyler'in oluşturduğu bulmacamsı hazinenin yerine, yalnızca söylem içinde ortaya çıkan nesnelerin düzenli olarak oluşturulmasını ikame etmek" olarak tanımlar. Üstelik, fenomenolojinin nesneyi dolaysızca kavramayı amaçlayan bütün tematiğini reddeder; kendi sözleriyle, onun yapmaya çalıştığı "söyleme ait nesneler tarihi" sonuçta "'şeylerin kendileri' aşaması"nı bastırır (*AS,* s.64-65/47-48).

Foucault'nun "şeyin kendisi"nin peşinde koşmaktan bu kavramı tamamen reddetmeye geçişini izlerken, estetizm içinde son derece önemli bir yeri olan diyalektik-karşıtı diyalektiğin iş başında olduğu görülür. Çünkü estetizme damgasını vuran şey, iki kutup arasında, Dionysoscu dolayımsızlık kutbuyla Apolloncu düş ve yanılsama kutbu arasında sürekli gidip gelmektir; daha önce de gördüğümüz gibi, düş ve yanılsama karakteri mantığın kendisine atfedilir. Dolayımsızlık arayışı, dolayımsız temas kurulmaya çalışılan unsurun bağımsız bir varoluşu olduğunun

yadsınmasıyla son bulur. Bu tür bütün unsurlar bizzat dil düzeyinde yeniden inşâ ya da icat edilirler: Foucault'nun "özerk söylem yanılsaması"nın arka planı budur. Özneden bağımsız bir şey olarak nesne yok edilir ve nesnenin yok edilişine öznenin de yok edilişi eşlik eder. Nitekim *Bilginin Arkeolojisi*'nde, Foucault *Deliliğin Tarihi*'nin yalnızca "şeyin kendisi" anlayışına değil, böylece aynı zamanda üstü kapalı bir kabulle "tarihin anonim ve genel bir öznesi" olduğu anlayışına da kurban düşmüş olmasından duyduğu rahatsızlığı belirtir (*AS,* s.27/16). Demek ki "şeyin kendisi"nin bastırılmış olması, aynı zamanda "şeyin kendisi"ni deneyimleyen öznenin de bastırılmasını içerir. Bu özne "anonim" ve "genel" olmalıdır çünkü "şey"i gerçekte olduğu gibi, belirlenebilir bütün perspektiflerden bağımsız olarak görme iddiasındadır.

Foucault özneyi bu şekilde bastırarak çok tartışılan yapısalcılık topraklarına girer. Kabul etmek gerekir ki, Foucault daha *Deliliğin Tarihi* ve *Kliniğin Doğuşu*'nda bile, daha önce de gördüğümüz gibi, sırasıyla delilik ve klinik tıp hakkında "yapısal bir inceleme"ye giriştiğini söylemiştir (*HF1,* s.vii/-; *NC,* s.xv/xix). Ve bu yapıtlarda "yapısalcı" bir yönelim sergileyen birçok şey vardı. Örneğin *Deliliğin Tarihi*'nde Foucault, "*salt kendi başına* konuşacak" bir dilin (deliliğin dilinin) "inatçı mırıltısı"nı açığa çıkarmak kaygısını güder; "konuşan öznesi ve dinleyicisi olmayan, kendi üzerine yığılmış, boğazı düğümlenmiş, herhangi bir söze dökmeye kavuşmadan önce çözülen ve uzaklaşmayı hiçbir zaman başaramadığı sessizliğe ses çıkarmadan geri dönen" bir dildir bu (*HF1,* s.vi/-). Kendi başına, konuşmacı ve dinleyiciden bağımsız olarak konuşan bir dilden dem vuran bu satırlar daha o zamandan yapısalcı bir konumun benimsendiğini ima ediyor. Ama yapısalcı kaygı ön plana ancak, Foucault'nun ünlü *episteme*'lerinin tam da bu tür öznesiz, nesnesiz, her şeyi kapsayan birer dil işlevi gördüğü *Kelimeler ve Şeyler*'de çıkar. Burada, en sonunda, hem özne hem de nesne ortadan kalkar; burada, en sonunda, dünya dilden ibaretmiş gibi tasarlanır.

Foucault'nun 1960'ların başlarında ve ortalarında benimsediği konuma ilişkin bir ilk niteleme yapmak için, "yapısalcılığın"

ondaki versiyonunu temelde Kartezyen *cogito*'ya ve onun çağdaş halefi olan fenomenolojik özneye yönelik bir saldırı olarak görmek yeterli olacaktır belki de.[27] Bu açıdan bakıldığında, Foucault'nun, Heidegger'in son döneminde Batı'nın bütün bilim ve teknoloji geleneğine yönelttiği saldırıyı sürdürdüğü düşünülebilir.[28] Ama bu tür bir niteleme, *en gros* [bütününde] yeterli olmakla birlikte, iş Foucault'nun izlediği entelektüel yörüngeyi ve bu yörüngenin kendi dışında kalan şeylerle kurduğu ilişkiyi ayrıntılı olarak işlemeye geldiğinde, yeterli olmayacaktır. Foucault'nun yapısalcı olduğunu ısrarla inkâr ettiğinden bahsetmiştim. Peki ama, bu inkâr tam olarak ne anlama gelir? Maalesef, *yapısalcılık* sözcüğü öyle çok anlamla yüklenmiştir ki artık bir anlamı olduğunu söylemek iyice güçleşmiştir. Fakat buradaki mesele, Foucault'nun hangi anlamda yapısalcı olduğunu, hangi anlamda da olmadığını belirlemektir ki bu da bizi, söz konusu sözcüğün etrafında yananlamlarının oluşturduğu geniş halenin yerine katı ve kesin tanımlar koymaya zorluyor.

1960'ların ortaları ve sonlarında Foucault'ya yapısalcı etiketini yapıştıranların bunu yapmak için yeterince nedenleri varmış gibi görünüyordu. Mesela, yapısalcılığın dille yakından bağlantılı olduğu herkesçe bilinir; Foucault'nun metinlerine bakıldığında onun da dille derinden ilgilendiği görülür. Hattâ, Foucault'nun dil hakkındaki düşünceleri *Kelimeler ve Şeyler*'in temel temasını oluşturur. Sabit bir araştırma nesnesi arayan yapısalcılığın konuşan insandan çok dil (*langue*) üzerinde yoğunlaştığı da herkesçe bilinir; Foucault'nun öznelciliğe ve insanmerkezciliğe yönelttiği saldırılar da bu çerçeveye gayet iyi

---

[27] Descombes şurada yapısalcılık ve özne konusunda aydınlatıcı şeyler söyler: *Modern French Philosophy*, s.75-77.

[28] Bu bakımdan, Heidegger'in "Bilim ve Düşünce" (1954) adlı yazısında, Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nde işlediği konumu önceden ima etmiş olması ilginçtir. Heidegger bu yazıda psikiyatrinin insan ruhunun hayatını "bütün insanın bedensel-fiziksel-tinsel birliğinin nesneliği açısından" temsil ettiğini söyler. "Herhangi bir zamanda zaten mevcut olmakta olan insan varoluşu kendisini psikiyatriye ait nesnelikte ortaya serer. İnsanın insan olarak içinde varolduğu Varlığa-Açıklık, psikiyatri için erişilemeyecek bir şey olarak kalır" (Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, İng. çev. ve sunan William Lovitt [New York: Harper & Row, 1977), s.174-175.

oturuyormuş gibi görünür. Yapısalcılığın yine artzamanlı değil eşzamanlı bir yönelimi olduğu herkesçe bilinir; Foucault'nun tarihte süreksizliği öne çıkarması ve bir *episteme*'den ötekine geçişleri ya da buna yol açan "mutasyonları" açıklamayı reddetmesi de bu yönelimle paralellik arz eder. Yapısalcı analizlerin "ikili karşıtlıklar"la yapıldığı herkesçe bilinir; Foucault'ya bakıldığında da (*Kelimeler ve Şeyler*'de ele aldığı) "Aynı" ile (*Deliliğin Tarihi*'nde ve *Kliniğin Doğuşu*'nda ele aldığı) "Başkası" arasında devasa ve her şeyi kuşatan bir karşıtlık olduğu görülür. Ve son olarak, yapısalcılığın gösterge kavramı üzerinde odaklandığı herkesçe bilinir; Foucault'nun metinlerine bakıldığında, onun da göstergelerle ve göstergelerin permütasyonları ile birçok yerde ilgilendiği görülür. *Kliniğin Doğuşu*'ndaki "Göstergeler ve Vakalar" bölümü (*NC*, s. 87-105/88-106) ve *Kelimeler ve Şeyler*'de imlemsel değişme ile epistemik değişme arasında kurulan sıkı ilişki (özellikle bkz. *MC*, s.57-58/42-43) buna tanık gösterilebilir.

Ama *Kelimeler ve Şeyler*'in yayınlanmasından sonra gazetelerde bile bahsedilen beylik şeyler haline gelmiş bu koşutluklar, Foucault'nun gerçekte söylediklerini anlama konusundaki ciddi bir başarısızlığı gösteriyordu. 1960'ların sonlarında onu üzerine "yapısalcılık" yazılmış bir kutuya kapama yönündeki çabalara, Foucault'nun, bizzat kendisinin de çalışmalarını nitelemek için kullanmış olduğu bir terimi öfkeyle reddederek tepki göstermiş olması pek şaşılacak bir şey değildir. Yine de, ne kadar inkâr etmiş olursa olsun, Foucault 1960'larda önemli bir anlamda yapısalcı olarak kalmıştır. Ama bunu söylerken aklımda, yukarda zikredilen kaba koşutluklardan daha özgül bir şey var. Şüphesiz, neredeyse bütün sentetik kavramları bir sürü şekilde "kesebilirsiniz", çünkü kapsamlı, genel kavramlar çoğunlukla tek bir noktadan değil birkaç noktadan eklemlenirler. Ama ben şimdiki amaçlarımız açısından —başka analizlerin de mümkün olduğunu inkâr etmeden— daha dar bir "gösterge yapısalcılığı" ile daha geniş bir "yapı yapısalcılığı" arasında bir ayrım yapmak istiyorum; ayrıca bu iki yapısalcılık türü de katı ve gevşek anlamda ele alınabilirler. Gösterge yapısalcılığının kavramsal kökenleri,

Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nde ve daha özgül olarak da Saussure'ün göstergeyi gösterenle gösterilenin birliği olarak tanımlamasında bulunur. Ama Saussurecü yapısalcılığın etkisi çeşitli biçimlerde yorumlanabilir. Yapısalcılık kavramını analiz eden bazı kişiler, terimin görece daha katı, "dilbilimsel" tanımına bağlı kalır ve onu Saussurecü ve Saussure-sonrası dilbilimin anahatlarına büyük ölçüde uyan düşünsel girişimlerle sınırlarlar. Bazı analistler ise daha gevşek, "göstergebilimsel" tanıma bağlıdırlar. Onlar bu terimi dilbilime değil, Saussure'ün "göstergelerin toplumsal hayat için sürdürdükleri hayat"ı[29] inceleyecek bir göstergebilim önerisine bağlarlar.

Yapısalcılığı katı, dilbilimsel anlamda kavramaya yönelik en ödünsüz girişime herhalde, Philip Pettit'nin *Yapısalcılık Kavramı: Eleştirel Bir Analiz* adlı kitabında rastlanır.[30] Pettit'ye göre, yapısalcılık, bazı Saussurecü ve Saussure-sonrası analitik prosedürleri dilbilimin ötesine doğru genişletmeyi ve bu prosedürleri edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi, sosyal psikoloji, sosyal antropoloji ve moda ve ülke mutfakları gibi "göreneksel sanatlar"ın analizi türünden alanlara uygulama çabasını içerir. Gösterge yapısalcılığını analiz eden herkes bu noktaya kadar Pettit'yle aynı fikirde olacaktır. Ama Pettit yapısalcı dil modelini dar bir biçimde yorumlayarak, bu modeli dilbilimin ötesine genişletmek isteyen herkesin bunu üç, sadece üç analoji kurarak yapabileceğini ileri sürer: (Jakobson'da olduğu gibi) Yapısal sesbilim, (Chomsky'de olduğu gibi) üretici sözdizimi ve (Pettit'nin kendisinin önerdiği gibi) diferansiyel [ayrıma dayalı] anlambilim.[31] Pettit'ye göre, bu analojilerin her biri, analiz edilen dildışı nesnenin dildeki cümleye tekabül eden bazı unsurlar içermesini gerektirir. Ama yapısal analizin uygulandığı dildışı

---

[29] Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, der. Charles Bally ve Albert Sechehaye, Albert Riedlinger'in yardımlarıyla, İng. çev. Wade Baskin (New York: Philosophical Library, 1959), Giriş, 3. bölüm, §3, s.15 [Türkçesi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Birey ve Toplum Y., Ankara, 1985].

[30] Philip Pettit, *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1975).

[31] A.g.y., s.29.

nesnelerin hiçbirisi böyle bir unsur içermediği için, Pettit yapısalcı modelin, dilbilim dışındaki alanlarda belli bir bulgulama değeri olabilse de, bu alanların hiçbirine hiçbir biçimde "uymadığı" sonucuna varır.

Pettit dikkatini daha çok Lévi-Strauss üzerinde yoğunlaştırmayı tercih edip Foucault'yu sadece geçerken anmasına rağmen,[32] Foucault'nun Pettit'nin dile getirdiği türden katı Saussurecü modele uymadığına şüphe yoktur. Çünkü Foucault'nun yapıtı ile Saussurecü anlamda yapısalcılık arasındaki, yukarıda zikredilen paralelliklerin, biraz daha incelendiklerinde neredeyse tamamen aldatıcı oldukları ortaya çıkar. Tamam, Foucault'nun dil hakkındaki düşünceleri yapıtının son derece önemli bir parçasını oluştururlar. Ama bu düşünceler (Foucault'nun, Blanchot ve diğer Fransız edebiyat eleştirmenleri dolayımıyla ulaştığı) Mallarmé'a, Saussure'e olduğundan çok daha fazla şey borçludurlar; dahası dille ilgili meselelerde bu Mallarmé yorumuna büyük ölçüde ilham vermiş olan Nietzsche ile Heidegger'i anmayı unutmamak gerekir.[33] Foucault'nun öznelciliğe ve insanmerkezciliğe saldırdığı doğrudur. Ancak bu, Saussure'ün dilbilim alanından tekil konuşmacıyı çıkarmasının değil, (yavaş yavaş görmeye başladığımız gibi) fenomenolojiyi hedef alan radikal bir saldırının ürünüdür. Foucault'nun burada, Saussure'e değil, Heidegger'in son döneminde modern çağın öznelci "hümanizm"ine yönelik saldırısının (örneğin bkz. "Dünya Resmi Çağı", *QT,* s.133) ışığında yorumlanmış olan Nietzsche'ye borcu vardır. Nitekim, Foucault Nietzsche'yi bizi "antropolojik uyku"dan uyandıran ilk kişi, "antropolojik a-

---

[32] A.g.y., s.68-69.

[33] Foucault'daki Mallarmé'cı tema için bkz. *Les mots et les choses*, özellikle s.58-59, 95, 316-317, 394; *The Order of Things*, s.43-44, 81, 305-306, 382-384. Blanchot'nun Foucault için önemi konusunda bkz. Bellour, "Deuxième entretien avec Michel Foucault". Foucault burada şöyle der: "Edebiyat hakkındaki her türlü söylemi mümkün kılmış olan kişi Blanchot'dur." Yine bu konuşmada şunları da söyler: "Benimle yapısalcı denen kişiler arasındaki fark, benim dil gibi bir sistemin sunduğu biçimsel olanaklarla fazla ilgilenmememdir. Şahsen, söylemlerin var olması, sözcelerin ortaya çıkmış olması büyülüyor beni" (s.8).

lan"dan çekip kurtaran ilk kişi olarak görür (*MC*, s.351-354/340-343; ayrıca bkz. s.317-318/306-307 ve 332/322). Foucault'nun tarihte süreksizlikleri vurgulama eğiliminde olduğu ve bunun da onu, zamansal yönelimi bakımından, Saussure'ün eşzamanlı dilbilimine benzer bir şeyler yapıyormuş gibi gösterdiği doğrudur. Ama görünüş yine tümüyle aldatıcıdır, zira bu vurgunun temelinde yatan metafizik (ya da metafizik-karşıtı) niyetlere Saussure'de hiç rastlanmaz. İkili karşıtlıklarla ilgilendiği varsayımına gelince, Foucault'nun kariyerinin belli bir noktasında "delilikle bağlantılı olarak yeniden kurmaya çalıştığım büyük 'akıl-akıldışı' ayrımından her biri kendine göre yararlanacak bir dizi ikili ayrım" inşâ etme fikrini cazip bulduğu doğrudur ("Cinselliğin Tarihi" [Lucette Finas'la söyleşi, 1977], *P/K*, s.185 [çeviri değiştirildi]). Ama bu fikir gerçekte hiçbir zaman işlenmemiş, Foucault'nun *oeuvre*'ünün bütünü içinde ikincil bir tema olarak kalmıştır.

Elimizde son koşutluk kaldı demek ki: Saussure'ün merkezi önem atfettiği ve ondan yola çıkarak bir göstergebilim inşâ etmek istediği gösterge kavramı, kariyerinin bu döneminde Foucault için de önemli bir kavram işlevi görmüştür. Böylece gösterge yapısalcılığının katı, dilbilimsel okumasından gevşek, göstergebilimsel okumasına geçiyoruz. Kendilerine yapısalcı adı verenlerin çoğu, Saussure'ün ayrıntılı olarak anlatmadığı bilim olan göstergebilimle, anlattığı bilimden, yani dilbilimden çok daha fazla ilgilenmişlerdir. Hattâ Pettit bile, bunu fark ederek, "göstergebilim" ve "yapısalcılık" terimlerinin az çok birbirleri yerine kullanılabileceklerini kabul eder, ama yine de yapısalcılığı katı, dilbilimsel model açısından tartışmayı sürdürür.[34]

Ama yapısalcılığın sınırlarını tanımlamaya çalışan başka analistler, Saussure'ün göstergebilimsel niyetlerini daha çok ciddiye almışlardır. Yapısalcılık ve felsefe hakkında yazdığı önemli bir denemeyle (bu yazı *Yapısalcılık Nedir?* adlı kitapta bulunabilir) yapısalcılık olgusuyla hesaplaşmaya çalışan François Wahl bu tür yorumculardandır. Pettit gibi Wahl de yapısalcılıkla

[34] Pettit, *The Concept of Structuralism*, s.33.

göstergebilimi özdeşleştirir ve şunu iddia eder: "gösterge bilimleri, gösterge sistemleri bilimleri yapısalcılık adı altında kümelenirler."[35] Ama Pettit'nin tersine, buradan yola çıkarak bir göstergeler biliminin analiz edilen nesnenin yapısı ile dilin yapısı arasında katı bir uygunluk olmasını gerektirdiğini ileri sürmez. Aksine, analiz edilen nesnenin yapılaştırıcı bir dilsel şebekeden geçirildiği her yerde yapısal analiz imkânı olduğunu düşünür. Ona göre, "antropolojinin muhtelif olguları" yapısal analizin nesnesi olabilir; "ama ancak dil olguları içinden geçtikleri — *gösteren/gösterilen* ayrımına dayalı bir sistemin oluşturduğu kurumun içine dahil edilip kendilerini iletişimsel bir ağa açtıkları— ve yapılarını buradan aldıkları sürece."[36] Kısacası, Wahl'e göre, yapısalcılık yapılarla uğraşır; ama yalnızca yapılarını bir göstergeler sistemi içinden geçmeleri sayesinde kazanmış yapılarla.

Demek ki Wahl için, gösterge yapısalcılıktaki kritik tanımlayıcı unsurdur: Nerede gösterge varsa, orada, cümle gibi dilsel unsurlar var olsun olmasın yapısalcılık da vardır. Wahl "henüz" yapısalcılık olmayanla "artık" yapısalcılık olmayan arasında bir ayrım yapmaya çalışırken şöyle der: "Göstergenin henüz mutlak temel bir konumda görülmediği her yerde, düşünce henüz yapısalcılığın tınısını almamıştır. Göstergenin birincil konumunun sorgulandığı, göstergenin ortadan kaldırıldığı ya da yapıbozumuna uğratıldığı her yerde, düşünce artık yapısalcılığın yörüngesi üzerinde değildir."[37] Bu yapısalcılık yorumunda Foucault nerede durur?

Wahl'in Foucault-yapısalcılık ilişkisi hakkında yaptığı açıklama, *Kelimeler ve Şeyler*'e dayandığı için, bu yapıtın genel tezini kısaca özetlememizde fayda var. Kitap, nedensizliğiyle insanı sersemleten bir olayın —yani, dilin mevcudiyeti, geri çekilişi ve geri dönüşünün— bağlamı ve sınırları içine oturtulmuştur (bu

---

[35] François Wahl, "La Philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme," Oswald Ducrot vd., *Qu'est-ce que le structuralisme?* içinde (Paris: Seuil, 1968), s.10.

[36] A.g.y., s.10-11.

[37] A.g.y., s.304.

temanın anahatları için bkz. *MC*, s.57-59, 314-318, 394-398/42-44, 303-307, 382-387). ***Kelimeler ve Şeyler***'in başkahramanı "dil"dir. Foucault dili, kelimenin bilinen anlamıyla değil, Mallarméci, Nietzscheci ve (Foucault bu bağlamda onun adını anmamış olsa da) görebildiğimiz kadarıyla Heideggerci bir anlamda kullanır. Yani, özerk ve kendi kendine gönderme yapan, ama genişleyen ve dünya-yaratıcı bir varoluşu olan bir dil; kısacası ontojenetik sanat yapıtı olarak dildir ondaki.

Dilin, dil ortadan kaybolduğunda ortaya çıkan ve dil ortaya çıktığında kaybolan, ayna imgesi söylemdir. Foucault ***söylem*** sözcüğünü de, ***Idéologue***'ların, Condillac ve Locke'un epistemolojik ve dilbilimsel düşüncelerinden kaynaklanan özel bir anlamda kullanır. Foucault'ya göre, söylem her türlü özgöndermenin, her türlü iç oyunun, her türlü metaforik çarpıtmanın ortadan kaldırıldığı dildir. Söylemin tek işlevi, kendi dışındaki şeyleri ve fikirleri saydam bir biçimde temsil etmektir.[38] Bu yüzden, dil ve söylem birbirlerine tamamen zıttırlar. Dilde, "anlamın yönü" tümüyle içe yöneliktir, çünkü dil kendisini dünya olarak görür; söylemde ise, tümüyle dışa yöneliktir, çünkü söylem kendisini yalnızca dünyayı temsil eden bir şey olarak görür.[39] "Dil" ortadan kalktığında (ki Foucault'ya göre, on yedinci yüzyılın başında olan da budur), dilden geriye kalan tek

---

[38] Söyleme yapılan göndermeler için bkz. *Les mots et les choses*, s.95-96, 249, 315, 321-322, 397; *The Order of Things*, s.81, 236, 304, 311, 385-386. ***Bilginin Arkeolojisi***'nde Foucault'nun *söylem* sözcüğünü çok daha geniş bir biçimde, —göründüğü kadarıyla— neredeyse dilin her türlü sistematik kullanımını kapsayacak biçimde kullandığı belirtilmelidir. Kendisi de şöyle söyler: "Ben, 'söylem' sözcüğünün epeyce değişken anlamını aşama aşama indirgemek yerine, sahip olduğu anlamlara yenilerini ekledim: Onu bazen bütün sözcelerin [statements] içinde bulunduğu genel alan olarak, bazen tekilleştirilebilir bir sözceler grubu olarak, bazen de belli sayıda sözceyi açıklayan düzenlenmiş bir pratik olarak kullandım; hem, ben analizimi ve uygulanma yönünü değiştirdikçe, sözcenin kendisi ortadan kayboldukça, 'sözce' sözcüğü etrafında bir tür sınır işlevi görmüş olması gereken şu aynı 'söylem' sözcüğünün de. değişmesine izin vermedim mi?" (*L'Archéologie du savoir*, s.106: *The Archaeology of Knowledge*, s.80; ayrıca bkz. —özgün metin— s.140-141, 153, 220-221 ve —çeviri— s.107, 117, 169).

[39] "Anlamın yönü" ifadesini Northrop Frye'dan ödünç aldım: *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), s.73-74.

şey "temsil işlevidir: *söylem* olarak sahip olduğu doğa ve erdemlerdir" (*MC,* s.95-96/81). Öte yandan, dil geri döndüğünde ise (Foucault, dilin eski birliğini yeniden kazanmasa da on sekizinci yüzyılın sonunda geri dönmüş olduğunu iddia eder) söylem ortadan kalkar (*MC,* s.314-315, 397/303-304, 385-386).[40]

Foucault'nun dilin ortadan kalkışı ve geri dönüşü hakkındaki açıklaması, göstergeler ve anlamlandırmaya dair bir açıklamayla yakından bağlantılıdır. Bu özellikle dilin ortadan kalkışı hakkındaki açıklaması için geçerlidir; Foucault bunu on yedinci yüzyıl başlarında göstergenin yapısında meydana gelen köklü bir değişiklikle ilişkilendirir. Stoacılardan Rönesans'a kadar Batı dünyasındaki göstergeler sistemi, Foucault'ya göre, "üçlü" bir sistemdi. Bu sistemde, gösteren ile gösterilen birbirlerine bir "konjonktür" ile (daha açık söylenirse, şu ya da bu türden bir benzerlik ilişkisi ile) bağlanıyordu. Ama on yedinci yüzyılın başlarında, göstergeler sistemi "ikili" hale gelmiş, gösteren ile gösterilen arasında tamamen keyfi bir ilişki hüküm sürmeye başlamıştı. Foucault'ya bakılırsa, dilin ortadan kalkmasını ve onun yerine sözde saydam bir söylemin geçmesini işaret eden şey işte bu değişimdi (*MC,* s.57-58, 42-45/42-43, 27-30).

Foucault'nun buradaki savlarının tarihsel doğruluğu sorununu bir yana bırakacak olursak (ben bu yazıda Foucault'nun geçmiş hakkında söylediklerinin doğru mu yoksa yanlış mı olduğu sorusuyla doğrudan doğruya ilgilenmiyorum), göstergeler ve anlamlandırma hakkında yaptığı açıklama maalesef belirsiz kalır; üstelik onun son derece kendine has terminolojisini öğrenme ve kitabın mimarisini kavrama yolunda hatırı sayılır bir çaba harcandıktan sonra bile bu belirsizlik sürer. Sorunun kaynağı, temsil ile anlamlandırma arasında yaptığı ayrımı net olarak açıklamayı başaramamış olmasıdır. Foucault'ya göre, temsil on yedinci ve on sekizinci yüzyılların klasik *episteme*'sine ait bir ö-

[40] Bu tema hakkında daha fazlası için bkz. Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, özellikle editörün "Dil ve 'Edebiyat'ın Doğuşu" genel başlığı altında sınıflandırdığı dört deneme: "A Preface to Transgression," "Language to Infinity," [Türkçesi: "Sonsuza Giden Dil," çev. C. Kanat, *Defter*, 17, Ağustos-Aralık 1991], "The Father's 'No'," ve "Fantasia of the Library".

zelliktir; anlamlandırma ise on sekizinci yüzyıl sonlarında başlamış ve şu sıralarda çökmek üzere olan modern *episteme*'ye ait bir özelliktir. Ama yine de, temsil ile anlamlandırma arasındaki ayrımın ne olduğunu hiçbir zaman söylemez. Dahası, bu ayrımın klasik ve modern *episteme*'ler boyunca ikili bir yapıda kalan gösterge kavramı için taşıdığı içerimleri de tam olarak netleştirmez. Foucault'nun yaptığı açıklamanın gidişatı, bu iki kavramı birbirinin değişkenleri olarak gördüğünü ima eder; zira her ikisi de ikili göstergenin himayesinde ve "dil"in ya varolmadığı (temsil) ya da yalnızca bölük pörçük biçimde varolduğu (anlamlandırma) bir ekonomi içinde varolurlar.[41] Ama bunlar uzlaşmaz değişkenlerdir, çünkü Foucault bu ikisini birbirinden ayıran şeyin tam olarak ne olduğunu söylemese de şunu söyler: "Göstergenin temsil alanını tamamen kaplaması, bir anlamlandırma teorisi oluşturma imkânını dahi engeller" (*MC*, s.79-80/65).

Wahl, Foucault'nun bir yapısalcı olup olmadığı sorusunu ele alırken, Foucault'nun temsil ve anlamlandırma hakkında yaptığı açıklamada gördüğü yetersizlikler üzerinde yoğunlaşır. İlk olarak, Wahl bu ikisini birbirinden —hem de net bir biçimde— ayırır. Temsil, dilin dışında kalan şeylerin dil düzeni içinde "çiftlenmesi"ni içerdiği halde, anlamlandırmanın çiftlemeyi değil farklılığı içerdiğini; göstergenin anlamının —klasik Saussurecü terimlerle— onunla bütün diğer göstergeler arasındaki fark tarafından belirlendiğini ileri sürer.[42] O halde, dil anlamlandırma sayesinde tutarlı bir yapı oluşturur; bu yapıda anlamlandırıcı bir unsurda yapılacak bir değişiklik, farklılıkların oyunu sayesinde, diğer bütün anlamlandırıcı unsurları zorunlu olarak değiştirecektir. Oysa temsilde, dilin yapısı "gerçekliğin" yapısının tekrarından ibarettir. Wahl, Foucault'nun "ikili gösterge teorisi" ile "genel temsil teorisi" arasında "muhtemelen içinde bulun-

---

[41] Temsil, anlamlandırma ve aralarındaki karşılıklı ilişki hakkında bkz. *Les mots et les choses*, özellikle s.77-81, 221-224, 314-315; *The Order of Things*, s.63-67, 208-211, 303-304.

[42] Saussure, *Course in General Linguistics*, 2. Kısım, 4. bölüm, §4: "Dans la langue il n'y a que des differences."

duğumuz zamana kadar uzanan" (*MC*, s.81/67) iç içe geçmiş bir bağ olduğunu ileri sürdüğü bir pasajı öne çıkararak, temsil ile anlamlandırmanın birbirlerini karşılıklı olarak dışladıklarını göremediği ve özellikle de göstergenin doğasının temelde farklılığa dayandığını kavrayamadığı için Foucault'ya saldırır. Foucault bunu kavrayamamış olduğu için, Wahl'e göre, dilin temelde sistematik bir doğası olduğunu da kavrayamamıştır:

> Göstergeyi temsil içinde düşünmekte ısrar etmek, yalnızca kendi kendini göstergebilimsel binayı kuran biçimsel düzenlemeyi eski haline getirme imkânından yoksun bırakmak demek değildir:... Aslında bu ısrar, bu düzenlemeye *direnmek*, uygulamada onunla *çelişmek* ve bu noktadan itibaren, tam da ona kurucu bir yer atfetmeye hazırmış gibi göründüğü anda göstergeyi inkâr etmek demektir... "Temsilin önceliği" göstergenin olumsuzlanmasıdır —çünkü gösterge... temsilin itham edilmesini gerektirir.

Sonuç olarak Foucault, Wahl'e göre, "göstergenin bu tarafında, söylemin bu tarafında, yapının bu tarafında kalır."[43] Bu yüzden Foucault'nun yapısalcılığa "henüz" ulaşamamış olanlar arasında sayılması gerekir.

Foucault'nun, terime Wahl'in yüklediği anlamda yapısalcı olmadığı konusunda Wahl'le aynı fikirde olmak için yeterince neden vardır. Ama sorun Foucault'nun henüz bu anlamda bir yapısalcı olmaması değil; "artık" bir yapısalcı olmamasında; gösterge yapısalcılığına erişememiş olmasında değil, onun ötesine geçmiş olmasındadır. Çünkü Wahl, Foucault'nun temsille anlamlandırmanın gerçekten birbiriyle uzlaşmaz şeyler olduğunu ileri sürmüş olduğunu görememiştir. Üstelik, Foucault Saussurecü anlamda "farklılık" meselesini hiç gündeme getirmemiş olsa da, Klasik dönem sonrasında dilin parçalanması hakkında söyledikleri, şeylerin yapısının artık, temsilde olduğu gibi, dilin yapısını kurmadığına inandığını açıkça gösterir. Ayrıca, Wahl, Foucault tartışmasının bir başka yerinde, *Kelimeler ve Şeyler*'i

[43] Ducrot vd., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, s.306.

öyle bir biçimde okur ki bu okumanın, eğer doğru olsaydı, Foucault'yu kesinlikle gösterge yapısalcılığı başlığı altına yerleştireceği söylenebilir. Bu okuma Foucault'nun henüz bir yapısalcı olmadığını değil, farkında olmadan yapısalcı olduğunu ima eder.

Wahl'in okumasında, Foucault (Saussure'ü izleyen Barthes'ı izleyen Wahl'in, iki *relata* arasındaki bir *relatio* olarak tanımladığı) gösterge kavramını "tuhaf bir biçimde gölgede" bırakır; hem de *Kelimeler ve Şeyler*'in bütününde bu kavramın epistemik mutasyonları yönlendiren unsur olduğu gösterildiği halde.[44] Verili herhangi bir episteme'yi oluşturan bilgi konfigürasyonu, Wahl'e göre, zorunlu olarak bir dizi karşılıklı ilişki içerir. Wahl'e bakılırsa, bir konfigürasyon şebekesi içindeki her figür hem diğer unsurların temsilcisi olarak hem de aynı zamanda genelde konfigürasyonun temsilcisi olarak işlev görür. Bu karşılıklı ilişkilerden dolayı, "*episteme*, bütün düzenler gibi, bir göstergebilimini kuşatır."[45] Verili her *episteme* içinde, ilişkiler ve dolayısıyla göstergeler verili bir tiptedirler. *Relata* arasındaki *relationes* aynı doğayı koruduğu müddetçe, *episteme* aynı kalır. Örneğin, Marx, Ricardo'yla aynı *episteme* içinde kalır, çünkü onun burjuva önvarsayımlarına ne kadar saldırırsa saldırsın, metaların hareketinin açığa çıkardığı "değerlerin yüzeysel dolaşımı" ile "metaları üreten derin, temsil-edilemeyen faaliyet: emek" arasındaki ilişkiyi olduğu gibi korur.[46] Ama *relata* arasındaki ilişkilerin doğası değiştiğinde, *episteme* de değişir: "Gösterge ile gösterdiği şey arasında tahsis edilmiş olan ilişki değiştiğinde; 'göstermek/anlamlandırmak' artık aynı şeyi göstermez/anlamlandırmaz hale geldiğinde, "bilgi yapıları [edifices] devrilir... ve *episteme* değişir."[47]

Bu Foucault okumasını kabul ediyor olsaydık, Foucault'nun gevşek anlamda gösterge yapısalcılığına gerçekten de uyum gösterdiğini kabul etmek zorunda kalırdık; çünkü Wahl Foucault-

[44] A.g.y., s.306.
[45] A.g.y., s.307.
[46] A.g.y., s.308-309.
[47] A.g.y., s.309.

'nun Saussurecü farklılık anlayışından hiç yararlanmadığına işaret etmekte haklı olmasına rağmen, burada gösterge "mutlak temel bir konumda" imiş gibi görünmektedir. Ama bence bu yanlış bir okumadır, çünkü ileride daha geniş ele alacağım, yanıltıcı derinlik metaforuna kurban düşmektedir. Wahl *episteme* kavramını ancak derinlik, düzen ve sağlam temeller açısından gördüğü içindir ki Foucault'yu göstergebilimsel bir okumaya tabi tutabilmekte, Foucaultcu *episteme*'nin bir göstergebilimini "kuşattığı"nı iddia edebilmektedir. Ben burada Foucault'nun Dionysoscu yapısalcılık-karşıtlığına ve daha özelinde ona göre sağlam hiçbir temel, bütün gösterenlerin nihai olarak göndermede bulunabileceği hiçbir kökensel ya da aşkın gösterilen olmadığına değinmekle yetineceğim.[48] Ve bir gösterilen olmadığında gösterge de olamaz. Kısacası, *episteme* Saussurecü gösterge anlayışının varsaydığı sağlam temelli dünyanın ötesinde durur. 1966'da Foucault bu tür bir tavrın içerimlerini geliştirmemiş olsa da, *episteme* daha çok Heidegger ile Nietzsche'nin kökten temelsiz, Saussure-sonrası dünyasına aittir.

Yapı Yapısalcılığı: Batı Metafiziği

Ama yapısalcılığı dilbilimsel ya da göstergebilimsel bir anlamla sınırlandırmaya gerek yoktur, çünkü onu göstergeyle yapmış olduğu akitten çekip çıkarmak, yapının kendisini onun tanımlayıcı özelliği kabul etmek mümkündür. Pettit de Wahl de bir "yapı yapısalcılığı"nın mümkün olduğunu kabul etmelerine rağmen, kendi analizlerinin amaçları açısından böyle bir tanımı reddederler. Pettit şöyle der: "Ben 'yapısalcılığa' özgül bir anlam veriyorum: Bazı yorumcuların tersine, bu terimi 'yapılar'ı araştırma iddiasında olan... bütün bilimleri kapsayacak biçimde kul-

[48] Bu arada, Foucault, Derrida ve takipçilerinin (göstergeyi oluşturan gösteren/gösterilen ikilisinin bir yarısını oluşturan) "gösterilen" ile (bu ikilinin göndermede bulunduğu) "gönderge" arasındaki ayrımı bulandırma eğiliminde olmaları son derece anlamlıdır. Gösterilen göndergenin alanını kapsayacak şekilde genişletilirken, göndergenin kendisi gizemli bir biçimde ortadan kaybolur.

lanmıyorum."[49] Wahl ise "bir 'sistem', yani içindeki bir unsurun bütün diğer unsurları da değiştirmeden değiştirilemeyeceği bir bütün karakterine sahip olan her şeyi" yapısal bilimlerin nesnesi olarak kabul eden Lévi-Strauss'u anar. Wahl'in işaret ettiği gibi, böyle bir tanım "yapı fikrine uzaktan yakından temas eden her şeyin... yapısalcılık başlığı altına alınması" anlamına gelecektir.[50] O halde, yapısalcılık fikrini "yapı fikrine uzaktan yakından temas eden her şey"i kapsayacak şekilde genişlettiğimizde Foucault nerede durmaktadır?

Bu sorunun cevabı şüphesiz bu yapı yapısalcılığının nasıl tanımlandığına bağlıdır, zira yapı yapısalcılığı da tıpkı gösterge yapısalcılığı gibi hem katı hem de gevşek anlamda ele alınabilir. Jean Piaget, *Yapısalcılık* adlı kitabında, katı yapı yapısalcılığına bir örnek sunar.[51] Pettit ve Wahl yapısalcılık analizlerini sırasıyla dilbilim ve göstergebilim üzerinde kurarlarken, Piaget kendi analizini, dilbilim dışında matematik, fizik, biyoloji, psikoloji ve antropolojiyi de içeren birkaç bilim üzerinde kurar. Alanın bu şekilde genişletilmesinin nedeni, göstergenin yapısalcılık kavramı içinde tayin edici bir rol oynamasını önlemektir. Pettit ile Wahl'in tersine, Piaget yapısalcılığı tanımlarken göstergeye hiçbir şekilde başvurmaz. Piaget'ye göre, yapısalcılık yapıyla ilgilenir; yapı ise bir "dönüşümler sistemi"dir. Piaget'nin yapı tanımı üç fikir barındırır. İlk olarak, Piaget'ye göre yapı sadece bir yığın değildir; çeşitli unsurların ve bu unsurların özelliklerinin rastlantıyla bir araya gelmesi değildir. Yapı, barındırdığı unsurlar yasalara tâbi olan bir bütündür ve bütün ya da sistem olarak yapıyı tanımlayan şey de bu yasalardır. İkincisi, yapı yönlendirici kurallarının oyununun ürünü olan dönüşümlere tabidir. Ve son olarak, yapı kendi kendini düzenler; yani yapının dönüşüm yasaları "hiçbir zaman sistemin dışında kalan sonuçlar yaratmaz ve onun dışında kalan unsurları kullanmaz."[52] Kısacası, yapı zorun-

---

[49] Pettit, *The Concept of Structuralism*, s.33.

[50] Ducrot vd., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, s.10.

[51] Jean Piaget, *Structuralism*, İng. çev., Chaninah Maschler (New York: Basic Books, 1970) [Türkçesi: *Yapısalcılık*, çev. Füsun Akatlı, Dost K. Y., Ankara, 1982].

[52] A.g.y., s.5.

lu olarak kendi kendini sürdürmeyi ve kapatmayı gerektirir: Kendi iç yasalar sistemine göre işler ve bu yasalar sistemi, sistemi hiçbir zaman kendinden başka bir şeye dönüştürmez.

Piaget bu yapı tanımını çeşitli bilimlere taşır. Bu tanımın matematikteki "kümeler"e ve "ana-yapılar"a; biyolojideki organizmalara, psikolojideki algı bütünlüklerine, antropolojideki akrabalık gruplarına vs. uygulanabileceğini gösterme iddiasındadır. İncelediği bütün bu alanlarda, temelde "yapısalcı" bir metodolojiye bağlı olan araştırmacılar bulması pek zor olmaz. Ama son olarak —kitabın sonunda— Foucault'yu ele aldığı zaman, onda Piagetci anlamda bir yapısalcılık bulmayı başaramaz. Piaget, Foucault'nun *episteme* kavramının ilk bakışta umut verici bir yapısalcı kavram gibi göründüğünü söyler, çünkü bu kavram "verili bir dönemin biliminin temel ilkelerinin birbirleriyle nasıl bir bağlantı içinde olduklarını gösterecek sıkı epistemolojik yapılar" keşfetmeye yol açabilecekmiş gibidir. Ama ne yazık ki, Foucault bu programı yürütecek kadar bilimsel bir tavır takınmaz. Yapmak istediği şey için uygun bir metodoloji geliştirmez. Örneğin, "hangi koşullarda yeni bir *episteme*'nin doğduğundan söz edilebileceğini ve bilim tarihindeki alternatif yorumların geçerliliğine ya da geçersizliğine karar verdirecek ölçütlerin neler olduğunu araştırmak yerine, o sezgiye... ve spekülatif doğaçlamalara dayanmaktadır."[53] Onun *episteme*'lerinin bilim tarihinin epistemolojik temellerini keşfetmeyi amaçlayan samimi bir çabadan çok Foucault'ya has uydurmalar olduğu ortaya çıkar. "Bir *episteme*'nin karakteristiklerini seçmek için ölçütü yoktur; önemliler ihmal edilmiş ve alternatifler arasından seçmeler keyfi yapılmıştır."[54] Sonuçta, onun episteme'leri hiçbir şekilde dönüştürme sistemleri değildir. Foucault'nun, Piaget'ye göre, yapısalcılığın bütün olumsuz özelliklerini (örneğin tarihe ve kökene değer verilmeyişi, işlevsel kaygıların horgörülüşü) bünyesinde barındıran yapısalcılığına "yapısız bir yapısalcılık"[55] demek yerinde olacaktır.

---

[53] A.g.y., s.132.
[54] A.g.y., s.132-133.
[55] A.g.y., s.134-135.

Eğer Piaget'nin yaptığı gibi yapısalcılığı temelde bir bilimsel metodoloji biçimi olarak kabul edersek Foucault'nun yapısalcı olmadığına şüphe yoktur. Ama yapı yapısalcılığı çok daha gevşek bir anlamda, özünde bilimsel olmaktan çok metafizik bir anlamda tanımlanabilir. Yani, Derrida'nın önerdiği anlamda, Apollon ile Dionysos arasındaki Nietzscheci çatışmadaki Apolloncu unsur olarak tanımlanabilir. Daha önce gördüğümüz gibi, Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda Grek kültürünün en yüksek halinin, Apollon'un sakin, aydınlık, berrak ruhuyla Dionysos'un çılgın, müfrit, vecd halindeki ruhunun oluşturduğu tuhaf ve hassas birliğin ürünü olduğunu ileri sürüyordu. Apolloncu ruh, ölçülülük, ılımlılık ve adalet ruhudur; bireyin sınırlarına, *principium individuationis*'e katı bir biçimde uyulmasını talep eden bir ruhtur. Dionysoscu ruh ise ***hubris*** [hybris] ruhu, mistik neşe ruhu, vahşi ve törensel bir birlik içinde *principium individuationis*'in parçalanması ruhudur.

Tahmin edilebileceği gibi, Apolloncu ve Dionysoscu ruhların biçimlere karşı takındıkları tavır kökten farklıdır: Apolloncu ruh, biçimleri kabul etmeyi ve alıkoymayı öğretirken, Dionysoscu ruh biçimleri yıkmayı ve yeniden yaratmayı öğretir. Nietzsche, Grek deneyiminden bahsederken şöyle der: "Apollon bireysel varlıkları esenliğe kavuşturmak ister, bunu da aralarında sınırlar çizerek ve kendini-bilme ve ölçülülük talebinde bulunup bireyleri tekrar tekrar dünyanın en kutsal yasaları olarak hatırlayarak yapar." Ama, der Nietzsche, "bu Apolloncu eğilimin biçimi Mısırlılara özgü bir katılık ve soğukluk içinde taşlaştırmaması için,... Dionysosculuk dalgası zaman zaman, tek yanlı Apolloncu 'irade'nin Helen ruhunu içine kapatmaya çalıştığı bütün o küçük çemberleri yıkmıştır" (*BT*, 9. böl.; *NBW*, s.72; ayrıca bkz. *BT*, 21. ve 25. bölümler; *NBW*, s. 128 ve 143). Kaldı ki bu sadece Grek kültürüyle ilgili bir mesele de değildir, zira gerçekten yaratıcı olabilmesi için her kültürün biçim-yaratıcı ve biçim-yıkıcı bu iki ruhun varlığına ihtiyacı vardır.

Nietzsche bütün ilkel halklarda Dionysoscu enerjiler olduğunu ileri sürmüştür; ama Grekler buna ek olarak bir de Olymposlu Apollon'a sahip oldukları için Dionysoscu barbarlık-

tan korunmuşlardır. Kaba saba ve yontulmamış Dionysoscu güç Greklerde yüceltim yoluyla kültür haline, hattâ dünyanın gördüğü en büyük kültür haline çevrilmiştir. Ama arketipik tezahürünü trajik mitte bulan bu hayati Apolloncu-Dionysoscu işbirliği, Sokrates'le birlikte bozulmuştur. Çünkü —bu konuda daha önce yaptığımız tartışmaya dönersek— Sokrates "teorik insan"ın; "düşüncenin nedensellik ipini kullanarak varlığın en derin uçurumlarına inebileceği"ne inanan insanın en büyük örneğiydi (*BT*, 15. böl.; *NBW*, s.95). Teorik insan, varlığın, bilginin ve yaratıcılığın irrasyonel kaynaklarına karşı büyük kuşku duyar ve kültürün içgüdü üzerine değil bilinçli akıl üzerine kurulması gerektiğini savunur. Bu yüzden, bilime, "makinelerin ve maden eritme kaplarının tanrısı"na, "doğa ruhlarının daha yüksek bir bencillik biçiminin hizmetinde kullanılan güçleri"ne büyük bir inanç besler (*BT*, 17. böl.; *NBW*, s.109). Yine bu yüzden, güzel olanla makul olanın çakıştırılması gerektiğine inandığı için Dionysoscu sanatın irrasyonel güçlerine karşı çıkar. Nietzsche'ye göre, Batı kültürünün tamamı bu teorisizmin, bu rasyonalizmin, bu bilimciliğin ağına yakalanmıştır; Sokrates'in döneminden itibaren teori insanı Batı düşüncesinin ideali olmuştur.

Ama Nietzsche büyük Grek tragedyası çağından beri Batı kültürüne Sokrates'in mantığının hâkim olduğunu savunduğu gibi, aynı zamanda bu mantığın her zaman çökme eşiğinde bulunduğunu da savunur. Çünkü mantığın kendi dış sınırları, ötesine geçemeyeceği hudutları ve ayrıca kavrayamadığı bir iç çekirdeği vardır. Bilim kendini sürekli genişletemez, daha çok "kendi sınırlarına karşı konulmaz bir ivmeyle hızla çarpıp batar"; bu sınır noktalarına ulaşan mantık "kıvrılıp... kendi kuyruğunu ısırır" (*BT*, 15. böl.; *NBW*, s.97-98). Ama teori insanı, "bilimin ilkeleri üzerine kurulmuş olan bir kültürün *mantıksızlaşmaya* başladığı zaman yok edilmesi gerektiği"ne inandığı için, mantığa mantıksızlığın eşlik etmesinin zorunlu olduğunu kabul etmeye yanaşmaz (*BT*, 18. böl.; *NBW*, s.113). Nietzsche ve Derrida görevlerini, Batılı insanı Batı kültürünün nihai mantıksızlığı karşısında uyanık olmaya çağırmak olarak görürler. Aslında, Derrida'nın yapıtları, birlikte ele alındıklarında, "sözmerkez-

ciliğe" (logocentrism] yönelik, onun Batı düşüncesinde gördüğü kör mantıksal yönelime yönelik topyekün bir saldırıdır.

Burada Derrida'nın bu Nietzscheci tema üzerinde yaptığı çeşitlemeleri ele alamayacağım. Bu noktada, Derrida'nın Apolloncu biçimcilik anlamında yapısalcılığı, "sözmerkezci" kültürün bütününe sıkı sıkıya bağlı gördüğünü söylemek yeterli. Bu ilişkinin en bariz işareti, Derrida'ya göre, yapısalcılığın metaforik eğilimlerinde ve belirlenimlerinde bulunur. Bir kere, Derridacı anlamda yapısalcılık ışık metaforlarına eğilimlidir —ya da bu metaforlar tarafından belirlenir. Güneş tanrısı, ışık tanrısı; (Nietzsche'nin deyişiyle) "pırıltılı tanrı"; "görsel-olmayan, Dionysoscu müzik sanatı"na değil de "Apolloncu heykel sanatına" hamilik yapan tanrı Apollon'u, Nietzsche'nin "Sokrates'in tek, kocaman Kiklop gözü" dediği şeye işte bu metaforlar bağlar (*BT*, 1 ve 14. bölümler; *NBW*, s.35, 89). Nietzsche'ye göre, "mantıksal Sokratçılığın devasa işletme dişlisi"ni (*BT*, 13. böl.; *NBW*, s.88-89) en açık biçimde Platon'da görürüz. Derrida (Heideggerci bir motifi tekrarlayarak), Platoncu felsefenin tamamının ışık-karanlık karşıtlığı üzerine kurulmuş olmasının (mağara miti bu karşıtlığın en bariz işaretidir) rastlantı olmadığını ileri sürer.

Derrida'ya göre, düşünce için kullandığımız neredeyse bütün metaforların görsel metaforlarla bağlantılı olması da rastlantı değildir. Örneğin, "teori", bakma, temaşa etme anlamına gelen *theoria* sözcüğünden; "fikir" (idea), "görmek" anlamına gelen *eidein*'den gelir. Derrida, 1963 tarihli "Kuvvet ve Anlamlandırma" adlı yazısında, daha da ileri giderek bu "karanlık ve ışık (kendini açığa çıkarma ve kendini gizleme) metaforu"nun "metafizik olarak Batı felsefesinin kurucu metaforu" olduğunu söyler. Derrida'nın iddiası şudur ki Batı felsefesi, Platon'dan itibaren, Dionysoscu kuvveti Apolloncu biçime tabi kılmış olan güneşmerkezli bir metafiziğe bağlı kalmıştır. Derrida'ya göre, kuvvet *eidos* açısından, yani "metaforik gözün görebileceği biçim" açısından düşünülemez, çünkü "bir oluşun yapısını, bir kuvvetin biçimini" kavradığınızda onların oluş ve kuvvet olma niteliklerini çoktan ortadan kaldırmışsınız demektir. Aslında,

Derrida'nın gözünde, bütün anlama, anlam (*sens*) arama projesi tümüyle Apolloncu bir doğaya sahiptir, çünkü anlama "başlangıç ve sonun verdiği emniyet hissini, bir manzaranın, ufkun ya da yüzün huzurluluğunu" gerektirir (*E&D*, s.44-45/26-27).

Derrida, "modern yapısalcılık" adını verdiği şeyin bu daha geniş Apolloncu projenin ayrılmaz bir parçası olduğu savındadır. Modern yapısalcılık fenomenolojinin gölgesinde yetişmiştir. Derrida'ya göre, fenomenoloji, yoğunluğu ya da kuvveti kavramasını sağlayacak herhangi bir kavramdan yoksundur. Kuvveti kavrama yönündeki bu beceriksizlik modern yapısalcılığa da taşınmıştır; yapısalcılık biçimi ve içerimleri bakımından merkezi felsefi metafor olan ışıkla sıkı sıkıya bağlantılı olan ve kuvveti dışlayan mekân metaforlarına eğilimlidir —ya da bunlar tarafından belirlenir. Derrida'nın dikkat çektiği gibi, yapı kavramı "yalnızca mekâna, geometrik ya da morfolojik mekâna, biçimlerin ve yerlerin oluşturduğu düzene göndermede bulunur" (*E&D*, s.28/15). Bir merkez ya da son olduğu düşüncesinin kendisi bile (ki onsuz yapıyı düşünmek mümkün değildir), Dionysoscu şenliği dışlamaya yeter. Derrida'nın sözleriyle, "bir merkezi olan yapı kavramı, aslında temel bir zemine dayalı bir oyun, kendisi oyun menzilinin dışında olan temel bir hareketsizlik ve garanti verici bir kesinlik üzerine kurulan bir oyun kavramıdır" (*E&D*, s. 410/279). Demek ki, modern yapısalcılık, Batı felsefesinin daimi Apollonculuğunun en yeni tezahüründen ibarettir.

Derrida'nın tezinin (tabii, eğer bir tezse) ya da konumunun (tabii, eğer bir konumsa) epey bir tefsir ve eleştiri çabasını hak ettiğini söylemeye bile gerek yok. Üstelik, daha önce de ileri sürdüğüm gibi, Apolloncu/Dionysoscu ayrımının kendisi de kavramsal geçerliliği şüpheli olduğu için sorgulanabilir. Ama bu ayrımın estetik bir geçerliliği vardır. Sanatta ve bizim sanat deneyimimizde fiilen varolan bir dizi kutupsallığı bilince çıkarır; bu yüzden de burada bir yere kadar işe yarar. Çünkü Foucault'nun projesi, özünde, estetik bir projedir. Üstelik, bu proje Apolloncu/Dionysoscu karşıtlığının kaynaklandığı estetik evrene

gayet iyi oturur. Potansiyel olarak yıkıcı bir soru olan "Apolloncu-Dionysoscu ayrımının herhangi bir mantıksal temeli var mı?" sorusunu sormayı reddediyorum, çünkü bunun cevabı çok açık. Bunun yerine, tamamen bulgulamayı amaçlayan bir ruhla, aydınlatıcı olduğunu sandığım şu soruyu sormayı öneriyorum: "Bizim burada ele aldığımız Foucault —1960'ların başları ve ortalarındaki Foucault— Derrida'nın ortaya attığı metafizik ya da metafizik-karşıtı anlamda yapısalcı mıydı?"

Bu sorunun cevabı Foucault'nun bu dönemdeki yapıtlarında kullandığı metaforların incelenmesiyle verilebilir. Daha özelinde, terime Derrida'nın verdiği anlamda en "yapısalcı" olan yapıtlarının, yani *Kliniğin Doğuşu* ile *Kelimeler ve Şeyler*'in incelenmesiyle verilebilir (başka açılardan *Deliliğin Tarihi*'ne daha çok benzeyen ilk kitap burada ikinci kitaba öncülük yapar). İki kitapta da, Derrida'nın, ona göre yapısalcılığı kuran "bakışın serüveni"nde (*E&D*, s.9/3 [çeviri değiştirildi]) merkezi yeri olduğunu iddia ettiği türden metaforlarla karşılaşırız. Çünkü bu iki yapıt da mekâna bakma temasının ve dolayısıyla görsel ve mekânsal metaforların hakimiyeti altındadır. "Bakış" teması *Deliliğin Tarihi*'nde şöyle bir görünüp kaybolurken (*HF1*, s. 614,620/ —; *HF2*, s. 532, 537), *Kliniğin Doğuşu*'nda mutlak anlamda merkezi bir yerdedir. Nitekim yapıtın altbaşlığı "Tıbbi Bakışın Arkeolojisi"dir ve şu duyuruyla başlar: "Bu kitap mekânla, dille ve ölümle ilgilidir; görme edimiyle, bakışla ilgilidir" (*NC*, s. v/ix). Bu önerme, kitapta görüş, görünürlük, görünmezlik ve mekân motiflerinin saplantı derecesinde tekrar edilmesiyle doğrulanır. Örneğin, Foucault'nun geri dönüp kitabın bütününe baktığı sonuç bölümünde yer alan şu pasajı alıntılayalım:

> Bu kitap... yerinden edilmesi imkânsız bir kronolojik eşiği işaret eden dönemlerden biriyle ilgili: Sayrılığın, karşıdoğanın, ölümün, kısacası hastalığın bütün karanlık altyüzünün bir yandan ışığa kavuştuğu, bir yandan da insan bedeninin derin, görünür, katı, kuşatılmış, ama ulaşılabilir mekânını aydınlatıp kendini tıpkı gece gibi ortadan kaldırdığı dönemle. Daha önceden temelde görünmez olan şey birdenbire bakışın parlaklığına sunulur;... doktor-

> lar... deneyimlerindeki özneye önyargısız bir bakışın saflığıyla yaklaşırlar;... görünürlük biçimleri... değişmiştir;... hastalığın altında uzanan uçurum... dilin ışığı içinde ortaya çıkmıştır. (*NC,* s.197/195).

Kelimeler ve Şeyler'de kullanılan metaforlar, "Las Meninas"da olduğu gibi, gözlemleyen bakıştan gözlenen mekâna kayma eğiliminde olmalarına rağmen, en az *Kliniğin Doğuşu*'ndaki kadar saplantılıdırlar. *Kelimeler ve Şeyler*'in dünyasına girmek, temel metaforu mekândaki düzenleme metaforu olan bir dünyaya girmektir. Tuhaf bir biçimde sessiz ve kımıldamayan bir dünyaya, insanın içine işleyen bakışlardan ve kesik kesik jestlerden oluşan donmuş bir dünyaya girmektir. Okurun bu metaforların yaygınlığını hissetmesi için *Kelimeler ve Şeyler*'in önsözünü şöyle bir karıştırması yeterlidir. Örneğin, Foucault, Borges'in Çin Ansiklopedisi'ndeki tuhaf tipolojilerin, "dilin yer-olmayan-yeri", dilin önümüze yaydığı "düşünülmesi imkânsız mekân" dışında nerede yan yana getirilebileceğini sorar (*MC,* s.8/xvii). "Karşılaşmaların mümkün olduğu ortak mekân"dan (*MC,* s.8/xvi); "üzerinde...dilin mekânı kestiği masa"dan (*MC,* s.9/xvii); içinde bilginin oluşturulduğu "düzen mekânı"ndan (*MC,* s.13/xxii); "bilgi mekânı"ndan (*MC,* s.13/xxii) bahseder. Ayrıca "içerilenin içerenle olan ilişkisi" (*MC,* s.8/xvii); "mahaller" (*MC,* s.9/xvii) ve "dilsel, algısal ve pratik şebekeler" tarafından zorla sınırlanan "çoktan 'kodlanmış' göz" (*MC,* s.12/xx-xxi) gibi mekânsal ve görsel figürler kullanır. Bu metaforlar, getirdikleri görsel ve mekânsal eğilimle birlikte, başlangıçtaki "Las Meninas" analizinden sondaki insanın silinmesi imgesine kadar *Kelimeler ve Şeyler*'in tamamına hâkim durumdadırlar.

Foucault böylece bize —bence ne yaptığının tam olarak farkında olmadan— berrak, Apolloncu bir dünya betimler. Kısacası, *Kliniğin Doğuşu*'nda ve özellikle de *Kelimeler ve Şeyler*'de Derridacı anlamda yapısalcılığa uyum gösterir; Derridacı terimlerle söylersek, tam da mutlak geçerlilik iddiasına karşı çıkmaya çalıştığı "sözmerkezci" kültürle suçortaklığı —her ne kadar kesinlikle kasti olmayan bir suç ortaklığı söz konusuysa da— yapar. Bu kültüre yönelik radikal reddi yeterince radikal değildir.

Şüphesiz, Derrida'nın kendisi "sözmerkezcilik" eleştirisini Foucault'nun yapıtlarına uygulama konusunda açık bir tavır takınmamıştır. Buna en çok, 1963'te *Deliliğin Tarihi*'ni eleştirdiği "Cogito ve Deliliğin Tarihi" adlı yazısında yaklaşır. Burada Foucault'nun sözmerkezciliğin tuzağına düşmüş olduğunu iddia eder. Foucault "deliliğin kendisinin... deliliğin bilgi tarafından zaptedilmeden önceki halinin" tarihini yazmış olduğunu iddia etmesine rağmen, aklın dilinden kaçmayı o da başka herkes gibi başaramamış olduğu için bu iddia temelsizdir: "Avrupa'daki bütün dillerimiz, Batı aklının serüvenine uzaktan yakından katkıda bulunmuş her şeyin dili —Foucault'nun deliliğin zaptedilmesi ya da nesnelleştirilmesi başlığı altında tanımladığı proje, işte böyle uçsuz bucaksız bir alana yayılır. Bu dil içindeki ***hiçbir şey*** ve onu konuşanlar arasında ***hiç kimse***... Foucault'nun yargılamak istediği anlaşılan... tarihsel suçluluk hissinden kaçamaz" (*E&D*, s.58/35).

Derrida aynı yazıda, Foucault'da "klasik çağın sergilediği şiddete benzer bir şiddetle Cogito'yu kuşatmaya" çalışan "yapısalcı bir totalitarizm" de teşhis eder (*E&D*, s.88/57 [çeviri değiştirildi]). Derrida, Foucault'nun daha bariz biçimde "yapısalcı" olan yapıtlarına yönelik herhangi bir formel ve açık eleştiride bulunmamıştır. Bu yöndeki neredeyse tek yorumuna, 1966'da Lévi-Strauss'un yapısalcılığı hakkında yazdığı bir yazıda rastlanır. Burada şu gözlemi yapar: "Her türlü arkeolojinin hareketi", yapıya "merkez kazandırma" girişimiyle; yapıyı, kendisi oyunun dışında kalan bir temel üzerine yerleştirme girişimiyle suçortaklığı içindedir (*E&D*, s.410/279). Bununla birlikte, açık bir bağlantı kurulmamış olsa da, Derrida'nın yapısalcılığa yönelttiği eleştirinin Foucault'nun 1960'ların başlarındaki ve ortalarındaki yapıtlarına uygulanabileceği açıktır. François Wahl, *Yapısalcılık Nedir?*'de "Derrida'nın saldırdığı yapısalcılık şeması, Foucault'nun bağlı olduğu şemayla şu ya da bu ölçüde aynıdır" demekte haklıydı.[56]

---

[56] Ducrot vd., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, s.419.

6.Bölüm

YAPISALCILIĞIN ÖTESİNDE

Foucault'nun fenomenoloji renginin hafifçe karıştığı *Deliliğin Tarihi*'ndeki perspektifin ötesine geçişini tartışırken, *Bilginin Arkeolojisi*'nden de biraz söz etmiştim. Ama bu kitaba bir başka açıdan da, *Kelimeler ve Şeyler*'e getirdiği eleştiri açısından da yaklaşılabilir: Çünkü *Bilginin Arkeolojisi*, *Kelimeler ve Şeyler*'le sıkı sıkıya bağlantılı olmasına rağmen, aynı zamanda orada savunulan konumu önemli oranda revizyondan da geçirir.

Deliliğin Tarihi'nin sonunda, belki de kitabın en vahyi andıran pasajında, Foucault "delilik" ile "yapıt" (*oeuvre*) arasındaki ilişkiden bahseder. Delirmiş olan dahilerin adlarını —Hölderlin ve Nerval'i ve (bizi daha yakından ilgilendiren) Nietzsche, Van Gogh ve Artaud'yu— andığı bu bölümde, Foucault yapıtın delilik tarafından kesintiye uğratıldığını ve yarım bırakıldığını söyler; ama yapıt aynı zamanda, tam da deliliği sayesinde "bir boşluk, bir sessizlik anı, cevapsız bir soru açmakta, dünyanın kendini sorgulamaya zorlandığı uzlaşılmaz bir yarık yaratmaktadır (*HF1*, s.643/288; *HF2*, s.556). Foucault burada, *Deliliğin Tarihi*'nin hiçbir yerinde Heidegger'in adı anılmasa da, bir tür Heidegger-karşıtı Heideggerciliği ima etmektedir. Çünkü, ilk olarak, Foucault radikal bir kriz nosyonu ortaya atar. Bunun tam olarak nasıl olduğunu hiçbir zaman açıklamasa da, deliliğin büyük sanatsal yapıtlarının dünyayı sorguladıklarına inanır. Bu dünya, der Foucault, deliliği psikoloji bilimi yoluyla ölçmeye ve gerekçelendirmeye çalışır ve bir yandan da, bir başka düzeyde,

kendini Nietzsche, Van Gogh ve Artaud'nun ölçülmemiş yapıtlarına göre ölçmeye çalışır; yine de dünyaya bu delilik yapıtlarının kendi varoluşu için herhangi bir gerekçe sunduğuna dair garanti verebilecek hiçbir şey yoktur. Kestirmeden söylersek: Dünya radikal bir biçimde temelsizdir; bunu biliyoruz çünkü deli şairler böyle söylüyor.

Foucault'nun konumu, buraya kadar, deli dahinin büyük örneği olarak Hölderlin'e başvuran Heidegger'inkinden ayırt edilemez. Ama, ikinci olarak, Foucault ilk döneminde, Heidegger de son döneminde sanat yapıtını vurgulasalar da, Heidegger'de bu vurgu bir "doğruluk değeri" iddiasına bağlıdır ki Foucault hiçbir zaman böyle bir iddiada bulunmaz. Nietzsche'de olduğu gibi, Foucault'da da sanat doğrulukla değil yalanla ilgili bir meseledir. Sanat yapıtı ortaya bir vizyon koyar, ama bu vizyonun yaratıcı bir yanlışlama olduğu kabul edilir. Üstelik, Heidegger sanat yapıtını kurduğu dünyayla, yaptığı kutsamalar ve övgüleri yoluyla güçlü tutmaya çalıştığı bir dünyayla uyum içinde görürken, Foucault'da yapıt ile dünya arasındaki ilişki tam tersi yöndedir. Foucault'nun sözleriyle: "Bundan böyle ve deliliğin dolayımı sayesinde yapıt karşısında dünya kusurlu hale gelir: Artık dünya yapıt tarafından suçlanmakta, kendini onun diliyle düzenlemeye mecbur edilmekte, onun tarafından bir tanıma, onarma görevini üstlenmeye zorlanmaktadır" (*HF1*, s.643/288 [çeviri değiştirildi]; *HF2*, s.556). Bir yanda bir kabullenme, öte yanda ise radikal bir düşmanlık buluruz. Ama her iki konumun da estetik birer odak noktası vardır. İkisi de, yapıt ister hakikati taşısın ister yalanlar uydursun, ister dünyayla yan yana ister ona karşı dursun, ontojenetik bir sanat yapıtı koyutlarlar.

Ancak Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi*'nde dile getirdiği perspektifle *Deliliğin Tarihi*'ndeki perspektifi arasında önemli bir fark vardır, çünkü *Arkeoloji*'de "yapıt" kavramı ortadan kalkar. Bu yüzden de, Foucault'nun tavrını "estetizm" olarak adlandırmanın bir gerekçesi kalmamış gibi görünebilir. Ama bu yanıltıcıdır, çünkü Foucault'nun geride bıraktığı şey estetizmin kendisi değil, önceki yazılarının Romantik lirizmi ve nostalji hissidir. Bu lirizmi daha 1950'lerdeki yazılarında bile görmek

mümkündür. Örneğin, ***Akıl Hastalığı ve Kişilik***'te analitik kavrayıştan ayrı bir şey olarak sezgiden dem vurur. Binswanger'in "Düş ve Varoluş"una yazdığı sunuşta, "düşsel" [oneiric] deneyimi öne çıkarır. Çağdaş psikolojiyi konu alan 1957 tarihli yazısında, insan psişesinin "şeytani" yönlerine inme çağrısında bulunur. Bütün bu motiflerle Romantiklerin sezgi, düş ve şeytani bölgelere değer vermeleri arasında sıkı yakınlıklar vardır.

Bu yakınlıklar, ***Deliliğin Tarihi***'nde, ***Kliniğin Doğuşu***'nda ve bir ölçüde, ***Kelimeler ve Şeyler***'de de sürer. Özellikle ***Deliliğin Tarihi***'nde, Foucault'nun bir zamanlar varolduğu halde uzun zamandır kayıp olduğunu düşündüğü bir şeye —yani, dolayımsız delilik deneyimine— duyulan bir özlemin varlığı hissedilir. Foucault, ***Deliliğin Tarihi***'ne yazdığı önsözde anlamlı bir biçimde, delilik ile akıl arasında "ortak bir dil yoktur; daha doğrusu ***artık*** ortak bir dil yoktur" der (*HF1,* s.ii/— [italik benim]). Ona göre, on sekizinci yüzyılda delilik gözaltına alınmıştır. Delilik, bir sözde-nesnelliğin içine kapatılınca, "bütün insan aklının serüveni içinde yer alan bir deneyim olmaktan çıkmıştır." Sonuç olarak, delilik "artık tinin gizli yaşamına canlılık katamaz, ona sürekli tehdidiyle eşlik edemez. Belli bir uzaklığa yerleştirilir; toplumsal mekânın yüzeyinde sadece simgeselleştirilmekle kalmayıp aynı zamanda delilerin kapatıldıkları evlerle fiilen de sağlanan bir uzaklıktır bu" (*HF1,* s.128-129/-; *HF2,* s.118).

Aynı motif, daha seyrek olarak da olsa, ***Kliniğin Doğuşu***'nda da görülür, çünkü bu yapıtta da bir özlem hissi, özgün bir şeylerin kaybedilmiş olduğu hissi söz konusudur. Foucault bu kitabın önsözünde şöyle der: "Asli bir felsefeden yoksun oluşu bize her an onun hükümranlığını ve kaçınılmazlığını hatırlatan bir eleştiri çağına aitizdir belki de: Bizi özgün bir dilin onulmaz bir biçimde uzağında tutan bir akıl [intelligence] çağına" (*NC,* s.xi-xii/xv). Ayrıca, her iki yapıtın da güçlü bir lirik yanı vardır. Bu en açık biçimde Foucault'nun "lirik delilik deneyimi"nden bahsetmesinde görülür; Foucault bununla deli şairlerin yazılarında tezahür ettiği biçimiyle delilik deneyimini kastediyor gibidir (örneğin bkz. *HF1,* s.620-621/-; *HF2,* s.537-538; *NC,* s.200/198). Şüphesiz, Foucault'nun deliliğin yapıtı kesintiye uğratıp sessiz-

liğe indirgediğinde ısrar etmesinde, daha o zamanda bile lirizmden kesinlikle uzak bir şeyler vardır. Yani Foucault Romantik öncülerine hem bağlı hem de onlardan ayrıdır. *Deliliğin Tarihi*'nin sonlarına doğru, Romantik şiirde deliliğin "büyük dönüşün dili"ni, "nihai son"un ve "mutlak yeniden-başlama"nın dilini konuştuğunun düşünüldüğünü belirtir (*HF1*, s.619/-; *HF2*, s.536-537). Ama Foucault'nun kriz ve dönüş anlayışı, Romantik anlayışın tersine, açıkça bu iki an arasında radikal bir kopuş öngörür ve bu yüzden de dönüş nosyonunun basitçe *orada* olan, tekrar çekilip alınmayı bekleyen bir şeyin tekrar ele geçirilmesini içerdiğini kesinlikle inkâr eder.

Derinlik ve Yorum

Bilginin Arkeolojisi'nde bu tür nostaljik ve lirik imalar tamamen ortadan kalkar. *Kelimeler ve Şeyler*'de bile, dilin geri dönüşü nosyonunun önemli bir yer tutmasından da anlaşılacağı üzre, bu imalar Foucault'nun düşüncesinde hâlâ önemli bir rol oynuyorlardı. *Bilginin Arkeolojisi*'nde ise hem sanat yapıtı hem de "dil" ortadan kaybolur ve yerlerine "söylem" geçer. Söylem yönündeki bu kayma, Foucault'nun her türlü mevcudiyet fikrini değerden düşüren kriz nosyonunun yorum açısından yarattığı sonuçları tamamen kabul ettiğini gösterir. *Bilginin Arkeolojisi*'ndeki bu nosyonun anahtar konumundaki ifadesi galiba, amacının "'şeyler'den vazgeçmek", "onları 'temsilsizleştirmek' [depresentify]" ve "söylemden önce varolan 'şeyler'in oluşturduğu gizemli hazinenin yerine, yalnızca söylemde ortaya çıkan nesnelerin düzenli olarak oluşturulmasını ikame etmek" olduğunu ilan ettiği pasajda bulunmaktadır. (*AS*, s.65/47). Nietzscheci terimlere tercüme edildiğinde, bu pasaj "olgular yoktur, yalnızca yorumlar vardır" şeklinde dile getirilebilir.

Foucault'nun anlam ve yorum sorunlarıyla hesaplaşması, *Bilginin Arkeolojisi*'nin çıkmasından çok önceleri başlamıştı. Bunu en net biçimde, 1967'de yayınlanmış olmasına rağmen 1964'te ders olarak verilmiş olan "Nietzsche, Marx, Freud" adlı yazısında görebiliriz. Postmodernizmin ortaya çıkışına kadar,

Nietzsche, Marx ve Freud'u "derinlik" yorumu modeline göre — yani, "derin yapılar" arama modeline göre— okumak âdet halini almıştı. Özetle, bu düşünürlerin sırasıyla, ahlâki idealin altında güç istemini, ideolojik fetişin altında toplumsal güçleri, belirtik [manifest] düşün altında örtük [latent] isteği bulma türünde bir çabaya girdiklerini düşünmek âdet halini almıştı. Ama Foucault onları bu şekilde okumaz. Onları, aldatıcı bir üstyapıyı bir "altyapı"nın sağlam ve rahatlatıcı gerçekliğine bağlayacak birer yorum sistemi kurmuş kişiler olarak görmeyi reddeder. Kabul; Nietzsche, Marx ve Freud'un yorum alanına derinlik boyutunu eklemiş olduklarını ileri sürmüştür. Ama bu derinlik, Foucault'ya göre, rahatlatıcı "içsellik" terimleriyle değil rahatsız edici "dışsallık" terimleriyle anlaşılmalıdır.[1]

Foucault "dışsallık"tan özneyle nesnenin birbirinden gayri meşru bir biçimde ayrılmasını değil (*Akıl Hastalığı ve Kişilik*'te terimi bu anlamda kullanıyordu), daha çok sağlam temellerin reddedilmesini anlar. Foucault'ya göre, Nietzsche, Marx ve Freud birbirini izleyen bir silsile halinde, bir sona erme noktası olarak işlev görebilecek hiçbir katı ve nesnel hakikat; bütün gösterenlerin en yüksek noktalarını bulabilecekleri hiçbir nihai gösterilen olmadığını keşfetmişlerdi. Kısacası her *interpretandum*'un her zaman zaten bir *interpretans* olduğunu keşfetmişlerdi. Yorum, kendini pasif bir biçimde yorumlanmaya bırakan bir "şey"i aydınlatmaz; "çekiç darbeleriyle altüst etmesi, yıkması, parçalaması gereken,"[2] çoktan yerleşiklik kazanmış bir yorumu ele alır. Nitekim, Foucault, Marx'ın üretim ilişkilerinin tarihini yorumlarken, bir *şeyi*, yorum-dışı bir varlığı değil, kendisi de zaten bir yorumdan ibaret olan bir şeyi yorumladığını iddia eder. Keza, Freud da hastalarının sergilediği semptomların altında

---

[1] Foucault, "Nietzsche, Marx, Freud," Colloque de Royaumont, *Cahiers*, philosophie no. 6, *Nietzsche* içinde (Paris: Minuit, 1966), s.183-200. Foucault'nun bu bağlamda *dışsallık* terimini kullanması büyük ölçüde Blanchot okumasıyla bağlantılıdır. Bkz. Raymond Bellour, "Deuxième entretien avec Michel Foucault: Sur les façons d'écrire l'histoire," *Les Lettres françaises*, 1187 (15-21 Haziran 1967), 7-8; ve Foucault, "La Pensée du dehors," *Critique* (Paris), 229 (Haziran 1966), 23-46.

[2] Foucault, "Nietzsche, Marx, Freud," s. 189.

travmaların somut, tarihsel gerçekliğini değil, zaten tarihsel gerçekliğin yorumlarından ibaret olan, endişe-yüklü fantazmaları bulmuştu. Ve son olarak, Nietzsche yaptığı dil analizi sayesinde bir başlangıç gösterileni olmadığını hepsinden daha iyi göstermişti; çünkü her zaman üst sınıflar tarafından uydurulan sözcükler bir gösterilene işaret etmezler, bir yorumu dayatırlar. Sonuç olarak, artık "tam anlamıyla yüzeysel bir giz"[3] olarak yeniden kurulan derinliğin bizatihi bir aldatmaca olduğu gösterilir ve yorumun, öteki türlü bir temelin keşfedilmesiyle sona eren görevi, artık sonsuz bir öz-düşünüm görevi haline gelir.

Burada, Foucault'nun projesinde bir değişiklik olduğunu saptayabiliriz: Dışa ya da aşağı doğru bir göndergeye işaret eden bir göstergeler sistemi olarak kavranan söylemden, bahsettiği nesneleri sistematik olarak kendisi oluşturan bir söyleme geçilmiştir. Foucault daha *Kliniğin Doğuşu*'nda bile projesindeki bu değişikliği kabul eder. Bu yapıtın önsözünde, burada "şerh" [commentary] adıyla andığı derin yorum stratejisini reddeder. Onun tanımıyla, şerh "söylemi söyledikleri ve söylemek istedikleri konusunda sorgular; konuşmanın, kendisiyle özdeşliğe ulaşmasını, kendi özündeki hakikate daha çok yaklaşmasını sağladığı varsayılan derin anlamını açığa çıkarmaya çalışır" (*NC*, s.xii/xvi). Foucault, bu faaliyetin dile yönelik garip bir tutumu gizlediğini ileri sürer; derinlik analizi yoluyla gösterenin boşluklarında gösterileni okumanın mümkün olduğunu iddia ettiği için, tanım gereği, gösterilenin gösterene göre fazlalık içerdiğini kabul eden bir tutumdur bu. Ona göre, başkalarının düşüncesi hakkında konuşmak geleneksel olarak gösterileni analiz etmek ve aydınlatmak demek olmuştur. Ama o, "Gösterilene yalnızca bir içerik olarak muamele etmek zorunlu mudur?" diye sorar. "Gösterilen hakkında yapılacak yapısal bir analizin, şerhin yazgısından, gösterilenle göstereni başlangıçtaki birbirlerine yeterli olma durumunda bırakarak kaçması mümkün değil midir?"

Bunu yapmak için, der Foucault, bir önermenin anlamsal unsurlarına "çoğul anlamlandırmaların özerk çekirdekleri" olarak değil, "yavaş yavaş bir araya gelerek bir sistem oluşturan iş-

[3] A.g.y., s.187.

levsel parçalar" olarak yaklaşılmalıdır. Böyle bir yaklaşımda, bir önermenin anlamı (*sens*), içinde cisimleştirilen niyetler tarafından değil, "onunla aynı zaman dilimine ait ya da çizgisel zaman dizisi içinde ona karşı olan diğer gerçek ya da olası önermeler üzerinde eklemlediği fark" tarafından tanımlanacaktır (*NC*, s.xiii/xvii [çeviri değiştirildi]). Bütün güçlüklerine rağmen, etkili ve önemli bir önermedir bu. Foucault'nun yorum tarzı ile son derece yaygın, postmodernist sanatın yüzeyselliği anlayışı arasındaki akrabalığı ortaya çıkarır (Bu noktayı Derrida'yı ele alırken geliştireceğim). Postmodernizm bize sanat yapıtına, onun altında yatan bir anlamı açığa çıkarmak için değil, onun keyfini nasılsa öyle çıkarmak için, gizlenen hiçbir şey, keşfedilecek hiçbir niyet olmaksızın, sadece yapıtın kendisinin sonsuz oyunundan haz almak için bakmayı öğretir. Foucault bu sanat anlayışını alıp tarihsel ve felsefi yorum alanına taşır. Böylece, alamet-i farikaları derinliklerle yüzeyler arasında yapılan sistematik bir ayrım olan ve sürekli olarak Foucault'nun belirttiği anlamda "şerh" çalışmasına dalan modernist yorumculara karşı çıkar.

Kliniğin Doğuşu'nda dışsallık ilkesi büyük ölçüde önsözle sınırlı kalır; çünkü, daha önce de gördüğümüz gibi, bu yapıt bir bütün olarak, şimdiye kadar gizli kalmış bir "deneyim yapısı"nı açığa çıkarmayı dert edinmiştir. Foucault'nun bir sonraki önemli yapıtı olan *Kelimeler ve Şeyler* bile, hâlâ bu yeni yorumlama tarzının kusurlu bir numunesi konumundadır. Tamam; Foucault *Kelimeler ve Şeyler*'de yaptığı işi, geçmişin dile getirilmemiş, hakiki gerçekliğine inmek olarak değil, söylem kümelerini analiz etmek olarak görür. Yine de, dışsallık ilkesine bağlılığı tutarsızdır, çünkü kendi girişimini 5. Bölüm'de bahsettiğim görsel ve mekânsal metaforlar açısından kavramayı sürdürür.

Daha da önemlisi, *Kelimeler ve Şeyler* derinlik ve sağlam temel imgeleriyle doludur. Bu imgeler, ısrarla, Foucault'nun görünüşte dışsallık ilkesine bağlı olmasına rağmen, hâlâ derinlik yorumları yaptığını, hâlâ görünür ve yüzeyde olandan görünmez, derinde ve kesin olana doğru hareket ettiğini sezdirirler. Mesela, "bir kültürün *temel* kodları"ndan ve "kendini *derinlik içinde* açığa çıkaran bir düzen"den bahseder (*MC*, s.11/xx).

"Şeylerin düzenlenmesiyle ilgili genel teoriler, işte, ***sağlam bir temel*** olarak görülen bu ***zemin*** üzerinde inşâ edilirler" der (*MC,* s.12/xxi). Bir kültür "kendiliğinden oluşmuş düzenlerinin bulunduğu ***düzeyin altında***, kendi başlarına düzenlenebilir nitelikte olan, konuşulmamış belli bir düzene ait şeylerin varolduğu olgusuyla karşı karşıya kalır" der (*MC,* s.12/xx). "Benim aydınlığa çıkarmaya çalıştığım şey, epistemoloji alanıdır; içinde bilginin... kendi pozitifliğini ***temellendirdiği*** ve böylece kendi mükemmelleşmesinin değil, kendi olanaklılık koşullarının tarihini açığa çıkardığı *episteme*'dir" der (*MC,* s.13/xxii; bütün alıntılardaki italikler bana ait). Ve son olarak, derinlik imgelerine düşkünlüğünü ortaya koyan bir başka şey de, kitap boyunca jeolojik metaforları kullanmasıdır; çünkü Foucault "arkeolojik" bir araştırma sürdürüyormuş gibi görünse de, derinliğe ilişkin çağrışımları uzak ve muğlak kalan arkeolojik metafor yerini, derinlik çağrışımları açıkça ortada olan jeolojik metaforlara bırakır. Mesela, erozyondan (*MC,* s.64/50), şoklardan (*MC,* s.229/217), katmanlardan (*MC,* s.233/221) ve "ayaklarımızın altında bir kez daha kımıldanmakta olan... sessiz ve cılız denecek ölçüde hareketsiz zeminimiz"den (*MC,* s.16/xxiv) bahseder.

Foucault'nun "arkeoloji"sini bu derinlik imgelerine göre okuyacak olursak, o zaman tarihçinin görevi, Foucault'ya göre, geçmişe "semptomatik" bir okuma stratejisi yoluyla yaklaşmak olarak görülmelidir. Yani, tarihçi, insanların belirtik söylemlerinin "aslında" ne anlama geldiğini bulmaya çalışır ki bu da söylemin boşluklarında ve sessizliklerinde onun altında yatan ve onu belirleyen örtük bir söylemin semptomlarını bularak yerine getirilen bir görevdir. Şüphesiz, Foucault kitap, *oeuvre* ve yazarın[4] sunduğu bütünlükleri öznelci bularak reddettiği için, burada bireylerin söylemleriyle değil, bir bütün olarak dönemlerin söylemleriyle ilgilenildiğine dikkat çekmek gerekir; yani Ricardo, Lamarck ya da Bopp'un aslında neyi kastettikleri ya da niyetlerinin ne olduğu değil, *episteme*'nin kendisinin temeldeki an-

[4] Bkz. "What is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice,* s.112-138 ve *L'Archéologie du savoir,* s.31-39, 121-126, 161; *The Archaeology of Knowledge,* s.21-27, 92-96, 122.

lamıdır ilgi konusu olan şey. Bu Foucault okumasında, tarihçi-arkeoloğun görevi göstereni gösterilende temellendirmektir; tarihçi-arkeoloğun "bir sürü anlamlandırıcı unsuru" "tek bir 'gösterilen'"le irtibatlandırmaya çalıştığı düşünülür. Bu şekilde, "söylenmiş olan şeylerin çeşitliliğinin yerine, daha önce hiçbir zaman dile getirilmemiş ve insanların 'aslında' neyi 'kastettikleri'ni ilk kez ortaya çıkaran bir tür büyük, tekbiçimli metin ikame edilir" (*AS*, s.155/118). Yüzeydeki her türlü söylemin bağlandığı bu "tekbiçimli metin", bu "tek 'gösterilen'", bu örtük, temelde yatan anlam *episteme*'den başka bir şey değildir.

Kelimeler ve Şeyler'i okumanın çeşitli yollarından biri de budur en azından. Ama bu okuma ilk bakışta ne kadar inandırıcı görünürse görünsün, Foucault'nun kendisinin *Bilginin Arkeolojisi*'nde yaptığı okumaya uymaz. Foucault, kısmen *Kelimeler ve Şeyler*'deki "metodolojik yolgösterici eksikliği"ni gidermek amacıyla yazılmış olduğunu ima ettiği (*AS*, s.27/16) *Bilginin Arkeolojisi*'nde, o kitapta, *episteme*'nin verili bir tarihsel dönemin düşünsel ürünlerinin altında yatan "temel" bir kategori olarak ele alınması gerektiğini söylemek istemediğini ileri sürer. *Kelimeler ve Şeyler*'de izlediği prosedürün "totaliter" olmadığını iddia eder. O burada "belli bir anda ve belli bir dönem için" herkesin aynı biçimde düşündüğünü göstermeye çalışmamıştır; yüzeydeki karşıtlıkların altında "herkesin bir dizi temel tezi kabul ettiğini" göstermeye çalışmamıştır (*AS*, s.193-198/148-151). Örneğin, Foucault'nun okurlarının çoğu, klasik *episteme*'nin on yedinci ve on sekizinci yüzyıl düşüncesinin tamamını nitelediğini düşünmüştür. *Kelimeler ve Şeyler*'in metninde bu tür bir yorumu destekleyecek çok şey vardır. Örneğin, bir yerde açık açık şöyle der Foucault: "Verili herhangi bir kültürde ve verili herhangi bir zamanda, her türlü bilginin olanaklılık koşullarını tanımlayan tek bir *episteme* vardır her zaman" (*MC*, s.179/168).

Oysa *Bilginin Arkeolojisi*'nde, Foucault *Kelimeler ve Şeyler*'de betimlendiği şekliyle klasik *episteme*'nin "incelenmekte olan üçlüyle" —yani, doğa tarihi, genel dilbilgisi ve refah analiziyle— sınırlanmış olduğunu ve "yalnızca bu özgül alan içinde" geçerli olduğunu iddia eder. Bu üçlü "tanımlanabilecek grup-

lardan yalnızca biridir; başka gruplar farklı sonuçlar verebilir" (*AS*, s.207-208/158-159). Foucault'nun artık *episteme* terimini kullanmaması manidardır. Bunun yerine, "söylemsel oluşum" ve "söylemsel düzenlilik" gibi, hiçbir derinlik iması içermeyen terimler kullanır. Çünkü derinlik imgelerini artık kesin bir biçimde reddetmektedir. Jeoloji analojisini açık açık bir kenara koymaktadır (*AS*, s.173/131). "Belirtik olanın altında bir başka söylemin yarı sessiz mırıltısını aramayız"der, meselenin "belirtik söylemi içeriden canlandıran gizli bir söylem" bulma meselesi olmadığını söyler (*AS*, s.40-42/28-29). Ve analizle yorum arasında bir ayrım yaparak, "önermelerin analizi...her türlü yorumdan uzak durur" der (*AS*, s.143/109). Bunu bir başka yoldan ifade edecek olursak, analiz belirtikten örtüğe, önermeden niyete gitme yönündeki her türlü çabadan uzak durur. Analiz, Foucault'ya göre, ifade etme işini ters yönden tekrar etmeyi bu şekilde reddederek, öznenin, cogito'nun tahakkümünden nihayet kaçmaktadır.

Yöntem Parodisi

Böylece *Kelimeler ve Şeyler*'den Foucault'nun bütün yazılarının en sık olarak yanlış yorumlananı olan *Bilginin Arkeolojisi*'ne kesin bir biçimde geçmiş oluyoruz. Bu kitaba genellikle neredeyse pozitivist terimlerle; Foucault'nun çeşitli araştırmalarının temelinde yatan metodolojiyi en sonunda açıkladığı yapıt olarak bakılır. Tamam, Foucault daha *Kelimeler ve Şeyler*'de bize, bundan sonraki yapıtının amacının arkeolojinin getirdiği "yöntem sorunları"nı ele almak olacağını söylemiştir (*MC*, s.13*n*/xxii*n*). Ama bu metodolojik kaygıyı —genellikle yapıldığı gibi— bize sunulduğu şekliyle kabul etmek, kitabın ne hakkında olduğunu tamamen ıskalamak demektir. İnsan, Foucault'nun okurlarının anti-metodolojik olduğu bu kadar bariz olan bir şeyi metodolojinin sınırları içinde tutmaya çalıştıklarını görünce,

bunu tuhaf bir hayalgücü eksikliğine bağlamaktan başka bir şey yapamıyor.[5]

Buradaki güçlük kısmen, Foucault'nun okurlarının çoğunun onun önermelerinin aslında karşı-önermeler olduklarını ve bir anlam ifade edebilmeleri için, adeta, içinde yer aldıkları metinler üzerinde sektirilmeleri gerektiğini kavramamış olmalarından kaynaklanır. Burada anlaşılmamış olan şeyse, *Bilginin Arkeolojisi*'nin bir parodi olduğudur.[6] Parodinin etki yaratabilmesi çok büyük ölçüde, parodisi yapılan metinlerin bilinmesine bağlıdır. "*Incipit parodia*" der Nietzsche *Şen Bilim*'in ikinci basımına (1887) yazdığı önsözde: "Parodi başlasın" (*GS*, Önsöz, §1). Bu söz, yalnızca Nietzsche'nin değil Foucault ve Derrida'nın yazılarının da düsturu olarak görülebilir. Bunun böyle olması da rastlantı değildir, çünkü kişi kendini baskıcı bir geleneğin sonu olarak gördüğünde parodi önemli bir tür, savunmacı hattâ özgürleştirici bir taktik haline gelir. Foucault'nun saldırdığı geleneğin önemli metinlerini bilmeyen okurlar, hattâ bu metinleri bilseler bile gereksiz yere her söyleneni bire bir yorumlamaya meyleden okurlar *Bilginin Arkeolojisi*'ni tamamen yanlış anlamaya mahkûmdurlar. Üstelik, Foucault hiçbir zaman kitabın bir parodi olduğunu söylemeye zahmet etmez. O zaman da, birkaç yorumcu *Bilginin Arkeolojisi*'ni son derece önemli bir yapıt olarak selamlamış olsa da, genelde verilen ve büyük ölçüde halen de verilmekte olan tepkinin kafa karışıklığı olması pek hayret verici olmamaktadır. Parodi olarak bakılmadığında, *Bilginin Arkeolojisi* gerçekten de kafa karıştırıcıdır. Parodiyi göremeyen okurun ondan pek bir şey çıkarması mümkün değildir.

Peki, *Bilginin Arkeolojisi*'nde ne olup bitmektedir? Foucault, temelde kendisinden öncekı Heidegger'in yaptığı gibi, Kartezyenciliğe saldırmaktadır. Bu bağlamda, Kartezyencilik mümkün

---

[5] Ama Foucault'ya bir yöntembilimci olarak bakmak gerektiğini yadsıyan bir yorumcu için bkz. Larry Shiner, "Reading Foucault: Anti-Method and the Genealogy of Power-Knowledge," *History and Theory*, 21 (1982), özellikle 382-383 ve 396-397.

[6] Foucault'nun genelde parodiyle kurduğu ilişkiye dair kışkırtıcı bir tartışma için bkz. Margaret A. Rose, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (Londra: Croom Helm, 1979), özellikle s.128-157.

olan en geniş anlamda; modern bilim ve teknolojinin temelinde yattığı varsayılan bütün öznelci vurgu olarak anlaşılmalıdır. *Bilginin Arkeolojisi* ile Descartes arasındaki bağlantı okura muhtemelen Heidegger'le arasındaki bağlantıdan daha inandırıcı ve açık gelecektir. Bunun nedeni kısmen, Descartes'ın yazılarının, kültürümüz tarafından tamamen özümsenmiş oldukları için, Heidegger'inkilerden çok daha tanıdık olması, kısmen de parodisi yapılan kişinin Heidegger değil Descartes olmasıdır. Çünkü *Bilginin Arkeolojisi*, Batı'nın kültürel tarihinin büyük anıtı olan *Metod Üzerine Konuşma*'nın parodik bir tekrarıdır (bu anıt, herkesin bildiği nedenlerle, Fransa'da başka yerlerde olduğundan daha da fazla etki yaratmıştır).

Kitabın, 1637 tarihinde yazılmış öncüsünün bütün tuzaklarını içerdiğini görmek için fazla zekâvete gerek yok. Bir kere, Kartezyen özgün metin gibi, bu kitap da kendini metodolojik bir inceleme, "metodolojik sorunlar"la uğraşan ve yeni bir "analiz yöntemi" ortaya koyarak "prosedür soruları"nı sonradan yapılacak ampirik çalışmalara havale eden bir yapıt olarak sunar (*AS*, s.19-20, 26, 31/10-11, 16, 21). İkincisi, bu kitap da yöntemli bir kuşkuyla; doğru olduğu bilinmeyen hiçbir şeyi doğru kabul etmeme ısrarıyla başlar. Daha özgül olarak, genellikle sorgusuz sualsiz benimsediğimiz çeşitli bütünlük ve süreklilik biçimlerini geçerli kabul etmeyi reddederek başlar (*AS*, s.31-33, 44, 105/21, 31, 79). Üçüncüsü, bu kitap da tanımlar formüle ederek, varsayımlardan vazgeçerek, olası araştırma yönleri ima ederek, sonuçlara dikkat çekerek ve kurallar keşfederek ilerler (Kitabın II. ve III. bölümlerinde herhangi bir sayfayı incelediğimizde bunu görebiliriz). Dördüncüsü ve sonuncusu, bu kitap da arkeolojik analizden yararlanılabilecek ve "tanımlamaya çalıştığım nosyonların betimsel etkililiği"ni ölçmek için kullanılabilecek "olası uygulama alanları"na dönerek sona erer (*AS*, s.177/135).

Bilginin Arkeolojisi, Kartezyen öncüsünün diyalektik bir gerçekleştirimi ya da salt taklidi değil parodisidir, çünkü kitaba yakından bakıldığında sözde "yöntem"inin rahatsız edici derecede zor anlaşıldığı ortaya çıkar. En önemlisi, arkeolojinin temel kavramlarına belirli bir içerik yüklemek son derece güçtür ve bu

kavramların gayet katı gibi görünen tanımlarının neredeyse sonsuz ölçüde elastik olduğu ortaya çıkar. Bu her şeyden önce, "bilginin arkeolojisi"nin içinde iş gördüğü çerçeveyi tanımlayan söylem kavramı için geçerlidir (bkz. 5. Bölüm, 38. dipnot). Ayrıca kitabın sayfalarını dolduran, söylemsel oluşum, oluşum kuralları, sözce (*énoncé*), tarihsel *a priori* ve arşiv gibi birçok başka kavram için de geçerlidir. Foucault'nun akıl yürütmesinin can alıcı noktalarında "ne o/ne de o" yapılarını kafa karıştıracak ölçüde sık kullanması da bu güçlükle yakından bağlantılıdır (örneğin bkz. *AS*, s. 74, 84, 93, 100/55, 63, 70, 75; daha onlarca örnek verilebilir). Eğer *Bilginin Arkeolojisi*'nin genel bir tezi olduğu söylenebilirse, o da şudur bence: (Foucault'nun "söylenebilecek olanın ilk yasası, benzersiz olaylar olarak sözcelerin ortaya çıkmasını yönlendiren sistem" olarak tanımladığı) "Arşiv"in açığa çıkarılması, ne (Mallarmévari) edebiyatçılarda olduğu gibi, gösterenlerin iç oyunuyla ne de, (geleneksel) tarihçilerde olduğu gibi, gösterilenlerin dışsal göndergeleriyle ilgilenen bir analizle mümkün olabilir. Ama arşivin açığa çıkarılmasının (ne sözcüklerle ne de şeylerle ilgilenmediğine göre) *aslında* neyle ilgilendiği hiçbir zaman açıklanmaz (konuyla bağlantılı tartışmalar için özellikle bkz. *AS*, s.64-67, 82-84, 130-131, 143-144, 145-146/47-49, 62-63, 99, 109, 111). Foucault'nun hayal güçleri daha kıt savunucularının çoğu *Bilginin Arkeolojisi*'nin rahatsız edici ölçüde yöntemsiz yönlerini ihmal etmeyi başarmış ve bu kitabı en saf haliyle yöntem hakkında bir söylev olarak ele almakta ısrar etmişlerdir. Ama böyle bir yorumun nasıl ayakta tutulabileceğini anlamak güçtür.

Foucault'nun yorumcularının *Bilginin Arkeolojisi*'yle yaşadıkları sorunlar kısmen, Foucault'nun projesinin öncüsünün Heidegger'in son döneminde bulunduğunu bilmeyişlerine bağlanabilir. Kabul etmek gerekir ki, *Bilginin Arkeolojisi* üslup ve yaklaşım açısından, hem *Varlık ve Zaman*'dan hem de Heidegger'in son dönemlerindeki yazılarından epeyce farklıdır. Ama bu iki yazar arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu belki de en iyi, Heidegger'in dikkatini "teknoloji"ye yönelttiği yazılar göz önünde bulundurulduğunda görülecektir. Foucault, *Bilginin Ar-*

keolojisi'nde "ikiz kardeşler olan antropoloji ve hümanizm"e saldırır (*AS,* s.22/12). Foucault'nun bu takıntısına dahil olan birçok şey vardır; örneğin Nietzsche'nin "insan"ın korunacak değil alt edilecek bir şey olduğu anlayışı (*TZ,* IV. Kitap, "Yüksek İnsan Üzerine", §§3, 5, 6). Ama Foucault'nun takıntısı Nietzscheci olmaktan çok Heideggerci bir nitelik arz eder. Heidegger'in, özellikle, "antropoloji" ile "hümanizm"i Kartezyen özne-olarak-insan yorumuna bağladığı "Dünya Resmi Çağı" adlı yazısı geliyor akla. Üstelik, Heidegger "antropoloji"nin bırakın Descartes'ı alt etmeyi, ona karşı ayaklanmaktan bile aciz olduğunu ilan eder ve antropolojinin sunduklarının ötesine geçmenin gerekliliğini ima eder (*QT,* özellilke s. 133, 140).

Yine aynı doğrultuda, Heidegger'in geleneksel tarihyazımına karşı çıkışını hatırlayalım. O tarihyazımını, "geçmişi eylemlerin ve sonuçların oluşturduğu açıklanabilir ve taranabilir bir ağ olarak yansıtan ve nesnelleştiren"; tıpkı doğa biliminin bize bir doğa "resmi" sunması gibi sabit bir geçmiş "resmi" sunan bir şey olarak görür ("Dünya Resmi Çağı," *QT,* s.123; ayrıca "Bilim ve Düşünce," *QT,* s.175). Bu kavrayış, Foucault'nun tarihyazımsal projesinin önemli yönleriyle bağlantılıdır. Örneğin, Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'de geçmişteki "eylemler" ve "sonuçlar"la ilgilenmeyi reddedişini hatırlayalım. Yine, *Bilginin Arkeolojisi*'nde önceki yazılarını özgül dönemlerin birer portresini sunmaya uğraştıkları için eleştirdiğini hatırlayalım. Başka bir şekilde söylersek, Foucault bu yazılarda geçmişi, gören bir öznenin baktığı görülebilir bir nesne —Heidegger'in deyimiyle, "resim olarak tasarlanan ve kavranan dünya" (*QT,* s.129)— haline getirmeye çalışıyordu.

Son olarak, metodoloji sorununu ele alalım. Heidegger, "Dünya Resmi Çağı"nda ve bununla bağlantılı başka yazılarda şunu ileri sürer: Bilim —tarih bilimi de dahil olmak üzere—, "elde ettiği sonuçlar"ı belirleyen ve sınırlayan ve bu sonuçlar tarafından belirlenen ve sınırlanan, kendine özgü bir metodoloji geliştirir (*QT,* s.123). Dolayısıyla, bu metodolojiden çıkıp modern bilimin Kartezyen kalkış noktası tarafından sınırlanmayan bir şeye geçmek gerekir. Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi*'nde

bir antimetodoloji numunesi kurma girişimi, bu gerekliliğe verilen bir cevap olarak görülmelidir.

Heidegger'in son dönemiyle arasındaki yakınlıkları fark ettikten sonra, *Bilginin Arkeolojisi*'nin Foucault'nun estetizmini geliştirip genişlettiğini görmek bizi şaşırtmaz. Bütün o sözdebilimsel tavrına rağmen, bu yapıt bilime, bütün bir nesnel bilme fikrine yöneltilmiş bir saldırıdır. Foucault kitabın son bölümünde şöyle der: "Ben arkeolojiyi hiçbir zaman bir bilim olarak, hattâ gelecekteki bir bilimin ilk temeli olarak bile sunmadım" (*AS*, s.269/206 [çeviri değiştirildi]). Foucault daha çok özünde Dionysoscu olan bir projeyle, bilimi tamamen yıkma projesiyle ilgilenir. Apolloncu bir bilimsel formalizmin grotesk bir parodisini yapmasının nedeni tabii ki budur; "dikkatli" bir biçimde ve "tökezleye tökezleye" bilimsel tevazu taklitleri yapmasının, "aydınlatmak için yüzlerce sayfa gerekecek kadar karanlık" ilkeler oluşturmasının, "tuhaf bir mekanizma" yaratıp "garip bir cephane" geliştirmesinin ve "ayakta tutmanın zor" olduğunu kendisinin de kabul ettiği bir tezin peşine kararlı bir biçimde düşmesinin nedeni budur (*AS*, s.27, 177, 144/17, 135, 109). Bu tür önermeleri bire bir kabul etmek olup biteni yanlış anlamak demektir. Foucault, bütün bir düşünme yapısını, "gerçeklik" karşısında takınılan ve yaratıcılıktan baskıcı denecek ölçüde uzak olduğunu düşündüğü bütün bir tavrı yıkma işine girişmiştir. Analizinin nihai sonu olarak "söylem" üzerinde odaklanarak, bu taşlaştırıcı zihin yapısını pas geçmeyi amaçlar; tıpkı Nietzsche'nin gerçekliğin bir insan yaratımı olduğunu ilan ederek yapmaya çalıştığı gibi.

Kabul etmek gerekir ki, "estetizm" etiketi Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi*'nde ve sonraki yapıtlarında geliştirdiği konuma uygulandığında yanlış bir adlandırma olmaktadır. Daha önce belirttiğim gibi, bu yazılarda artık (*Deliliğin Tarihi*'nde olduğu gibi) sanat yapıtı ya da hattâ (*Kelimeler ve Şeyler*'de olduğu gibi) "dil" üzerinde bile özel vurgu yapılmaz. Foucault'nun söylem vurgusunu öne çıkaran bir başka etiket daha tercihe şayan olabilir. Yine de, bence, Foucault'nun söylem anlayışının estetik dayanakları olduğu açıktır. Örneğin şu iddiasını ele alalım:

"Arkeolojik" analizde "metinden düşünceye, konuşmadan sessizliğe, dıştan içe, mekân içine dağılmışlıktan anın saf bir biçimde hatırlanmasına, yüzeysellikten derindeki birliğe geçmeye çalışılmaz. *Söylem boyutu içinde kalınır*" (*AS*, s.101/76 [italik bana ait]). Bu son derece önemli bir önermedir. Üstelik, ancak gerçekte ne demek olduğu, yani postmodernist bir duyarlılığın dile getirilmesi demek olduğu görüldüğü zaman anlamlı olabilecek bir önermedir: Bu duyarlılıkta sanat sadece sanattır; örneğin *Finnegans Wake* kendi dışındaki bir şeyin temsili değil *Finnegans Wake*'dir. Foucault *Kelimeler ve Şeyler*'de ele aldığı "söylem grupları"nın "sözcükler biçiminde şekillendirilmiş bir dünya görüşünün ifadesi olmadıkları gibi, teori maskesi takmış bir çıkarın ikiyüzlü bir tercümesi de olmadıkları"nı söylerken, geçmişteki metinlere bizim *Finnegans Wake*'e, *Ses ve Öfke*'ye ya da "Mavi Kutuplar"a yaklaştığımız ruhla yaklaşmaktadır.(*AS*, s.92/69). Arşiv, "söylenebilecek olanın ilk yasası, benzersiz olaylar olarak sözcelerin ortaya çıkmasını yönlendiren sistem"dir dediğinde ise, *olay* sözcüğünün geleneksel-tarihsel anlamında değil estetik anlamında kavranması gerekir (*AS*, s.170/129).

Keza, söylemin "maddiliği"nden bahsettiğinde de (*AS*, s.138/105), bu terimi Marksçı bir tarihsel materyalizmin ifadesi olarak değil, sanat yapıtının maddi *oradalığı* anlamında kullanır (çünkü Foucault ile Marx arasında can alıcı bir fark vardır: Marx'ta nesnel hakikat arzusuna rastlanırken, Foucault'da buna rastlanmaz). Arkeolojinin "belgeler"i "anıtlar"a çevirdiği, kaynak metinlerine "başka bir şeyin işareti", "saydam olması gereken bir unsur" olarak değil de kendi bünyesinde ilginç bir hacme sahip olan bir şey olarak yaklaştığı fikri için de aynı şey geçerlidir (*AS*, s.182/138-139). Keza, "belirsiz, tekrara dayalı, verimli söylem alanı", söylemin "büyük yüzeyi" gibi tabirlerin estetik yankıları olduğu barizdir (*AS*, s.94, 105/71, 79).

Soykütük

Yine de, estetist bir söylem kavrayışının içerimlerini dile getirmesi bakımından çok önemli olmasına rağmen, *Bilginin Arkeolojisi* Foucault'nun kısa bir süre sonra terk edeceği bir konum ortaya koyar. Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*'nde bütün derinlik imgelerini reddeder elbette. Ama buna rağmen, hâlâ mekânsal metaforlar içinde, Derrida'nın terimleriyle kuvveti dışlayan metaforlar içinde tutsak kalır. "Söylemin büyük yüzeyi" hâlâ bir yüzeydir; artık ardında ya da altında neler olduğunu görmeye çalışmasak da gözlemlediğimiz bir düzlemdir. Yine de bu yapıt, aynı zamanda Foucault'nun 1970'lerdeki yazılarını da haber verir, çünkü bu kitapta mekân retoriğinin yanı sıra bir de pratik retoriğine rastlanır. Nitekim, Foucault söylemi "kendi ardışıklık ve dizilme biçimleri olan bir pratik" olarak niteler (*AS*, s.221-/169) ve sürekli olarak "söylemsel stratejiler"den ve "söylemsel pratik"ten bahseder (örneğin bkz. İngilizce çevirideki dizin).

Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*'nden sonraki yazılarında bu yapıtta hâlâ sürmekte olan teorisizmi terk eder. Daha önce değindiğim bir hamle yaparak, bunun yerine, teorik faaliyetin tamamen pratik bir öneme sahip görüldüğü radikal bir eylemciliği benimser. Yani, teori gerçekliği sadece "analiz etmez" ya da "betimlemez"; çok daha önemli bir şey yapar, mevcut olanın sürekli aşılmasını sağlayacak stratejiler geliştirir. Praksis olarak söylem anlayışı yönündeki bu kayma, Fransa'daki 1968 olaylarıyla ve bu olayların Paris'teki avant-garde entelektüel cemaat arasında yarattığı tepkiyle bağlantılandırılabilir. 1968'in ardından, yeni ve heyecan verici bir yönde hareket etmeyi isteyen bir felsefeci kendisine kesinlikle bir izleyici kitlesi bulabiliyordu. Ama bu, Foucault'nun daha 1961'de benimsediği konum göz önünde bulundurulduğunda, mantıksal bir kaymaydı da.

Daha önce de gördüğümüz gibi, Derrida, *Deliliğin Tarihi*'ni eleştirirken, Foucault'nun kendi akıl yürütme tarzı yüzünden, "sözmerkezciliğin", Batı dilinin taşıdığı genel, tarihsel suçluluk duygusunun tuzağına düştüğüne işaret eder. Çünkü baskı altındaki deliliğin sessiz dilini diriltmeyi iddia etmesine rağmen,

Foucault o baskıyı yürütmüş olan aklın dilini konuşmayı sürdürmektedir. Kısacası, hâlâ kaçmaya çalıştığı kadir-i mutlak düzenin içinde tutsaktır. Bu yüzden, Foucault'nun psikiyatri eleştirisinin radikalizmi sorgulanır. Batı aklının karakteri göz önünde bulundurulduğunda, "masumiyete dönmek ve deliliği tutsak eden rasyonel ya da siyasi düzenle kurulmuş olan her türlü suçortaklığına son vermek için psikiyatri aletlerini kapıları sıkı sıkıya kapatılmış bir atölye içine düzenli bir biçimde istif etmek" yeterli midir, diye sorar Derrida. Ona göre, "psikiyatri bu düzenin elçilerinden birinden, diğer elçiler arasında bir elçiden ibarettir" (*E&D*, s.57-58/35).

Derrida'nın, ona göre Batı aklına kaçınılmaz olarak eşlik eden tarihsel suçluluk duygusuna verdiği karakteristik tepki, metinle oynamaktır. Ama neden Derrida'yı izlemek zorunda olalım ki? Bugünün içinde bulunduğu, Nietzsche, Heidegger, Derrida ve Foucault'nun hepsinin işaret ettiği sahipsizlik durumu Heidegger'in nostaljik edilgenliğine ve Derrida'nın neredeyse tanımlanamaz duruşuna götürebileceği gibi radikal eylemciliğe de götürebilir insanı. İşte Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*'nin yayınlanmasından sonraki dönemde, —sadece metinsel olarak değil siyasi olarak da kavranan— bir mutlak praksis stratejisi benimsemiştir. Foucault'nun yapıtında 1970 ile 1972 yılları arasında gerçekleşen değişim, *Bilginin Arkeolojisi*'nin bütün "tuhaf mekanizması"nı terk etmesine yol açmıştır.

Foucault'nun radikal eylemciliğe dönüşü, Nietzsche'nin düşüncesinin sunduğu retorik imkânları keşfetmesiyle yakından bağlantılıdır. 1970'den sonra Foucault'nun kendi yapıtını "arkeoloji" olarak değil "soykütüğü" olarak nitelemesi manidardır (ilk terimi tekrar kullandığı nadir zamanlarda da, "arkeoloji"yi açık bir biçimde "soykütüksel" bir çerçevenin içine yerleştirir [örneğin bkz. "İki Ders," *P/K*, s.85]). Benim bildiğim kadarıyla, Foucault kendi yapıtı ile Nietzscheci soykütüğünün tarihsel-eleştirel projesi arasındaki yakınlığa ilk kez 1967'deki bir söyleşide değinmiş, arkeolojinin "Nietzscheci soykütüğüne yapısalcılıktan daha çok şey borçlu olduğu"nu söylemişti.[7] Ama

[7] Bellour, "Deuxième entretien," s.9.

Foucault, Nietzsche bağlantısı üzerinde ısrar etmeye, ancak ***Bilginin Arkeolojisi***'nin yayınlanmasından sonra başlamıştır. Bir sonraki önemli kitabı *Hapishanenin Doğuşu*'nda (1975) "arkeoloji" terimini hiç kullanmaz. Bunun yerine, bu kitabı "modern ruhla yeni bir yargılama iktidarının birbirleriyle karşılıklı bağlantılı tarihi; cezalandırma iktidarının temellerini, gerekçelerini ve kurallarını aldığı, etkilerini yaymak ve fahiş tekilliğini maskelemek için kullandığı günümüz bilimsel-yasal kompleksinin soykütüğü" olarak niteler (*SP*, s.27/23). *Hapishanenin Doğuşu*'nu yorumladığı 1975 tarihli bir söyleşide ise "gösteriş yapmak isteseydim, yaptığım şey için genel başlık olarak 'ahlâkın soykütüğü' terimini kullanırdım" ("Hapishane Konuşması" [J.J.Brochier'yle söyleşi], *P/K*, s.53).

Foucault, bu soykütüksel dönüşle beraber, (bekleneceği üzre) tarihle ilgili yazılarının kurmaca bir karakter taşıdığını da kabul etmeye başlar. 1967'de de, ***Kelimeler ve Şeyler***'in "yalnızca katıksız bir 'kurmaca'" olduğunu iddia edebilme cüretini göstermişti. Ama o dönemdeki sözde-bilimsel iddialarıyla kökten çelişen bu imayı sürdürmeye zahmet etmemişti. Aslında, kurmacanın kendisi tarafından icat edilmediğini, kendi dönemimizin epistemolojik biçimlenimi ile geçmişten kaynaklanan "bütün bir önermeler kütlesi" arasındaki ilişkinin bir ifadesi olduğunu söyleyerek bu lafı hemen hükümsüz kılmıştı.[8]

Bunun tersine, 1977'de bir başka söyleşide, söyleşiyi yapan kişi Foucault'dan şu cevabı almıştı:

> Kurmaca sorununa gelince, bu bence çok önemli bir sorun; kurmacadan başka bir şey yazmadığımın gayet iyi farkındayım. Kurmacanın hakikatin ötesinde [*hors vérité*] olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmek istemiyorum. Bana öyle geliyor ki kurmacayı hakikatin içinde iş görür hale getirmek, kurmaca bir söylemden hakikat etkileri çıkarmak ve hakikat söyleminin henüz varolmayan bir şeyi "imal edecek", "kurgulayacak" ["fictions it"] bir şekilde işlemesini sağlamak mümkündür. Onu hakikat kılan bir siyasi gerçek-

[8] A.g.y., s.7.

> lik temelinde tarih "kurgulanır"; tarihsel bir hakikat temelinde henüz varolmayan bir siyaset "kurgulanır." ("The History of Sexuality" [Finas'la söyleşi], *P/K*, s.193 [çeviri değiştirildi]).

Demek ki, Foucault'nun tarihleri kurmacadır. Geçmişle ilgili literal [harfi harfine açıklanan] hakikatin temsili olmadıkları açıktır. Geçmişi "gerçekte olduğu gibi" betimlemeyi amaçlamazlar. Tam tersine, bunların mit-yaratıcı bir işlevleri vardır. Foucault, sonraki yazılarında, Nietzsche'nin tarihi bugün işe yarayacak mitler üreten, en azından üretmesi gereken bir şey olarak gören anlayışını kabul eder. Ayrıca "Batı'nın Ortaçağdan bu yana bilime atfettiği ve bilimsel söylemle uğraşan kişilere ayırdığı iktidarın sonuçları"nı eleştirmeye de başlar ("İki Ders", *P/K*, s.85).

Foucault'ya göre, faydalı mitler düzeni düzensizleştirecek, mevcut olanı yıkacak, bugünü bir geçmiş haline getirecek mitlerdir. Bu süreç bitimsizdir, çünkü her gelecek aynı şekilde Foucault'nun düzen bozucu retoriğinin çekiç darbelerine maruz kalacaktır. Foucault, yine 1977'de, bu kez Bernard-Henri Lévy ile yaptığı bir başka söyleşide bunu açıkça belirtir. Lévy cinsellikten bahsettiğimiz terimleri tersine çevirdikten, iktidarın olumsuz bir şey olduğu ve onu yıktıktan sonra kendimizi rahatça gerçekleştirebileceğimiz anlayışından vazgeçtikten sonra, "durma zamanı, düşünme ve yeniden bir denge kazanma anı" geleceğini söyler. Foucault buna şöyle cevap verir: "Tam tersi. Bundan sonra yeni bir hareketlilik ve yeni bir yerinden etme anının gelmesi gerekir, çünkü 'yana' ve 'karşı' olma konusunda yapılan bu tersine çevirmelerin önü çabuk kesilir."[9] *Godot'yu Beklerken*, Heidegger'in projesine uygun düşen bir alegori ise, Foucault'nun projesine uygun alegori de *Godot'nun Peşinde Koşarken* olabilir; ama Godot'nun —tabii eğer varsa— kendisini hiçbir zaman yakalatmayacağının anlaşılması şartıyla.

---

[9] "Foucault: Non au sexe roi" [Foucault'nun Bernard-Henri Lévy ile yaptığı söyleşi], *Nouvel observateur*, 644 (12 Mart 1977), 113 (İngilizce çeviride s.158-159).

Foucault, 1971'de Jean Hyppolite'in anısına adanmış yazılardan oluşan bir kitapta yer alan "Nietzsche, Soykütüğü, Tarih" adlı denemesinde yapıtındaki bu yeni, kurmacalaştırıcı vurguyu gerekçelendirir. Daha önceleri Paris Üniversitesi'nin yeni Vincennes kampusunda verdiği derslerin damıtılmış hali olan bu yazı, onun Mayıs 1968'deki patlamanın ardından yayınladığı ilk önemli yazısıdır: *Bilginin Arkeolojisi* 1969'da yayınlanmış olmasına rağmen, 1968 olaylarından önce tamamlanmıştı.[10] Bence bu yazıyı, bu olaylara verilen bir cevap, siyaset düzeyinde girişilmiş ama engellenmiş olan şeyi söylem düzeyinde yeniden üretmeye yönelik bir çaba olarak görmek yanlış olmaz.

Foucault bu yazıda "önceleri hareketsiz olduğu düşünülen şeyi altüst eden; ... bütün olduğu düşünülen şeyi parçalara ayıran... önceleri kendisiyle tutarlı olduğu sanılan şeyin heterojenliğini gösteren" bir tarihyazımı anlayışı geliştirir (*LCMP*, s.147). Bunu yaparken "perspektif olarak" bilgiyi onaylar; "nesnel" hakikate ulaşmayı değil okurları üzerinde belli bir etki yaratmayı amaçlar. Böylece şimdiye kadar varsayımsal bir tarihî meşruiyet avantajından yararlanmış olan mevcut düzeni parçalayan "işe yarar tarih" (*wirkliche Historie*) işlevi görür. Foucault'nun deyişiyle, Tarih "varlığımıza süreksizliği soktuğu" zaman, "benliği hayatın ve doğanın huzur verici istikrarından mahrum bıraktığı" zaman "işe yarar" hale gelir (*LCMP*, s.154), Böyle bir tarih mevcut düzene her bakımdan karşıdır; "parodiktir, gerçekliğe karşıdır; ayrıştırıcıdır, özdeşliğe karşıdır... feda/kurban edicidir, hakikate karşıdır" (*LCMP*, s.160).

Bu son, feda işlevi konusunda, Foucault özellikle kendi "hakikat"ini keyfi bir biçimde kuran bir "bilme istemi" kavramı üzerinde ısrarla durur. Bu tür bir "hakikat" şiddete ve zorlamaya dayalı bir karakterdedir. Foucault'nun sözleriyle, "bilgi kendini ampirik köklerinden, kökeninde yatan ilk ihtiyaçlardan yavaş yavaş koparıp yalnızca aklın taleplerine tabi mutlak spekülasyon haline gelmez; ... daha çok, kendi içgüdüsel şiddetine giderek daha fazla tutsak olma gibi bir durum yaratır" (*LCMP*, s.162-164). Bu, soykütüksel bilginin karşı çıktığı göreneksel bilginin

[10] Alan Sheridan, *Foucault: The Will to Truth* (Londra: Tavistock, 1980), s.113.

çeşitli biçimleri kadar "soykütüksel" bilginin kendisi için de geçerlidir.

Bu yorumlarda ima edildiği gibi, Foucault'nun soykütüğe dönmesi, kendi girişiminin tartışmaya dayalı [agonistic] karakterini çok daha açık bir biçimde dile getirmesine yol açmıştır. Bu, Düşünce Sistemleri Tarihi profesörü olarak, daha önce de belirttiğim gibi 1970 Aralığında yaptığı ve ertesi yıl yayınlanan açılış konuşmasında açıkça görülür. Burada söylem tarafından kuşatılmış olma nosyonu tayin edici önemdedir. Hattâ, Foucault söze konuşma yapmak zorunda olmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirerek başlar. Sözün kendisini sarıp sarmalamasını ister; "söylemin kendisinden kaynaklandığı kişi olacak yerde, onun uzayıp gidişinin rastlantısallığında, zayıf bir boşluk, olası eriyişindeki bitiş noktası" olmayı istediğini söyler (*OD,* s.7-8). Ama *Söylemin Düzeni*'ndeki belki de en önemli nokta iktidar ve mücadele üzerindeki vurgusudur. *Bilginin Arkeolojisi*'nde söylem Apolloncu terimlerle, kişinin düzenlemeye ya da düzensizleştirmeye çalıştığı bir tür düzlem yüzeyi olarak tahayyül edilirken, artık *Söylemin Düzeni*'nde söylem "onun için, onun vasıtasıyla mücadele edilen şey, ele geçirilmek istenen iktidar" olarak görülür (*OD,* s.12).

Dreyfus ve Rabinow, *Michel Foucault: Yapısalcılığın ve Yorumbilgisinin Ötesinde* adlı kitaplarında, Foucault'nun 1960'larda "özerk söylem yanılsaması"na (ya da benim terminolojimle, estetizme) kapılmış olmasına rağmen, 1970'lerde kendini bu kapatılmışlıktan kurtardığını ve artık "yorumlayıcı bir iktidar, hakikat ve beden analitiği" kurmaya çabalayan "modern bireye dair bir soykütüğü" çıkarma işine döndüğünü söylerler. Onlara göre, Foucault 1963-69 dönemindeki yazılarında neredeyse yalnızca "dilsel pratikler" üzerinde dururken, 1969'dan sonraki yazılarında artık "hem kurumları hem de söylemi oluşturmuş olan toplumsal pratikler"le uğraşmaktadır.[11]

---

[11] Hubert L. Dreyfus ve Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Michel Foucault'nun sonsözüyle (Chicago: Chicago University Press, 1982), s.101, viii.

Foucault'nun 1970'lerdeki yazılarına dair bu yorum metinlerin kendileri tarafından ne ölçüde desteklenmektedir? Daha önce de belirttiğim gibi, bize belki de yönlerini ve önemlerini tam olarak saptamamızı önleyecek kadar yakın olan bu yazılarda birbiriyle çelişen eğilimler görüyorum ben. Bir yandan, *Hapishanenin Doğuşu*'nun önemli bir kısmı fiili toplumsal pratikler üzerinde odaklanıldığını ima eder. Bu yapıtın, *Kliniğin Doğuşu* ve *Kelimeler ve Şeyler*'de örneklenen ve *Bilginin Arkeolojisi*'nde gerekçelendirilen söylemin birincil olduğu anlayışından önemli bir açıdan koptuğuna şüphe yoktur. Büyük ölçüde Foucault *Hapishanenin Doğuşu*'nda fiili toplumsal kurumlarla bir biçimde hesaplaşmaya çalıştığı için, bu kitap geleneksel tarihçilerin ilgisini diğer yapıtlarından çok daha fazla çekmiştir. Bu tarihçilerin kitabın sunduğu kanıtlarda buldukları boşluklara ve bu kanıtlardan genellemelere geçişinde gördükleri hatalara rağmen, kitabın geleneksel tarihyazımı ve araştırmaları üzerinde önemli bir etkisi olmuştur.[12] Ama öte yandan, *Bilme İstemi*'nde söylem üzerinde odaklanma had safhadadır; kaldı ki *Hapishanenin Doğuşu*'nda bile iktidar kavramıyla bağlantılı ve Foucault'nun toplumsal pratiklere yönelik ilgisini şüpheli hale getiren sorunlar vardır.

Söylem

Önce söylem sorununu ele alalım. *Bilme İstemi* cinselliğin tarihine giriş olma iddiasındadır, ama cinselliğin tarihini cinsellik hakkındaki söylemlerin tarihiyle özdeşleştirmekten başka bir şey yapmaz. Foucault, tekrar tekrar, bu tür söylemleri tartışırken cinselliği toplumda fiilen işlediği haliyle tartıştığını ima eder. İlk olarak, kitabın ana tezini, yani Foucault'nun deyimiyle "baskı varsayımı"nı yadsımasını ele alalım. Baskı varsayımına göre,

[12] Patricia O'Brien buna şu kitapta işaret eder: *The Promise of Punishment: Prisons in Nineteenth-Century France* (Princeton: Princeton University Press, 1982), s.xi-xii, 7-8. Ayrıca bkz. Michelle Perrot, der., *L'Impossible Prison: Rescherches sur le système pénitentaire au XIXe siècle* (Paris: Seuil, 1980).

modern dünyada cinsellik bastırılmıştır. Foucault —genelgeçer görüş olduğunu düşündüğü— baskı varsayımının yanlış olduğunu ilan eder: Modern dünyada cinsellik bastırılmamış, aksine çoğaltılmıştır. Onun sözleriyle: "Cinsellik ... on yedinci yüzyıldan beri artan bir oranda genişlemektedir" (*VS,* s.146/110). Peki ama bu vargı için ne gibi kanıtlar sunar? Kestirmeden söyleyelim: Hiçbir kanıt sunmaz. Cinsellik hakkındaki söylemlerin çoğalmış olduğu olgusundan cinselliğin çoğalmış olduğu iddiasına sıçrar. Çağımızın "cinsel heterojenlikleri başlattığı"nı beyan eder (*VS,* s.51/37), oysa sunduğu kanıtlar sadece çağımızın bu tür heterojenlikler hakkındaki tartışmaları başlattığını gösterir (bu tabii ki önemli bir yeniliktir, ama "heterojenlikler"in kendilerinin yeniliği apayrı bir konudur). On dokuzuncu yüzyılda bir sürü yeni "şahsiyet" ortaya çıktığını söyler: "Sinirli kadın, frijid karı, ilgisiz anne... iktidarsız, sadist, sapık koca, histerik ya da nevrastenik kız, vaktinden evvel gelişmiş ve şimdiden pili bitmiş çocuk, evlenmeyi reddeden ya da karısını ihmal eden genç eşcinsel" (*VS,* s.146/110). Yine söylemesi gerekenden fazlasını söylemektedir, çünkü sunduğu kanıtlar bu şahsiyetlerin toplumsal manzaradaki yeni unsurlar olduklarını değil, sadece bunların on dokuzuncu yüzyıldaki belli bir söylemde ortaya çıktıklarını işaret etmektedir. (Bunlar toplumsal manzaradaki yeni unsurlar da *olabilirler* tabii ki, ama mesele Foucault'nun sunduğu kanıtların bize buna inanmak için hiçbir neden sunmuyor oluşudur.) Son olarak, Foucault'nun perspektifi içinde "cinsellik", cinsellik hakkındaki söylemden doğan bir "tarihsel teçhizat" (*dispositif*) olarak sunulur, çünkü Foucault'ya göre, cinsellik hakkındaki söylem "cinselliğin bizatihi üretilmesi"ni içerir (*VS,* s.139/105 [çeviri değiştirildi]).

Bu tür formülasyonlarda, söylem her zamanki kadar özerk görünmektedir. Ben burada Foucault'nun bilinçli bir siyasi strateji izlediğini düşünüyorum. Hınçlı, yaratıcı, yıkıcı bir "bilme istemi" koyutlayan "Nietzsche, Soykütüğü, Tarih" adlı yazısı bu stratejiyi anlamak için çok önemlidir. Foucault bu bilme istemi kavramının peşine düşerek, 1970'lerdeki yazılarında "mekân" kavramını —hattâ "söylem düzeni"nin tamamen yüzeyde kalan mekânını bile— terk eder. Bunun yerine, söylemi savaşmak için

dışarı çıkan bir şey olarak resmeder. Örneğin, 1835'de ailesindeki birçok kişiyi budama bıçağıyla öldüren Normandiyalı genç bir köylünün hayat hikâyesi olan *Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben, Pierre Rivière*'i ele alalım. Foucault bu kitaba yazdığı sunuşta, bu vakanın belgelerinin "*söylemler arasında ve söylemler yoluyla* sürdürülen garip bir çekişmeyi, bir hesaplaşmayı, bir iktidar ilişkisini, bir savaşı" [italikler bana ait] ortaya çıkardığını söyler.[13] Mesele, "söylem" dışındaki unsurların onun kontrolünü ele geçirmeye ya da terimlerini yeniden tanımlamaya çalışmaları değildir; daha çok, savaşın tamamen söylemin kendisi içinde cereyan ediyormuş gibi görülmesidir. Sonuç olarak, Foucault dünyaya sanki söylemmiş gibi bakmaktadır. Bu önemli bir hamledir, çünkü eğer dünya söylemsel bir şeyse, o zaman mevcut düzenin tamamı da söylemseldir; ve eğer mevcut düzenin tamamı söylemselse o zaman söylemsel bir saldırıya açık demektir. Hâkim söylemin yerine bir başkasını koymamızı engelleyen nedir? Hâkim söylemin ne gibi bir ayrıcalığı olabilir? Örneğin, eğer mevcut cinsellik tarzı söylemsel bir ürünse, niye söylemsel olarak başka bir cinsellik tarzı üretmeyelim? Hâkim söylemde eşcinsellik dışlanır; Foucault'nun stratejisi, başka şeylerin yanı sıra, bu dışlamanın tamamen keyfi olduğunu gösterecek biçimde de tasarlanmıştır. Yıkıcı bir söylemin gücü, karşı çıkmaya çalıştığı şeyi tamamen söylemsel bir şey olarak tanımlamasıyla artar.

Tabii ki, mevcut düzen yıkılıp yıkıcı söylem hâkim konuma geçince, o da söylemsel saldırıya açık olacaktır. Foucault da zaten tam bunu istemektedir: Bir kriz düşünürü olarak, üstü kapalı bir biçimde, nasıl bir doğası olursa olsun hâkim düzenin rezil bir düzen olduğu anlayışına bağlıdır. Mesela, eşcinsellik söylemi hâkim duruma gelse onun bu söyleme de karşı çıkacağını dü-

---

[13] *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... Un cas de parricide au XIXe siècle*, der. Michel Foucault (Paris: Gallimard/Juillard, 1973), s.12; İngilizce çevirisi Frank Jellinek, *I, Pierre Rivière, having slaughtered my mother, my sister and my brother... A Case of Parricide in the 19th Century* (New York: Random House, Pantheon Books, 1975), s.x. [Türkçesi: *Annemi, kızkardeşimi ve erkek kardeşimi... katleden ben, Pierre Rivière*, çev. Erdoğan Yıldırım, Ara Y., İstanbul, 1991].

şünmek gerekir, çünkü hâkim duruma gelmeyi amaçlayan bu tür her kalkışma, yeni binyıla yol göstermek şöyle dursun, yeni dışlama sistemleri kurmaya vesile olmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Bu yüzden, Foucault'nun desteklediği düşünülen çeşitli "eylem grupları"na karşı takındığı tavrın tuhaf bir biçimde iki yanlı ve ironik olması şaşırtıcı değildir. Bu gruplar mevcut düzene meydan okuyabildikleri, bu düzenin şu ya da bu zayıf noktasına saldırdıkları sürece onlarla ittifak kurmaya hazırdır. Ama özgürleştirici olduğunu iddia ettikleri yeni düzenler kurmayı hedef aldıkları sürece, onlara şüpheyle bakar. Çünkü Foucault akla gelebilecek her türlü düzene karşı sistematik bir şüphe aracı —Foucault'nun şimdilik ittifak kurdukları da dahil her türlü "söylemsel üretim"e karşı kullanılabilecek analitik bir silah— geliştirmiştir.

Evrenin bir söylem alanı olarak bu şekilde yeniden tanımlanmasında hep kendine yontan bir yan olduğu açıktır. Foucault'nun içinde bulunduğu entelektüel ortamı yeniden ele alalım; son derece önemli bir siyasi rolleri olduğundan kesinlikle emin entelektüellerin oluşturduğu bir ortamdır bu. Fransa'da siyasi bir tavır almak felsefeciler için o kadar önemli hale gelmiştir ki en çetrefil epistemolojik ya da metafizik sorunların "kesin anlamı" bile, bir sonraki seçimler ya da Komünist parti karşısında alınacak tavır hakkında ne tür içerimler taşıdığı ortaya konmaksızın belirlenmiş sayılmaz, der Descombes, yakın dönem Fransız felsefesi tarihini yazdığı kitabında.[14] Kısacası, entelektüelin bir entelektüel olarak, kişi ve yurttaş olarak sahip olduğu statüden ayrı bir siyasi rolü olduğu ve aynı zamanda bütün entelektüel çalışmalarının bir tür siyasi önemi olduğu varsayılır.

Bu sorunlar göz önünde bulundurulduğunda, entelektüelin siyasi rolü sorunu kalıcı bir sorun haline gelir. Foucault'nun da bu sorunu birkaç kez ele almış olması şaşırtıcı değildir; özellikle 1977'de Fontana ve Pasquino ile bu konu hakkında yaptığı uzun tartışma ve aynı konuda 1972'de Gilles Deleuze'le yaptığı söyleşi geliyor akla ("Hakikat ve İktidar," *P/K*, s.126-133; *LCMP*, s.205-

[14] Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, İng. çev. L. Scott-Fox ve J.M. Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), s.7.

217). Foucault'dan önceki kuşağa mensup birçok Fransız entelektüeli, entelektüelin siyasi rolünün açıkça ortada olduğunu düşünüyorlardı: Entelektüel "bulanık, kolektif biçimini proleteryanın cisimleştirdiği bir evrenselliğin açık, bireysel figürü"ydü (*P/K*, s.126). Ama Foucault'ya göre Kantçı teorik evrenselciliğin bu tuhaf biçimi kesinlikle yetersizdi. Entelektüellerin oynayacak siyasi bir rolleri olduğunu hepimiz biliriz —ama nedir bu rol? Burada gerçekliği söylemsel olarak yeniden tanımlamanın getirdiği avantaj açıkça görülür; çünkü söylem, son kertede sözcüklerle ilgili bir meseledir ve sözcükler entelektüellerin özel ilgi alanıdır. Foucault'nun Nietzsche'ye yüklediği siyasi önem de buradan gelir (*P/K*, s.133). Eğer siyaset son kertede bir söylem meselesi ise, o zaman entelektüeller gerçek siyasetçilerimiz haline gelirler.

İktidar

Dreyfus ile Rabinow'un yorumuna göre, Foucault 1968-69'dan sonraki yazılarında modern toplumda iktidarın uygulanması üzerinde odaklanmaya başlamıştır. Foucault şüphesiz önceki yazılarında da bu konuya değinmiştir, ama bunu ancak 1970'lerdeki yazılarında uygun bir biçimde ele almaya başlamıştır. Foucault'nun "Hakikat ve İktidar"da söylediği gibi, ilk yazılarında "merkezi önem taşıyan iktidar sorunu"nu "henüz uygun biçimde tecrit edememiştir" (*P/K*, s.113). Ama 1970'lerdeki yazılarında, der Dreyfus ve Rabinow, "iktidar sorunu gerçekten de iyi bir yere oturtulmuştur."[15]

Ama Foucault daha yakın tarihli yazılarında iktidar sorununu ne ölçüde "iyi bir yere oturtmuş"tur? *Hapishanenin Doğuşu*'na bakıldığında, Foucault'nun analizlerinin kendine özgü bir kaçamaklılığı olduğu görülür. Frank Lentricchia'ya göre, Foucault'nun toplumsal teorisinde, iktidar "klasik metafizik incelemelerinde töze ayrılan 'anonim' yeri işgal etme eğilimindedir: Yeri, kimliği, sınırları yoktur, aynı anda hem her yerdedir hem de

[15] Dreyfus ve Rabinow, *Michel Foucault*, s.113.

hiçbir yerde değildir." Bu her-yerdeliği açısından teizmin Tanrı'sına benzer. Ama bu Tanrı'nın tersine, "baskın bir yönü, baskın bir kalkış noktası, baskın bir bitiş noktası yoktur." Aslında nüfuz edilemezliği açısından "hepimizi ağına düşüren Doğulu bir metafizik güç"e benzer.[16] Tarihçi Jacques Léonard da benzer bir noktayı dile getirerek, iş *Hapishanenin Doğuşu*'nda her yerde karşımıza çıkan bir şey olarak resmedilen iktidarı tam olarak kimin uyguladığını belirlemeye gelince Foucault'nun ne kadar muğlak bir tavır takındığını belirtir. Foucault failin kim olduğu sorusundan kaçmanın çeşitli yollarını bulmuştur: Örneğin, dönüşlü fiilleri, mastarları ve Fransızcadaki kişi belirtmeyen *on* zamirini bol bol kullanır; strateji, taktik gibi laflar eder ama bunların kimin stratejisi ya da taktiği olduğunu belirtmez ve şöyle şöyle bir tarihsel gerçekliğe şöyle şöyle bir öneme sahip "olarak bakılabileceği"ni söyler ama tarihsel aktörlerin kendilerinin aynı önemi yükleyip yüklemedikleri sorusuyla hesaplaşmaz.[17] Aynı anonimlik *Bilme İstemi*'ndeki "biyo-iktidar" kavramı için de geçerlidir (*VS,* s.177-211/135-159).

O halde, Foucault'nun iktidara gösterdiği ilgiyi nereye oturtacağız? Ben, bu ilginin, ancak ona Foucault'nun Nietzsche ile kurduğu ilişki ışığı altında bakarsak anlaşılabileceğini ileri süreceğim. Foucault soykütüğüne dönerken aynı zamanda Nietzscheci bir iktidar anlayışına da döner. Foucault 1970'lerin ortalarında 1960'lardaki çalışmalarına dönüp baktığında, eski iktidar anlayışını tamamen olumsuz bir karakter taşıdığı için yetersiz bulur (1977'de Lucette Finas'la yaptığı söyleşi, *P/K,* s.183-184). *Deliliğin Tarihi* gibi bir yapıtta, iktidar, önemi "dışlaması"ndan, "bastırması"ndan, "sansürlemesi"nden, "tecrit etmesi"nden, "maskelemesi"nden ve "gizlemesi"nden gelen bir kendilikti. Oysa 1970'lerdeki yazılarında Foucault iktidarın olumsuz değil olumlu bir olgu olduğunu ileri sürer: "İktidar üretir; gerçekliği üretir; nesne alanları ve hakikat ritüelleri üretir" (*SP,* s.196/194). *Hapishanenin Doğuşu,* iktidara yönelik bu yeni tu-

---

[16] Frank Lentricchia, "Reading Foucault (II)," *Raritan*, 2:4 (Yaz 1982), 51.

[17] Jacques Léonard, "L'Historien et le philosophe: À propos de *Surveiller et punir: Naissance de la prison*," Perrot, der., *L'Impossible Prison*, s.14-16.

tuma özlü bir biçimde tanıklık eder, çünkü bu yapıttaki merkezi iddialardan biri hapishanenin toplumsal rolünün suçu bastırmak değil, yaratmak olduğudur. Hapishane, böylece toplumsal istikrara yönelik bir tehdit oluşturarak şu anda burjuva toplumuna hâkim olan devasa bir denetim ve disiplin aygıtı inşâ edilmesine gerekçe hazırlamıştır. Bu "üretken" iktidar anlayışı *Bilme İstemi*'nde iyice yerleşiklik kazanır; Foucault bu yapıtı, yayınlanmasından kısa bir süre sonra, kendisini "primitif canlılıkları içindeki şeylerin kendileri"ni bulma arayışından *gerçekten* kurtardığı ilk kitap; kendisini iktidarın "kötü, çirkin, zavallı, kısır, monoton ve ölü" olduğu fikrinden *tamamen* kurtardığı ilk kitap olarak adlandırır.[18]

Foucault'nun iktidarın üretkenliği iddiasının nereden geldiği ya da hangi dinamiğe tekabül ettiği konusunda gizem yaratmaya gerek yoktur; zira iktidarın üretken bir şey olduğu anlayışı, "o Dionysoscu canavar" Zerdüşt'ün çok iyi bildiği, en üst düzeyde Dionysoscu bir içgörüdür. Foucault, iktidarın yaratıcı bir güç olduğunu ileri sürerken ilk yapıtlarının yapısalcılığı ile arasına mesafe koyar (İlk yapıtlarında yalnızca dışlanan, bastırılan, sansür edilen, tecrit edilen, maskelenen, gizlenen "oyuna dahil"ken [*en jeu*], iktidar —yani, bu işlemlerin yaratıldığı merkez— oyun dışıdır [*hors jeu*]). Bir başka deyişle, Foucault Apolloncu biçimciliği reddedip artık açıkça post-yapısalcı olan bir konumu benimsemektedir (biçimcilik karşıtlığı "Nietzsche, Soykütüğü, Tarih"de özellikle belirgindir [*LCMP*, s.142, 144, 146, 147, 152]).[19]

Foucault'nun Apolloncu anlamda yapısalcılığa karşı isyanıyla birlikte, Apolloncu yapısalcılıkla arasında sıkı bir bağlantı olan görsel ve mekânsal metaforlara karşı takındığı tavır da değişir. Foucault artık en çok, o zamana kadar verili olarak kabul ettiği şeyleri yargı önüne çıkarmak derdindedir. Özellikle *Hapishanenin Doğuşu*'nda, görülebilirlik teması son derece yaygındır. Bu-

[18] "Foucault: Non au sexe roi," s.113 (İngilizce çeviride s.158).

[19] Yapıların "merkezsizleştirilmesi" konusunda ayrıca bkz. *L'Archéologie du savoir*, s.22-23; *The Archaeology of Knowledge*, s.12-13; ve özellikle "Theatrum Philosophicum" (1970) adlı yazı, *Language, Counter-Memory, Practice* içinde, s.165-196.

rada, *Hapishanenin Doğuşu*'na en yakın "arkeolojik" yapıt olan *Kliniğin Doğuşu*'yla kıyaslamalar yapmak faydalı olacaktır. Daha önce de gördüğümüz gibi, ilk kitap (*Kliniğin Doğuşu*) görsel ve mekânsal metaforlarla dolup taşmaktadır. Aslında, yapıt *regard médical* —"tıbbi bakış"— kavramı etrafında inşâ edilmiştir. Ama Foucault bu metaforlara hiçbir biçimde saldırmaz: Onun derdi, bu metaforların oluşturduğu varsayılan bilgi alanının anahatlarını çıkarmak gibi pek de devrimci olmayan bir derttir. Oysa, *Hapishanenin Doğuşu*'nda görsel ve mekânsal metaforlar bütünü kılı kırk yaran bir incelemeye tâbi tutulur. Bentham'ın "panoptik" bir hapishane projesi biçimi altında, görselliğin kendisi sorguya çekilir. Foucault'ya göre, Panoptikon'un "en önemli sonucu", "orada kalan kişide, iktidarın otomatik işleyişini garanti altına alan bir bilinçli ve sürekli görünürlük durumu yaratmak"tı. Amaç "şeyleri, gözetlemenin fiili olarak süreksiz olsa bile yarattığı etki bakımından daimi olmasını sağlayacak biçimde; iktidarın kusursuzlaştırılmasının iktidarın fiilen uygulanmasını gereksizleştirecek biçimde; bu mimari aygıtın onu uygulayan kişiden bağımsız bir iktidar ilişkisi yaratacak ve bu ilişkiyi sürdürecek bir makine olmasını sağlayacak biçimde; kısacası, burada kalanların bizzat taşıyıcıları oldukları bir iktidar durumu içinde zaptedilmelerini sağlayacak biçimde düzenlemek"ti (*SP*, s.202-203/201).

Foucault'nun savı hapishaneyle sınırlı da değildir. Tam tersine, *hepimizin* disipliner sistemler —*micro-pouvoirs* sistemleri— içinde zaptedilmiş olduğumuzu ileri sürer. Ona göre, bu sistemler burjuva toplumunun her yanında vardır ve biz farkında olmadan davranışlarımızı kontrol ederler. Bunların işleyişi, ondaki kadar belirgin biçimde olmasa da, Bentham'ın Panoptikon'una benzeyen bir gözlem, gözetleme ve denetleme rejimine bağlıdır. Modern toplumda her türlü disiplin uygulaması, Foucault'ya göre, "bakışın oyunu sayesinde [*par le jeu du regard*] mecbur eden bir mekanizma"yı öngerektirir (*SP*, s.173/170 [çeviri değiştirildi]). Bu disipliner iktidar "görünmezliği sayesinde uygulanır"; ama aynı zamanda "uygulandığı kişilere bir mecburi görünürlük ilkesi de dayatır" (*SP*, s.189/187).

Foucault, 1977'de yaptığı bir söyleşide, Benthamcı proje ile Rousseau'nun "her bir parçası görünür ve açık saydam bir toplum" düşü; "hiçbir karanlık bölgenin, kraliyet iktidarının ya da herhangi bir kuruluşun verdiği ayrıcalıkların ürünü olan hiçbir bölgenin artık varolmayacağı" bir toplum düşü arasında bağ kurar ("İktidarın Gözü," *P/K*, s.152). Önemli bir anlamda, Foucault Rousseau'yu tersine çevirip onun arzu edilir gördüğü şeyi sinsi bir tehdit olarak görür.

Bu noktada, Foucault'nun tarihyazımsal projesinin esas çekirdeğine ulaşıyoruz (tabii bir "esas çekirdeği" olduğu söylenebilirse); çünkü, bakış kavramından vazgeçmesinin de ima ettiği gibi, o artık ölü bir geçmişin — bize göre "kadim Mısır'a özgü bir katılık" halinde varolan bir geçmişin— Apolloncu bir biçimde betimlenmesiyle değil, halihazırdaki güçlerin aktif oyunu adını verdiği şeyle ilgilenmektedir. En azından, sürekli olarak bunu iddia eder.

Kuşkusuz, Foucault her zaman bugünü devrimcileştirmek ya da yıkmak amacıyla yazmıştır: Daha *Deliliğin Tarihi*'nde bile böyle bir amaç güttüğü barizdi. Ama ilk yapıtlarında bunların büyük ölçüde bulanıklaşmasına yol açmış olan bir eğilim vardı. Bu özellikle, bilimin parodisini yapayım derken kendine özgü bir teorisizme saplanan *Bilginin Arkeolojisi* için geçerliydi. Ancak soykütüğe döndükten sonra projesinin yönünde milim şaşma olmadı. 1971'de yaptığı bir söyleşide, "mesele, temelde, geriye dönük analizlere dayanarak kendi zamanımıza dair bir eleştiri sunma meselesidir" der ve şöyle devam eder: "Benim yapmaya çalıştığım, en bildik davranışlarımızı biz farkına varmadan belirleyen örtük sistemleri kavramak. Ben bu sistemlerin kökenlerini bulmaya, oluşum biçimlerini, bize dayattıkları sınırlamaları göstermeye çalışıyorum; bu yüzden kendimi onların uzağına yerleştirip nasıl kaçılabileceğini göstermeye çalışıyorum." Foucault'ya göre, artık mesele açıkça her şeyi silkeleme, "bizi sessizce hizaya sokan sistemleri oyuna dahil etme", yani riske atma meselesidir.[20] 1975'deki bir söyleşisinde, yapıtlarının tamamıyla bugün verilen bir mücadele bağlamına yerleştirilmesi

[20] John K. Simon, "A Conversation with Michel Foucault," *Partisan Review*, 38 (1971), 192, 201.

gereğini daha da güçlü bir biçimde vurgular: "Yazmak beni ancak kendini bir mücadelenin gerçekliği içine dahil ettiği ölçüde, bir taktik, bir aydınlanma aracı olarak ilgilendiriyor. Ben kitaplarımın adeta birer neşter, molotof kokteyli ya da mayın tarlası olmalarını isterim; havai fişekler gibi kullanıldıktan sonra kendilerini imha etmelerini isterim." Foucault'ya göre, tarihsel analizin "siyasi mücadele"nin gerçek bir parçası olması zorunludur; bu mücadelelere "bir çıkış yolu" ya da "teorik bir donanım" sunmaya çalıştığı için değil, onların "olanaklı stratejileri"ni oluşturduğu için.[21] Bu kaygı ilk kez *Hapishanenin Doğuşu*'nda tam anlamıyla gündeme gelir. Bu yapıtta şöyle der bize: "Genelde cezalandırmanın, özelde de hapishanenin siyasi bir beden teknolojisine ait şeyler olduğunu tarihten çok bugünden öğrendim." Sözlerine, hapishanenin fiili durumunun tarihini yazmak istediğini söyleyerek devam eder ve bu girişimi "geçmişin tarihini bugün açısından yazmak" olarak değil, "bugünün tarihini yazmak" olarak niteler (*SP*, s.35/30-31).

Ama, bu "bugünün tarihi"ndeki retorik bileşen o kadar yaygındır ki bunun kendi terimleriyle bile "bugünün tarihi" olduğunu iddia edebildiğini anlamak çok güçtür. Foucault'nun soykütüğüne, "nesnel" gerçeklik, "nesnel" özdeşlik ve "nesnel" hakikat kavramlarına karşı çıkan bir şey olarak baktığını görmüştük —çünkü o bu kavramların mevcut düzeni onayladığını düşünmektedir. Foucault gerçekten de, Nietzsche'nin anıtsal, antik düşkünü ve eleştirel tarih tarzlarını dönüştürüp parodik, ayrıştırıcı ve fedaya dayalı tarzlar haline getirirken, Nietzsche'nin ilk döneminde hâlâ vazgeçmediği "hayatın olumlayıcı ve yaratıcı güçleri"ni —kendisinin de işaret ettiği gibi— oyun haricinde bırakır (*LCMP*, s.164). Şu ana kadar algılama biçimimize hâkim olduğunu varsaydığı bilme istemine karşı, kendine ait bir istemden —yaratıcı kanı geliştirme isteminden— yararlanır.

Bu konumun içerdiği muğlaklıklara en iyi Foucault'nun biraz önce değindiğim şu çifte iddiasına göz atarak yaklaşabiliriz: "Onu hakikat kılan bir siyasi gerçeklik temelinde tarih

[21] Jean-Louis Ézine, "[Entretien avec] Michel Foucault," *Nouvelles littéraires*, 2247 (17-23 Mart 1975), 3.

'kurgulanır'; tarihsel bir hakikat temelinde henüz varolmayan bir siyaset 'kurgulanır.'" (*P/K*, s.193). Bu önerme hakikat/ doğruluk ile yalan arasında tuhaf bir etkileşim olduğunu belirtir: Yalan söyleyen bir tarih "doğru" bir siyasi gerçekliğin varlığıyla meşrulaştırılır; yalan söyleyen bir siyaset "doğru" bir tarihin varlığıyla meşrulaştırılır. Buradan yola çıkacak olursak: Mesela hapishaneler hakkındaki, temsil etme açısından yetersiz bir açıklamayı "doğru" kılan şey disipliner bir toplum içinde yaşadığımızın doğru olmasıdır. Dolayısıyla, böylesi bir açıklama, yetersizliklerine ya da düpedüz yanlışlıklarına rağmen, bu disipliner toplumun gerçekliğini daha net görmemizi sağladığı için haklı bulunur. Bir başka deyişle, Foucault'nun meşru bir retorik taktiği izlediği, gözlerimizi bugünün gerçekliğine açmak için bize geçmiş hakkında yalanlar söylediği iddia edilebilir.

Bu iddiaya göre, Foucault ile daha klasik akademisyenler arasındaki tek fark, Foucault'nun yukarıda sözü edilen şeyi yaptığını çok daha açık bir tutumla kabul etmesidir. Aslında retorikçinin toplum içinde çok uzun zamandır önemli, hattâ kimi zaman şerefli bir yeri olmuştur. Eğer bugün bu yer o kadar da şerefli görülmüyorsa, bu belki de kendi kafa karışıklığımızın bir yansımasıdır. Richard Weaver'ın *Retoriğin Etiği* adlı kitabında söylediği gibi, retorikçiler genellikle "abartmak"la suçlanırlar. Ama, der Weaver, "[gerçek] retorikçinin başvurduğu abartma karikatür değil, kehanettir [prophecy]; gerçek retoriğin şeylerin potansiyeli ile ilgilendiğini söylemek yerinde bir formülasyon olacaktır. Her şeyi bire bir açıklama yanlısı olan kimse [literalist]... retoriğin mevcut gerçekliğe uymamasından rahatsız olur. Onun göremediği, potansiyelliğin bir varoluş tarzı olduğu ve her türlü kehanetin şeylerin eğilimleriyle ilgili olduğudur."[22]

Weaver'ın savları Foucault'yu, ona literalist gerekçelerle itiraz eden; onun A konusunda, B konusunda, C konusunda yanıldığını, D konusunda bir mantık hatası yaptığını işaret eden bütün geleneksel tarihçi ve felsefecilere karşı savunmak için kullanılabilir. Bu itirazlar tamamen doğru olabilirler, ama aynı za-

[22] Richard Weaver, *The Ethics of Rhetoric* (Chicago: Regnery-Gateway, 1953), s.19-20.

manda asıl meseleyi tamamen gözden kaçırdıkları kesindir. Foucault, taktik gereği sadece teşhislerde bulunan biri olduğunu iddia etmiş olsa da (Nietzsche de, yine taktik nedenlerle benzer iddalarda bulunmuştur), açıkça kehanetlerde bulunmaktadır. Mantıksal ya da tarihsel doğrulukla ilgilenmez, en azından asıl derdi bunlar değildir. O daha çok şeylerin varolma biçimini değiştirmekle ilgilenir. Mantıksal ve tarihsel doğruluk bazen bu amaca katkıda bulunabileceği gibi bazen de bulunmayabilir. Bu ikinci olasılığı dikkate almayı reddedenler, dünyanın nasıl yürüdüğünden hiçbir şey anlamamışlardır.

Ama Foucault'yu eleştiriden muaf tutmak gibi bir tasamız yok bunları söylerken, çünkü onun iddiaları Weaver'ın "gerçek retorikçi"sininkilerden çok çok daha radikaldir. Weaver'a göre, "gerçek retorikçi" retoriğin muadilinin, yani diyalektiğin de meşru olduğunu kabul eder. Diyalektik burada Hegelci anlamında değil Aristotelesçi anlamında, (Weaver'ın sözleriyle) "amacı kuşkulu önermeler hakkında hakikati tesis etmek olan bir araştırma yöntemi" olarak tanımlanır.[23] Foucault ise, tam tersine temsili dışlayarak, bu anlamda hakikatin tesis edilmesini de dışlar. Foucault hakikatten değil "hakikat"ten bahseder, bu terimi Nietzsche'nin "Doğruluk/Hakikat ve Yalan Üzerine"de anladığı biçimde anlar. Bu yüzden, Foucault'nun, "onu hakikat kılan bir siyasi gerçeklik temelinde" bir tarih "kurguluyor" olduğu yolundaki iddiasını da sorgulamalı ve bu sözlerin yalnızca retorik bir anlamı olduğunu görebilmeliyiz. Foucault'nun kendi terimleriyle, bu iddia bir yalandır, çünkü Foucault (bırakın siyasi gerçekliği bir "temel" ya da "kalkış noktası" olarak ele almayı) retoriğin kendisinden ayrılabilecek herhangi bir "siyasi gerçeklik" olduğu fikrini bile çoktan dışlamıştır. Şeylerin yorumlanması gibi sınırlı bir işin karşısında yorumun yorumlanmasının getirdiği özgür oyunu tercih etmenin bir kurtuluş hissi olabileceğini kabul edebiliriz —özellikle de boğucu ve yavan akademik çalışmalarla hesaplaşmak söz konusu olduğunda. Ama bu kurtuluş hissi önemli bir açıdan aldatıcıdır kesinlikle. Foucault, ondan yola çıkarak "kurgulanmış" bir tarihe hakikat atfettiğimiz bir

[23] A.g.y., s.15.

mevcut gerçeklik koyutlar, ama bu mevcut gerçekliğin kendisi bir kurgudur. Bundan çıkan sonuç, Foucault'nun sözcüğün asıl anlamında bir radikal olmadığıdır, çünkü köklere inmeyi başaramaz; geçmişi "kurgusallaştırması" aynı zaman da bugünün de kurgusallaştırılması ve mitleştirilmesidir.

Foucault'nun siyasi tavrına *in toto* karşı çıkmadığımı vurgulayayım. Aslında, Foucault'nun siyasi beyanlarının genelde hoş bir tevazusu ve açıklığı vardır, doktrinerlikten uzaktır ve incelikli, akıllıca, zekice müdahalelerde bulunur. Foucault'nunkiyle kıyaslanabilecek bir rol oynamış olan son Fransız entelektüeli Sartre'dır; bu iki yazarın birbirinden çok farklı siyasi duruşlarını karşılaştırmak faydalı olacaktır. Richard Rorty, "Foucault'nun felsefeyle siyaseti birleştirme girişimi, Sartre'ınkinden çok daha ihtiyatlı, karmaşık ve genelde çok daha zekicedir" demiştir.[24] Bu, kısmen Foucault'yu siyasi bağlar kurarken son derece dikkatli olmaya zorlayan felsefi bir konumun sonucudur. Foucaultcu perspektiften bakıldığında, siyasi eylem bir "bağlanma" değil, bir "deneyim" meselesidir.[25] Üstelik, Foucault her devlette, her kitle hareketinde bulunan baskıcı potansiyelin Sartre'a oranla çok daha bilincindedir. Sartre'ın *Situations III*'in en başındaki o şaşırtıcı cümleyi hatırlayalım: "Hiçbir zaman Alman işgali altında olduğumuz kadar özgür olmamıştık."[26] Ve bunu Foucault'nun 1981'deki bir söyleşide anlattığı işgal anılarıyla karşılaştıralım: "İlk anılarım tam anlamıyla tehdit edici, hepimizi ezebilecek bir dünyaya dairdir. Sona ermek zorunda olan, yerini, daha iyi ya da daha kötü bir başka dünyaya bırakmak zorunda olan bir dünyada bir çocuk olarak yaşamış olmak, insanın bütün çocukluğunu geceleyin, şafağın sökmesini bekleyerek geçirmesi gibi bir izlenime sahip olmak demekti. Bu bir başka dünya olasılığı benim kuşağımdan insanlara damgasını vurdu ve bir Kıyamet

---

[24] Richard Rorty, "Beyond Nietzsche and Marx," *London Review of Books*, 19 Şubat-4 Mart 1981, s.5.

[25] Michel Foucault, "Pour un morale de l'inconfort" (Jean Daniel, *L'Ére des ruptures* hakkındaki tanıtım yazısı), *Nouvel observateur*, 754 (23 Nisan 1979), 83.

[26] Jean-Paul Sartre, "La République du silence," *Situations III* içinde (Paris: Gallimard, 1949), s.13.

düşünü kendimizle birlikte, belki de işi aşırılığa vardırıncaya kadar taşıdık."[27]

Bununla birlikte, naif Foucault yorumlarına karşı çıktığımı vurgulamam gerekir. Örneğin, Foucault'nun hapishane tarihinden, toplumun içinde yer alan, hapishane olarak bildiğimiz gerçek kurum hakkında doğru önermeler çıkarma yönünde bir eğilim mevcut. Ama Foucault'dan, mesela "hapishane suçluluğu beslemek ve böylece baskı araçlarını güçlendirmek için bir bahane yaratmak adına vardır" gibi önermeler çıkarmaya çalışmak yanlıştır. Foucault'nun hapishane hakkındaki yazılarında bulabileceğimiz ve işimize yarayabilecek şeyler, daha ileriki çalışma ve araştırmalara yol gösterebilecek imalar, ipuçları ve peşlerine düşülüp sınandıklarında içinde yaşadığımız dünyayı daha net görmemizi sağlayabilecek, hattâ belki de bu dünyayı değiştirme çabalarımızda bize yardımcı olabilecek perspektiflerdir. En iyisi Foucault'ya bir otorite olarak değil, bir yol açıcı [animator] olarak bakmaktır. Ayrıca, onun bütün yapıtlarının temelinde kriz varsayımının yattığı akılda tutulmalıdır. Foucault kriz varsayımı karşısında eylemden, gerçekten sürekli bir devrimden yana bir tavır alır ki bu tavır Heidegger'in pasifliğinin tam karşı kutbunda yer alır. Bu tavır Foucault'nun 1978-79'da İran hakkında yazdığı, yeni rejimin gaddarlıkları karşısında başkaldırıya duyduğu inancı yeniden onayladığı yazılarda gayet açık bir biçimde ortaya çıkar. Foucault'nun sözleriyle, "Başkaldırılar vardır ve bu bir vakıadır. Öznellik (büyük adamların değil herkesin öznelliği) kendini tarihe başkaldırı sayesinde sokar ve başkaldırı sayesinde ona yeni bir hayat soluğu katar."[28] Bu başkaldırı daveti Foucault'ya çok uygundur. Ancak, Foucault'nun önümüze koyduğu

---

[27] Otto Friedrich, "France's Philosopher of Power," *Time*, 16 Kasım 1981, s.148.

[28] Michel Foucault, "Is It Useless to Revolt?" *Philosophy and Social Criticism*, 8 (1981), 8 (ilk kez 11 Mayıs 1979'da *Le Monde*'da yayınlanmıştır). Foucault'nun İran hakkındaki diğer yazıları arasında bkz. "À quoi rêvent les Iraniens?", *Nouvel observateur*, 726 (16 Ekim 1978), 48-49; "Lettre ouverte à Mehdi Bazargan," *Nouvel observateur*, 752 (14 Nisan 1979), 46 ve özellikle Claire Brière ve Pierre Blanchet ile yaptığı ve onların *Iran: La révolution au nom de Dieu* (Paris: Seuil, 1979) adlı kitaplarında yayınlanan söyleşi: "L'Esprit du monde sans esprit," s.225-241.

"Kıyamet düşü"nü gerçekten benimsemek isteyip istemediğimiz sorusu ortada kalır.

Özetle: Foucault'nun yazılarının potansiyel bir faydası vardır, dünyayı başka türlü aklımıza gelmeyecek yollardan görmemize yardımcı olurlar. Ama aynı zamanda potansiyel bir tehlikeyi de içlerinde barındırırlar; bu yazılardaki görü ve kehanetlerin, bizden Foucault'nun icadı olan dünyadan çok farklı olan "olağan" dünyayı gizlemesi tehlikesidir bu. Bu "olağan" dünya, doğal ve toplumsal insan ihtiyaçlarının ve mucizevi biçimde yaratıcı olmaktan çok sıradan işlerin dünyasıdır. Aslında, Foucault'nun kendi retorik stratejisi bu tür bir yanlış yorumu besler; zira arasıra kendi yazdığı sözde tarihlerin kurmaca bir karakter taşıdıklarını kabul etmiş olsa bile, bunu tutarlı bir biçimde yapmış olsaydı (örneğin, aslında roman yazmakla uğraştığını ve yapıtlarının tarih falan olmadığını ilan etmiş olsaydı) bu yapıtlar onlara kazandırmak istediği retorik güçten tamamen mahrum kalırdı. Retorik nedenlerle, Foucault'nun sürekli olarak bir pozitivizmin kenarları üzerinde dengede durması gerekir. Dolayısıyla, onun yazılarını bire bir yorumlamak, onu "sanki" tarzında değil de "bu böyledir" tarzında okumak çok kolaydır.

İktidar ve Söylem

Yine de, insan Foucault'nun "iktidar" kaygısının onun söylem çerçevesinin dışına çıkma çabasını işaret ettiğini düşünmek istiyor. Foucault'nun kendisi de son dönemlerdeki çalışmaları konusunda böyle bir yorumu destekler. Örneğin, *Bilme İstemi*'nin yayınlanmasından kısa bir süre sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide, *Hapishanenin Doğuşu* ve *Bilme İstemi*'nde kullandığı yeni "tertibat" (*dispositif*) kavramını tartışır. *Episteme*'nin "özgül olarak *söylemsel* bir tertibat" olduğunu, genel biçimiyle tertibatın da "hem söylemsel hem de söylem-dışı" olduğunu söyler ("Tenin İtirafı," *P/K*, s.197). Şurası kesindir ki, Foucault son yapıtlarında "iktidar etkileri" adını verdiği şeyle — ve dolayısıyla, söylem dünyasının dışında kalan bir dünyayla—

uğraşır ya da en azından uğraştığını iddia eder (*SP*, s.219/217; *VS*, s.20/11).

Ama bu "iktidar etkileri"nin tam olarak nereden geldiğini ve neyi içerdiğini anlamak önemlidir. *Bilme İstemi*'nde, Foucault bir "iktidar 'analitiği'"ne ilerlemek gibi bir niyeti olduğunu söyler. Bu tür bir "analitik" "iktidar ilişkilerinin oluşturduğu özgül alan"ı tanımlayacak ve "bu alanın analiz edilmesini sağlayacak araçlar"ı verecektir (*VS*, s.109/82). Bu kulağa son derece sosyolojik gelmektedir, sanki Foucault'nun derdi toplum içindeki kurumsal ve kişisel iktidarın fiili olarak nasıl uygulandığını analiz etmekmiş gibi. Ama, yakından incelendiğinde Foucault'nun iktidar "analitiği"ni bir yerde sabitlemenin son derece zor olduğu görülür. Heidegger'in "teknoloji" hakkındaki düşüncelerinin gerçek teknolojiyle nasıl bir ilişkisi varsa, bunun da toplumsal düzende iktidarın uygulanmasıyla aşağı yukarı aynı türden bir ilişkisi varmış gibi görünür. Bir başka deyişle, Foucault'nun "analitiği" bire bir değil ironik bir biçimde okunmalıdır. Bu "analitik", geleneksel tarihçi, sosyolog ve antropologlara araştırmalarına ruh katabilecek fikirler esinleyebilir. Ama kendi başına bire bir ele alındığında ona inanmamız mümkün değildir, çünkü içerdiği temsili doğruluk sorunu askıda bırakılmaz (bu yapılan hareketin keskinliğini yumuşatmak demek olurdu), sahneyi tamamen terk etmesi emredilir.

Söz konusu analitiğin bir yere oturtulması güç karakteri, Foucault'nun iktidarla tam olarak neyi ***kastettiğini*** saptamaya çalıştığımızda gayet net bir biçimde ortaya çıkar. Kendisiyle 1975 yılında yapılan bir söyleşide şöyle söyler:

> Hiçbir şey iktidarın uygulanması kadar maddi, fiziksel, bedensel değildir... Bana öyle geliyor ki on sekizinci yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına kadar bedenin iktidar tarafından kuşatılmasının ağır, kafa yorucu, titiz ve sabit bir süreç olması gerektiğine inanılıyordu. Okullardaki, hastanelerdeki, kışlalardaki, fabrikalardaki, şehirlerdeki, yurtlardaki, ailelerdeki korkunç disipliner rejimlerin sebebi de budur. Sonra, 1960'lardan başlayarak, böyle hantal bir iktidar

> biçiminin eskiden zannedildiği kadar kaçınılmaz olmadığı ve sanayi toplumlarının beden üzerinde çok daha gevşek bir iktidar biçimi kurmakla yetinebilecekleri anlaşılmaya başlandı. O zaman cinselliğin denetiminin zayıflatılabileceği ve bu denetime yeni biçimler verilebileceği keşfedildi. Günümüz toplumunun ne tür bir bedene ihtiyacı olduğunu incelemek gerekir ("Beden/İktidar," *P/K*, s.57-58).

Bunlar gayet ufuk açıcı sözler: İnsan, Foucault'nun burada ortaya attığı meselelerle ilgilenen bir dizi aydınlatıcı tarihsel inceleme yapılabileceğini düşünüyor. Ama Foucault'nun kendisi suları bulandırmayı becerir. Mesela, *Bilme İstemi*'nde şöyle yazar: "İktidar her yerde hazır ve nazırdır: Ama bu, her şeyi yenilmez birliğinin çatısı altında kümeleştirme ayrıcalığına sahip olduğundan değil, her an, her noktada, daha doğrusu bir noktayla bir başka nokta arasındaki her ilişkide kendini ürettiğindendir. İktidar her yerdedir" (*VS*, s.122/93 [çeviri değiştirildi]). Ama *Bilme İstemi* hakkında yorumlar yaptığı bir konuşmada şunu da der: "Büyük harfli iktidar, *'le pouvoir'* yoktur... Belli bir noktaya yerleştirilmiş —ya da ondan kaynaklanan— 'iktidar' denen bir şey olduğu fikri, bana öyle geliyor ki, yanlış yönlendirilmiş bir analize dayanmaktadır... Gerçekte, iktidar ilişkiler demektir, şu ya da bu ölçüde organize edilmiş, hiyerarşik, eşgüdümleyici bir ilişkiler kümesi demektir" ("Tenin İtirafı," *P/K*, s.198). Demek ki iktidar her yerdedir. Ama özel olarak hiçbir yerde bulunmaz, çünkü tözel, "özcü" bir biçimde varolmaz; yani, iktidar diye bir şey yoktur.

Foucault'nun iktidar ile bilgi arasında her zaman her yerde bulunduğunu göstermeye çalıştığı ilişki hesaba katıldığında güçlükler daha da artar. *Hapishanenin Doğuşu*'nda şöyle der (aynı noktayı başka yerlerde de tekrar tekrar dile getirir):

> İktidar bilgi [*savoir*] üretir;... iktidar ve bilgi birbirlerini doğrudan içerirler;... beraberinde bir bilgi [*savoir*] alanı kurulmasını getirmeyen hiçbir iktidar ilişkisi olmadığı gibi, aynı zamanda iktidar ilişkilerini hem öngerektirip hem de

> bu ilişkileri kurmayan hiçbir bilgi de yoktur. Bu "iktidar-bilgi ilişkileri"... iktidar sistemiyle bağlantılı olarak özgür olan ya da olmayan bir bilgi öznesi temelinde analiz edilmemelidir; tam tersine, bilen özneye, bilinecek nesnelere ve bilgi kipliklerine, iktidar-bilginin bu temel içerimlerinin ve bu içerimlerin geçirdiği tarihsel dönüşümlerin etkileri olarak bakılmalıdır. Kısacası, iktidara yararlı olan ya da ona direnen bir bilgi bütününü üreten şey bilgi öznesinin faaliyeti değildir; bilginin [*connaissance*] biçimlerini ve olası alanlarını belirleyen iktidar-bilgidir, onu kat eden ve oluşturan süreçler ile mücadelelerdir. (*SP*, s.32/27-28)

Alıntıyı epey geniş tuttum çünkü bu satırların gündeme getirdiği güçlükler Foucault'nun sonraki çalışmaları için can alıcı önemdedir. Bazı Foucault yorumcuları, özellikle yapıtındaki "maddilik" ve "iktidar" kavramlarının oynadığı role dikkat çekerek, onun iktidar analitiği ile Marx'ın tarihsel maddeciliği arasında bağ kurma eğiliminde olmuşlardır. Ama bu bağ son derece yüzeyseldir, çünkü Foucault'nun bütünleşmiş "iktidar-bilgi" üzerinde ısrar etmesi onun konumunu Marx'ınkinden radikal bir biçimde ayırır. Yukarıda belirttiğim gibi, Marx nesnel bilim anlayışına bağlıdır (ya da, Foucaultcu terimlerle söylersek, "hakikat istemi"nin kurbanıdır). Oysa Foucault nesnel bilim diye bir şey olmadığını ileri sürer. Foucault'nun bakış açısına göre, her türlü "bilim", belli bir sınıfın çıkarlarının yansıması olma şeklindeki katı anlamında değilse de onulmaz biçimde iktidar ilişkileriyle hemhal olma şeklindeki geniş anlamında bir "ideoloji"dir (Foucault'nun katı anlamda "ideoloji" hakkındaki düşünceleri için bkz. "Hakikat ve İktidar," *P/K*, s.118). Marx'ın konumu böyle değildir: Marx toplumsal gerçekliğe ilişkin nesnel bir görüşün gerçekten de mümkün olduğunda ısrarlıdır. Marx yaptığı kapitalizm analizinin bilimsel olduğunda ısrar ederken, Foucault kendi soykütüklerinin "anti-bilimler" olduğunu ilan eder ("İki Ders," *P/K*, s.83).

Ben burada sadece Marx ile Foucault arasındaki bu farka dikkat çekmek istiyorum; yoksa "iktidar-bilgi" modeli ile "bilime

karşı ideoloji" modeli arasındaki bir hesaplaşmanın bütün karmaşık ayrıntılarını araştırmak gibi bir niyetim yok. Ancak şurası açık görünüyor ki Foucault'nun bilimin nesnelliğini yadsıması mantıksal olarak çürütülebilecek bir şey değildir: İktidar-bilginin dilini benimsedikten sonra, kendisiyle tutarlı bir retoriği mesken edinmiştir. Öte yandan, Marx dışında başka birçok kişinin de benimsediği nesnel bilim anlayışına, bu anlayışı içinde barındıran dili reddeden kişileri ikna etmek mümkün değildir. Olsa olsa, her dildeki boşluklara işaret edilebilir; her dil belli şeylerden bahsederken belli şeylerden bahsedemez. Bu başka yerler gibi Foucault'nun iktidar analitiğinde de görülür, çünkü Foucault bu iktidarı toplumsal ve kurumsal olarak özgül bir biçimde belirlemekten tutarlı bir biçimde kaçınır. Foucault'yla söyleşi yapan idrakli bir mülakatçının işaret ettiği gibi, "'teorik' alanla değil de 'pratik' alanla uğraşıldığında ortaya bir sorun çıkıyor galiba. İktidar ilişkileri, mücadeleler olduğunu kabul ettiğimizde, kaçınılmaz olarak kim kiminle mücadele ediyor sorusu ortaya çıkıyor. Burada özne ya da *özneler* sorunundan kaçmak mümkün değil" ("Tenin İtirafı," *P/K*, s.207). Aynı kişinin, Foucault'nun "tertibat" kavramı sayesinde "'söylemsel-olmayan' bir alan"a (*P/K*, s. 197) ulaştığı yolundaki iddialarını ikna edici bulmaması da şaşırtıcı değil.

Foucault bu ve buna benzer itirazların gücünü teslim etmekle birlikte, bunları geçiştirmeyi tercih eder. Yapmakta olduğu şey hakkında kendisinin ne düşündüğü dikkate alındığında, bu geçiştirme tavrı anlaşılabilir. Eğer "nesne" ne idüğü belirsiz bir iktidar tarafından yaratılıyorsa, eğer (on yedinci yüzyıldan beri savunulduğu gibi) iktidar bilginin değil, bilgi iktidarın ürünüyse, eğer her şey mevcut düzene karşı sürdürülen mücadeleye yardımcı olacak şekilde tasarlanmış bir yalansa, o zaman kimin kimle mücadele ettiği nesnel olarak önemli değildir. Foucault bir iktidar "analitiği" değil, bir iktidar "retoriği" —daha doğrusu, retorik olarak iktidar görüsü— sunar. *Söylemin Düzeni*'nde söylediği gibi, "söylemi şeylere uyguladığımız bir şiddet olarak kavramalıyız" (*OD*, s.55). Her türlü söylem, der Foucault, "şiddet" uygular; "sahici" söylem diye bir şey, "hakikat"i iletebilecek, bize

"şeyin kendisi"ni gösterebilecek bir retorik yoktur. Retoriğimizin oluşturduğu dünyanın dışında bir dünya olması mümkünse de, bu dünyayla hiçbir zaman iletişim kuramayız (Burada Kant'ın *reductio ad absurdum*'unu,* ya da belki mantıksal olarak götürülebileceği en uç noktayı görürüz). Bu yüzden, dilimizin iktidarı dışındaki bir iktidar anlayışı, Foucault'nun perspektifinde, konu dışıdır; diğer her şey gibi iktidar da zorunlu olarak ele avuca sığmayan, kavranamaz bir kendilik olarak kalır.

Bu düşüncelerin de ima ettiği gibi, Foucault'nun iktidar ilgisinin Marx'la değil Nietzsche'yle irtibatlandırılması gerekir. Foucault'nun "iktidar"ı, tarihsel ya da sosyolojik kullanımları olabilse de, tarihsel ya da sosyolojik bir kavram değildir. Daha çok, Nietzsche'nin "güç/iktidar istemi" kavramının yeniden işlenmesi niteliğindedir. Peki ama nedir "güç istemi"? Bu kavramın büyük ölçüde belirsiz kalması semptomatiktir. Güç isteminin pozitif bir değer yüklenmiş bir kendilik olduğunu; o yüzden de Foucault iktidarın baskıcı değil de yaratıcı olduğunu ilan ettiğinde Nietzsche'yi takip ettiğini biliyoruz. Ama "güç istemi"nin ne olduğu —"istem"in *ne* olduğu "güç/iktidar"ın ne olduğu, aralarında nasıl bir bağlantı olduğu— karanlıkta kalır.

Walter Kaufmann, Nietzsche'yi rasyonelleştirmeye çalışırken, güç istemi kavramının çok güçlük çıkaran bir engel olduğunu görmüştür. Kaufmann, Nietzsche'nin güç istemini "kendini alt etme" olarak tanımladığını belirterek, "kendini alt etmeyle tam olarak ne kastedildiği hiç mi hiç açık değildir" der; farklı güç düzeylerinin nasıl ölçüleceğinin de belli olmadığını belirtir.[29] Nietzsche'nin bütün insan davranışlarını güç istemi açısından açıklama çabalarının dökümünü çıkarırken, "bazı yerlerde Nietzsche'nin savı pek inandırıcı olmayabilir" der.[30] Nietzsche'ye göre, güç isteminin "her zaman kendisiyle savaş halinde" olduğuna işaret eder.[31] Gücün/iktidarın "Nietzsche için kendini alt

---

* [Tersinin yanlış olduğunu kanıtlayarak bir fikrin —önermenin— doğruluğunu gösterme. ç.n.]

[29] Walter Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, 4. basım (Princeton: Princeton University Press, 1974), s.203.

[30] A.g.y., s.218.

[31] A.g.y., s.242.

etme şeklinde özgül bir anlamı" olmasına rağmen, aynı zamanda "eğilip bükülebilen bir terim" de olduğunu kabul eder.[32] Böylece, Kaufmann, Nietzsche'nin güç istemi açıklamasının her türlü çelişkiyi içinde barındırdığını görmemize yardımcı olur. Bu çelişkiler Foucault'da *mutatis mutandis* tekrar edilir.

Ama Nietzsche ile Foucault'nun yarattıkları güçlükleri tam anlamıyla ele almış değiliz henüz. Kaufmann'ın işaret ettiği üzre, Nietzsche güç istemini, hakikat arayışının bile tabi olduğu mutlak anlamda evrensel bir ilke olarak görür. Fakat Nietzsche'nin kendi projesi de bir hakikatin —yani, her türlü hakikatin güç istemine tabi olduğu şeklindeki hakikatin— dile getirilmesi değil midir? Kaufmann, "[Nietzsche] hakikati bu güç istemi teorisinin sınırları içine dahil ederek, bütün felsefesini yıkabilecek bir Truva Atı'nı çağırmıştır belki de,"[33] gözleminde bulunur Aynı itiraz —tabii eğer bir itiraz sayılırsa— Foucault için de geçerlidir. Foucault "doğru" bir retorik diye bir şey olmadığını, bütün retoriklerin iktidar oyununa tabi olduklarını ve zorlayıcı olduklarını söyler. Ama bunu, tam da iddia ettiği şey yüzünden doğru olamayacak bir retorikle yapar. O zaman Foucault'ya niye inananalım ki? Bütün Giritliler yalancıdır. Yoksa değil midir? Bundan hiç emin olamayız. Bizi söylemin dışına çıkaracak gibi görünen hamle, bizi söylemin daha da derinlerine gömmekle sonuçlanır.

Seks, Cinsellik ve Beden

Söylemin içine bu şekilde gömülme, Foucault'nun aynı zamanda hem eleştirel hem de kâhince bir nitelik arz eden niyetleriyle ve bu niyetlerin dayanağı olan, geleneksel teorinin reddedilmesiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Foucault *Kelimeler ve Şeyler*'de, "düşünce"nin "modern deneyim" içinde oynadığı rolden bahsederken şöyle der:

---

[32] A.g.y., s.261, 259.
[33] A.g.y., s.293.

> Asıl önemli olan, düşüncenin hem kendisi için hem de kendi yaptıklarının yoğunluğu içerisinde, hem bilgi hem de bildiği şeylerin dönüştürülmesi, hem akıl yürütme hem de üzerinde akıl yürüttüğü şeyin varlık tarzının dönüştürülmesi haline gelmesi gerektiğidir. Düşünce neye dokunursa anında onun hareket etmesine yol açar:... modern düşünce başlangıcından beri ve tam da sahip olduğu yoğunluk sayesinde, belli bir eylem tarzıdır... Düşünce... artık teorik değildir. İşlemeye başlar başlamaz kızdırır ya da uzlaştırır, çeker ya da iter, kırar, koparır, birleştirir ya da yeniden birleştirir; kurtarmamak ve köleleştirmemek elinde değildir. (*MC*, 338/327-328.)

Bilginin Arkeolojisi'nin ve ondan sonraki yapıtların diliyle söylersek, "düşünce" "söylem" haline gelir; dünyayı kuran ve söken şeydir söylem. Daha önce de gördüğümüz gibi, söylemin ontolojik, daha doğrusu ontojenetik bir işlevi olduğu şeklindeki bu anlayışın stratejik bir potansiyeli vardır: Söylemin taşıyıcısının dünyayı değiştirmek üzere —bu umutla— harekete geçebileceği bir mekân açar. Foucault, ilk kitaplarını okuyanların bazılarının onun hepimizin sabit, değişmez yapılar içinde kapana kısıldığımızı göstermeye çalıştığını düşündükleri için gerçek amacını gözden kaçırmış olduklarını belirtmiştir ki bu gerçek amaç da en derinlere kök salmış gibi görünen şeylerin bile "tarihsel olguların ürünü olduğu"nu ve "değiştirilebileceği"ni göstermektir.[34] İnsan dünyaya söylemmiş gibi bakarak, sonra da onun karşısına kendi rakip, sorgulayıcı, yıkıcı söylemini koyarak, dünyanın görünüşteki katılığını, onun içinde yer alıp da kendini bize bir veri olarak, kabul edilmesi gereken bir şey olarak dayatmaya çalışan her şeyi yıkar.

Kabul etmek gerekir ki 1970'lerdeki çalışmalarının çoğunda Foucault "iktidar" ile "beden" arasındaki ilişkiler üzerinde odaklanır. Bu hesaplaşma son derece söylem-dışı bir yapıda sürdürülüyormuş gibidir. Örneğin, *Hapishanenin Doğuşu*'nda,

---

[34] Colin Romano. "Michel Foucault's New Clothes," *Village Voice*, 29 Nisan-5 Mayıs 1981, s.40.

Foucault premodern cezalandırma sisteminde bedenlere yapılan işkence ve askeri talimlerle reform okullarında bedenlerin *dressage*'ıyla [terbiye edilmesiyle] ilgili bir sürü şey söyler (*SP*, özellikle s.9-35, 137-196/ 3-31, 135-194). Ama Foucault'nun "beden" anlayışı sanıldığı kadar somut değildir. "Beden"den ilk olarak "Nietzsche, Soykütüğü, Tarih" adlı yazısında bahsetmesi anlamlıdır; bu yazıda bedeni "olayların kaydedildiği (dilin izini sürdüğü, fikirlerin çözündürdüğü) yüzey, (tözel bir birlik yanılsamasını benimseyen) çözülmüş bir Benliğin mekânı ve sürekli dağılan bir hacim" olarak tanımlar (*LCMP*, s.148). Bizler genelde kendimizin ya da başkalarının bedenlerini pek bu şekilde düşünmeyiz.

İnsan "seks" ve "cinselliğin", disiplin ve cezalandırmadan daha "bedensel" bir karakteri olduğunu düşünse de, *Bilme İstemi*'nde de, beden bildiğimiz anlamıyla hiçbir rol oynamaz. Ama Foucault kitabın başlarında derdinin "seksin 'söyleme dökülmesi'" olduğunu açıklar. Bu, bu şekilde ortaya çıkan söylemsel üretimlerin "seksin hakikati"ni mi dile getirdiklerini yoksa "[seksi] gözden saklamaya yazgılı yalanlar"dan mı ibaret oldukları sorusunu bir yana bırakır. Analizin amacı, daha çok, bu söylemsel üretimlerin aynı zamanda hem "dayanağı" hem de "aracı" hizmeti gören "bilme istemi"ni açığa çıkarmaktır (*VS*, s.20/11-12 [çeviri değiştirildi]). Tamam, Foucault "seks" ile "cinsellik" arasında bir ayrım yapar; insanın aklından cinselliği seks hakkındaki söylem, seksi de "şeyin kendisi" olarak yorumlamak geçer. Ama bu işe yaramaz. Foucault, yayınlanmasından kısa bir süre sonra *Bilme İstemi*'ni yorumlarken, kitabın ilk taslaklarında "seks"i "önceden sunulmuş veriler" olarak kabul ettiğini, "cinselliğin" de "kendini sekse aşılayıvermiş, onun üzerini kaplamış ve belki de sonuçta onu çapraşıklaştırmış olan, aynı zamanda hem söylemsel hem de kurumsal bir nitelik arz eden bir oluşum" rolü oynadığını söyler. Ama en sonunda bunun pek tatmin edici olmadığına karar vermiş ve bunun yerine seksin "cinsellik tertibatı" tarafından üretildiğini varsaymıştır. Özetle, cinsellik hakkındaki söylem cinselliği üretir; cinsellik hakkındaki söylemlerin bütünü cinsellik tertibatını oluşturur; cinsellik ter-

tibatı seksi üretir. Foucault'nun —herhalde dinleyicilerini bir anlığına şaşkına çevirmiş olan bir önermede bulunarak— cinselliğin sadece on sekizinci yüzyıldan, seksin de sadece on dukuzuncu yüzyıldan itibaren varolduğunu söyleyebilmesinin nedeni budur. Önceki yüzyıllarda tabii ki belli şeyler olmuştu, ama bu seks ya da cinsellikle değil "ten"le [ya da "et"le —ç.n.] ilgili bir meseleydi ("Tenin İtirafı" [1977], *P/K*, s.210-211).

Bilme İstemi bence Foucault'nun diğer kitaplarının çoğunun düzeyine kesinlikle ulaşamamış olsa da, burada izlediği paradoksal, ama hiçbir biçimde aptalca olmayan yolun bir anlamı vardır. Kestirmeden söylersek, Foucault burada doğalcılık karşıtlığı yapmaktadır. "Beden"den ne kadar bahsederse bahsetsin, seks (ya da cinsellik) ile farazi bir doğa katmanı arasındaki her türlü bağlantıyı ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Bizi norm olarak doğa düşüncesinden kurtarmaya çalışmaktadır. Nitekim, cinselliği "iktidarın denetim altında tutmaya çalıştığı bir tür doğal veri ya da bilginin üzerindeki örtüyü yavaş yavaş açmaya çalıştığı karanlık bir alan" olarak görmememiz gerektiğini söyler. Tam tersine, cinsellik "tarihsel bir tertibata verilebilecek olan isimdir: altta yatan, üzerinde insanın zar zor denetim kurabildiği bir şeyin gerçekliği değil; bedenlerin uyarılmasının, hazların yoğunlaştırılmasının, söyleme kışkırtmanın, bilimlerin [*connaissances*] oluşumunun, denetim ve dirençlerin pekiştirilmesinin, bilgi [*savoir*] ve iktidarın birkaç temel stratejisine uygun olarak birbirlerine bağlandığı yüzeydeki büyük bir ağdır" (*VS*, s.139-140/105-106 [çeviri değiştirildi]). Bu, cinselliğin doğadan koparılması teması *Deliliğin Tarihi*'ne kadar gider; bu tema burada Marquis de Sade tartışmasıyla bağlantılı olarak ortaya çıkar. Sade genellikle bir doğalcı olarak, yani doğal arzunun serbestçe ifade edilmesinden yana olan biri olarak yorumlanmıştır. Ama Foucault'nun işaret ettiği gibi, Sade'ın doğa karşısındaki konumu bu kadar basit değildir, çünkü Sade birçok yazısında doğayı bir kenara atmış olacak olan bir toplum hayal eder. Böyle bir toplum her türlü doğal serbestlik ve doğal eşitlik anlayışını reddedip "öznelliğin egemen katılığı"nı benimseyecektir (*HF1*, s.

638-639/-; *HF2*, s.252-253). Sade'ın *Bilme İstemi*'nde, tam da bu bağlamda yeniden ortaya çıkması manidardır (*VS*, s.196/149).[35]

Ama bizim bakış açımızdan (ki bu sürpriz olmayacaktır), Foucault'nun doğalcılık karşıtlığı açısından kurduğu en önemli bağ, Nietzsche'yle kurduğu bağdır. Nietzsche'nin, estetik yaratıcılık kavramlarından yararlanarak, doğaya insan öznelliğinin bir icadı olarak baktığını görmüştük. Tanımlanabilir bir antropolojiden tanımlanamaz bir üst-antropolojiye geçmiş olması bu estetist perspektifle tamamen uyumludur, çünkü Nietzsche bu hamleyi yaparak insan doğası anlayışının sınırlayıcı sonuçlarının üstesinden gelir. Aynı şey Foucault için de geçerlidir: "Hümanizm" ve "antropolojizm"e yönelik saldırılarına, bu tür anlayışların dayattığını düşündüğü sınırlamalara yönelik saldırılar olarak bakılmalıdır. Foucault'nun konumu, çokbiçimli sapkın dürtülerimizin, keyif ve haz veren içgüdülerimizin en nihayet kendilerini serbestçe ifade edebilecekleri gerçek, sahici bir toplumsal düzene dönmeyi istemiş olan Marcuse'nin ve 1960'ların diğer lirik ve varoluşsal Marksistlerinin konumundan kökten farklıdır. Bu yazarların tersine, Foucault kaldırım taşlarının altında hiçbir plaj, hiçbir "doğal" düzen görmez.[36] Kesin olan tek şey, birbirini izleyen iktidar rejimleridir. Bu rejimlerin hepsine saldırılmalıdır, çünkü bugünkü sürekli krize hepsi katkıda bulunmaktadır.

Foucault'nun, onun yazılarının temelinde yatan varsayımlar hakkında söylediklerimin çoğunu yadsıyacağının gayet iyi farkındayım: Ne de olsa, yapıtlarının yarattığı etki, büyük ölçüde bu varsayımların sahne arkasında tutulmasına bağlı. Bu varsayımlar hakkındaki açıklamamın ve Foucault'nun 1950'lerden 1970'lerin ortalarına kadar izlediği yörüngeyi betimleme biçimimin, çoğunlukla dağınık, geçici, taktik ve 'yerine göre' bir karaktere sahip olan yazıları bazı açılardan belki de aşırı şematik-

[35] Foucault burada Blanchot'nun Sade yorumuna bağlı kalır: Bkz. Maurice Blanchot, "Sade," *Lautréamont et Sade* içinde (Paris: Minuit, 1949), s.215-265.

[36] "Foucault: Non au sexe roi," s.113 (İngilizce çeviride s.158). Foucault şu söyleşide Marcuse'yi ele alır: "Body/Power" (1975), *Power/Knowledge* içinde, s.59.

leştirdiğinin de aynı ölçüde farkındayım. Nietzsche, Foucault, Heidegger ve Derrida gibi kişilerin yazılarının programatik olmaktan çok kışkırtıcı, yapıcı olmaktan çok tedavi edici (sağaltıcı) olma niyetinde olduklarını şimdiye kadar öğrenmiş olmamız gerekir. Bu bakımdan, Wittgenstein ve Dewey gibi, kriz anlayışına onlar kadar bağlı olmasalar da sağaltıcı bir düşünce anlayışına onlar kadar bağlı olan diğer kişilere yakındırlar.[37] Foucault'nun metinleri açıktır ki tek başlarına durmazlar. Bunların zaten bildiklerimizle —ya da bildiğimizi sandıklarımızla— karşılaştırılması, tokuşturulması, çarpıştırılması gerekir. Bir "yöntem" ya da "sistem" oluşturmazlar. Aslında, Foucault her türlü "sistem" kavramına düşmandır; Nietzsche için olduğu gibi onun için de "sistem istemi bir dürüstlük eksikliğidir" (*TI*, "Özdeyişler ve Oklar," §26).

Foucault'nun sistemi reddetmesi ona bir anarşist gözüyle bakmamıza neden olabilir, ama onun anarşizmi, klasik anarşizmlerde olduğu gibi, temelde yatan, bir kere ifade edildiğinde uyumun hüküm sürmeye başlayacağı bir düzen olduğunu varsaymaz. (Hayden White'ın dikkat çektiği gibi, bu "klasik" anarşizmlerin aslında romantik olduklarını da hesaba katmak gerekir.[38] Böylece, Romantizmle bir problematik bağ daha kurmuş oluruz.) Foucault'nun yapıtında hiçbir doğal düzen, hiçbir olası uyum yoktur. Bu noktada postmodernist duyarlılığı açıkça ortadadır, zira postmodernizmin merkezinde her türlü "verili" düzen karşısında takınılan gözü açılmışlık tavrı vardır. Foucault dünyayı estetik olarak yeniden yaratmaya çalışsa bile, bu yeniden yaratımın da yıkılmaya yazgılı olduğunu bilir. Bunun sonucunda ortaya kasıtlı bir hareket hissi çıkar. *Bilginin Arkeolojisi*'nin sunuşunun sonunda, hayali bir kişi Foucault'ya, ne dediğinden tam olarak emin olup olmadığını, konumunu gözden geçirip bir kez daha değiştirip değiştirmeyeceğini sorar: "Bir sonraki kitabında başka bir yere sıçrayıp şimdi de söylediğin şu

[37] Terapik (sağaltıcı) felsefe hakkında bkz. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), s.5-6.

sözleri söylemeni sağlayacak zemini daha şimdiden hazırlıyor musun: Hayır, hayır, yatıp beni beklediğiniz yerde değilim, buradayım, size gülüyorum?" Foucault buna evet cevabını verir; "içinde kendimi kaybedebileceğim ve en sonunda bir daha asla karşılaşmak zorunda olmayacağım gözlere görünebileceğim bir labirent hazırlıyorum. Hiçbir yüze sahip olmamak için yazan tek kişi ben değilim şüphesiz. Bana kim olduğumu sormayın, benden aynı kalmamı istemeyin: Yazdıklarımızı düzene sokma işini bürokratlarımıza ve polisimize bırakın" (*AS,* s.28/17).

Kısacası, Foucault'nun bir "konum"u değil, birbirini takip eden bir dizi konumu vardır; ileriki konumlarının şimdiye kadar dile getirdikleriyle nasıl bir ilişkisi olacağından emin olamayız. Dolayısıyla, betimlemeye çalıştığım Foucaultcu yörüngeye varsayımsal ve deneme kabilinden bir şey olarak bakılmalıdır. Foucault'nun ileride farklı bir doğrultuda hareket etmesini engelleyecek hiçbir şey yoktur. Yine de, bugüne kadarki çalışmalarının çoğu en iyi, ütopyacılık ve kriz başlıkları altında özetleniyor. Foucault hakim, Batılı geleneğe açıkça düşmandır. Ancak, onun geleneğe yönelttiği saldırının çok önemli bir sorunu, onun dışında elimizde ne olduğunu özgülleştiremeyişidir. Zaman zaman "patlayıcı kahkahaları... Sokrates'in maskesini yırtıp atan" sofistlere ("Theatrum Philosophicum" [1970], *LCMP,* s.196); bazen de "Doğu"ya (*HF1,* s.iv/-) başvurur. Ama bu başvuruların içi tuhaf bir biçimde boş ve soyuttur. Elimizde —artık ne demekse— "Batı"dan başka bir şey olmayabilir. Görünüşteki bütün eylemciliğine rağmen, bu boşluk karşısında Foucault'nun takındığı tavır etik-sonrası, estetik, Warholvari bir tür kahkaha haline dönüşme tehlikesi içindedir. "İnsan gazapla değil kahkahayla öldürür. Gelin ciddiyet ruhunu öldürelim!" der Nietzsche/-Zerdüşt. Ciddiyet ruhu ne olursa olsun, ciddiyetin kendisini öldürmek tabii ki bu kadar kolay değildir.

Üstelik, bu kahkaha ile kriz kavramının ciddiyeti arasında tuhaf bir çelişki vardır; bu çelişki söz konusu kahkahanın zorlama, neredeyse histerik niteliğinde açıkça ortaya çıkar. Derrida'yı ele alırken kriz kavramını ayrıntılı olarak tartışacağım. Burada, krizin yaygın kabul gören bir klişe olmasının doğru olduğunu gös-

termediğini söylemek yeterli. Kriz varsayımı, garip bir biçimde, on dokuzuncu yüzyıl tarihselciliğinin ters görüntüsünden ibarettir, çünkü gelişmekte olan ve şu anda kriz halinde olan bir "geleneği" öngerektirir. Kriz açıkça bir metafordur ve kendisinden önce gelen, onu mümkün kılan bir başka metafora bağlıdır. Sorun, sadece kriz metaforunun bir anlamda "doğru" olup olmadığı değildir (aslında bu da hikâyenin önemli bir parçasıdır). Sorun aynı zamanda, tarihselciliğin, artık ciddi bir biçimde savunulan bir düşünsel konum olmadığına göre, aydınlatıcı bir gücü kalıp kalmadığı sorunudur da. Yine de, Foucault'dan öğrenebileceğimiz çok şey vardır. Onun yazıları sırf kabul edilmiş kategorileri ihlal edip daha geleneksel türden analizlerle aralarında bir gerilim yarattıkları için bile; yalnızca zihin kurcalayıcı olmakla kalmazlar, son derece aydınlatıcıdırlar da.

JACQUES DERRIDA'NIN ANLAMI ÜZERİNE

Metnin dışında hiçbir şey yoktur.

—Derrida

7. Bölüm

KRİZİN YAPIBOZUMU

Jacques Derrida'nın (d. 1930) yazılarını yorumlamak, çoktan bir şiddet edimine girişmiş olmak demektir; çünkü Derrida, yazılarının sözcüğün düz anlamıyla anlamsız olduğunu ileri sürer. En azından, bunu ileri sürüyormuş gibi görünür. Ama belki de ben yanlış anlamışımdır. Belki de Derrida'yı en çok ilgilendiren şey *risk* meselesidir. 1967'deki bir söyleşide "*je me risque à ne rien-vouloir-dire*" der. Derrida'nın tipik muğlaklığını yansıtan bu cümle "hiçbir şey söylemeyi istememe riskine giriyorum" olarak ya da "hiçbir şey kastetmeme riskine giriyorum" olarak çevrilebilir (*POS*, s.24/14 [çeviri değiştirildi]). Bu yüzden de Derrida'nın girişimiyle hesaplaşmak özellikle zor görünür. Onunla söyleşi yapanlardan biri biraz asabi bir biçimde "ben size nereden başlamak gerektiğini sordum, siz beni bir labirente soktunuz" diyordu (*POS*, s.13/4). Ve bu labirent bugün, 1967'de olduğundan çok daha karmaşıklaşmış ve iyice dallanıp budaklanmıştır. Bu karmaşıklık insanın aklına Escher'in resimlerini getiriyor.

Şimdi başka bir analojiye geçelim. (Derrida'yı kavramak öylesine güçtür ki ancak anlaşılması biraz daha kolay bir şeyle analoji yaparak onu bir yere oturtmaya çalışabiliriz.) Derrida'yı modern bir Penelope olarak düşünelim; asla eve dönmeyecek bir Ulysses'i beklerken gündüz ördüklerini gece söken —daha doğrusu aynı anda hem ören hem de söken— bir Penelope. [Buradaki sözcük seçimi rastgele değildir. *Sökme* (ravel) hem

"sökmek" (to ravel) hem de "örmek" (to unravel) eylemini ifade eder —*örme*nin ne anlama geldiğini okura bırakıyorum.] Bir yandan büyük büyük ayrımlar koyutlanırken bir yandan da bunlar yıkılır: Tek bir hamleyle bir şeyler ortaya konur, serimlenir, azledilir, bir yana bırakılır —daha koyutlanırken bile çürütülür. Yine de, Derrida bu ayrımlara bir şekilde bağlı kalıyormuş gibi sayfalar doldurmayı başarır.

Canalıcı noktalarda sorgulama ya da varsayım moduna geçip kendini metinden uzaklaştırması ve söylediği şeylerin görünüşteki bildirim gücünü imha etmesi rastlantı değildir. Yazılarının çoğunda, bir "tez", bir "konum" sunuyormuş gibidir. Ama bir daha baktığınızda ortada ne "tez" ne de "konum" görürsünüz. Bu, Foucault'yu ele alırken karşılaştığımız durumdan farklıdır, çünkü Foucault'da sorun konumların olmayışı değil hızla birbirlerinin yerine geçmesidir. Oysa Derrida'da göz-karşıtı, mekân-karşıtı tavır o kadar radikaldir ki bütün konumlar görünür hale gelir gelmez siliniyormuş gibidir. İnsan silik mi silik bir anlam hayaletinin eşlik ettiği sözcüklerden oluşan bir yapıyla —ileride göreceğimiz gibi, Hegel'in Zaman-Tayfı'nın hortlağıyla— karşı karşıya kalmaktadır. Derrida'nın külliyatı, iskambil kağıtlarından yapılma, bir üflemeyle yerle bir edilebilecek bir evin bütün sağlamlığına sahip olsa da, gösterdiği büyük ustalıkla kibirli kalmayı başarır. Derridacı bir konum tecrit etmeye ya da Derridacı bir tez dile getirmeye çalışmak Derrida'nın girişiminin sahip olduğu karakteri yanlış anlamak demektir. Yine de, en azından düşünce tarihi perspektifinden, bu tür yanlış anlamaları göze almadan Derrida'dan bir şey çıkarmak neredeyse imkânsızdır. Ben Derrida hakkındaki görüşümün olası birçok görüşten yalnızca biri olduğunu kabul etmeye hazırım. Bununla birlikte, okurların Derrida'nın ürettiği kayda değer hacimdeki yazıyı anlamlandırmaya çalışırken bu görüşten faydalanabileceklerini umuyorum.

Derrida anlam kavramının kendisini yıkmayı ister gibi göründüğü için, buradaki amacım Derrida'ya fena halde aykırıdır. Yine de, bu sadakatsizlik ilk bakışta zannedildiğinden daha Derridacı bir tutumdur. Zira Derrida en üst düzeyde bir ironisttir:

Şüphesiz çağımızın en başarılı ironistidir. (Aynı zamanda bir parodisttir de, ama bu konuyu daha sonra ele alacağız.) Kierkegaard, hâlâ ironi hakkında yapılmış en etkili çalışmalardan biri olan kitabında zekice bir şey söyler: "İronist her zaman belli bir mesafeden kavranmalıdır" der.[1] Bir başka deyişle, ironiste on santim öteden bakmamamız gerekir. Kendimizi ressamın kendine özgü fırça vuruşlarına fazla kaptırmamamız gerekir. Sözcüğün Heideggerci olmayan anlamında, bir adım geri atmamız gerekir. Kendimizi tuvalin bir bütün olarak yarattığı etkiye açmamız gerekir. Tabii ki, bu etkiye her bir fırça vuruşu katkıda bulunur; ama dolaylı olarak, onu daha büyük bir şeyle bağlantılı olarak "okumamız" sayesinde. Aynı şey Derrida için de geçerlidir. Önemli olan tek tek ileri sürdüğü, *literal* önermeler değil onların daha geniş bir proje içinde oynadıkları roldür. Derrida'nın tek tek ileri sürdüğü önermeleri anlamak çoğunlukla imkânsızdır. Başyapıtı olan *Glas*, çok yakından bakıldığında bozbulanık bir şeydir. Ama onun içinde yer aldığı daha geniş proje tutarlı bir perspektif sergiler, hem de uç anlamda ironik olan bu perspektif tutarlılık kavramını reddettiği halde. Şüphesiz, Derrida'nın öncülerinde de —özellikle Foucault'da— benzer bir ironiye rastlayabiliriz. Ama Derrida'nın ironisi onlarınkinden çok daha radikaldir, çünkü Nietzsche, Heidegger ve Foucault mevcut dünyayı reddettikleri halde ideal, ütopik (nostaljik ya da düşçü) alternatifler sergilerken, Derrida alternatifleri de reddediyormuş gibi görünmektedir.

---

[1] Sören Kierkegaard, *The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates*, İng. çev. Lee M. Capel (New York: Harper & Row, 1965), s.85. Ben bu yazıda Derrida'nın 1980'e kadarki yapıtlarıyla ilgileneceğim. Derrida'nın tamamen ulaşabildiğim son önemli yapıtı *Posta Kartı*. "D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie," adlı yazısını kitabı yazma sürecinin son aşamalarında görebildim: Colloque de Cerissy, 23 Temmuz-2 Ağustos 1980, *Les Fins de l'homme: à partir du travail de Jacques Derrida* içinde (Paris: Galilée, 1981), s. 445-479 (hafifçe gözden geçirilmiş bir versiyonu şu sıralarda kısa bir kitap olarak yayınlanmıştır: Galilée, 1983). Derrida'nın bu yazısı bu ve bundan sonraki bölümde onun hakkında yaptığım açıklamayla ilginç benzerlikler gösteriyor. Ancak burada bu yazıyı ele almamayı tercih ettim, aksi halde bu yazı hiç bitmeyebilirdi.

Niçin Derrida?

Modernist ve postmodernist edebiyatın önemli bir kısmının en çarpıcı özelliklerinden biri, ilk okumada kavranmasının güçlüğüdür. Akla hemen, *Ulysses*, (daha da ürkütücü bir kitap olan) *Finnegans Wake* ya da müthiş Amerikan lirik başyapıtı *Gravity's Rainbow* geliyor. Derrida da bu güç anlaşılırlıktan nasibini almıştır: Zor bir yazar olduğuna şüphe yoktur. Bu da şöyle bir soruyu gündeme getiriyor: Kendimizi niçin Derrida'nın güçlüğüne maruz bırakmamız, onu okumak ve yorumlamak gibi zorlu ve pek de hoş sayılamayacak bir çabaya girmemiz gereksin ki? Bunu yapmak için en azından iki iyi neden vardır. İlk olarak, Derrida güçlüğüne güçtür, ama haz da verir. Kierkegaard, "ironinin ürkütücü bir yanı olduğu gibi, olağanüstü baştan çıkarıcı ve büyüleyici anları da vardır" der.[2] Bu cümle adeta Derrida için yazılmış gibidir. Yapıtları insanı kesinlikle ürkütür, ama yeterince sabırlı olunursa, metnin kendine özgü büyüsünü işlemesine izin verilirse, insanda (Geoffrey Hartman'ın söylediği gibi) duru bir neşe yaratabilir.[3] İkincisi, Derrida'nın yazılarının örnekleyici bir önemi vardır. Derrida'da bulduğumuz "ironik ciddiyet oyunu"[4] modernist ve özellikle de postmodernist sanatta yaygın olan bir tutumu net ve açık bir hale getirir. Dolayısıyla, onun yazıları yirminci yüzyılın estetik bilincinin büyük bölümüyle hesaplaşmamıza yardımcı olabilir.

Modernizmi ve postmodernizmi savunuyor değilim. Ayrıca modernizm ve postmodernizm yüzyılımızda sanat yaratımında öncü bir konumda oldular diye, modernist ve postmodernist olmamız gerektiğini de ima etmek istemiyorum. Bu estetik yönelimlere bir zorunluluk yüklemiyorum. Geçmişin sanatının müştemilatından herkes istediğini ve beğendiğini seçmekte özgürdür. Ama ister sevelim ister sevmeyelim, modernizm ve postmodernizm tarihsel ve düşünsel deneyimimizin önemli

---

[2] Kierkegaard, *The Concept of Irony*, s.85.

[3] Geoffrey H. Hartman, *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), s.24.

[4] Kierkegaard, *The Concept of Irony*, s.85.

yönleridir. Özellikle 8. Bölüm'de bunların yalnızca estetik kategoriler olmadığını göstereceğim. Aksine, modernizmin ve onun kadar olmasa da postmodernizmin temel varsayımları, genelde bu terimlerle ele almadığımız düşünce alanlarında etkili olmuştur. Bu varsayımlar düşünsel kültürümüzün estetik olmadığı varsayılan başka alanlarına taşınmıştır. Dolayısıyla, modernizmle postmodernizmin tarihsel eleştirisi önemli bir meseledir. Ve Derrida böyle bir eleştiriye giden yolu açmaya yardımcı olur.

Bir başka deyişle, Derrida'ya çoğunlukla benimsenenden daha geniş bir perspektiften bakılabileceğine ve bakılması gerektiğine inanıyorum ben. Derrida, okurlarında sık sık tam bir şaşkınlık hissi yaratır ve bu da okurların onu saçmasapan konuşan ve bu yüzden dikkate değmez biri olarak görüp reddetmelerine yol açar. Ama onu dikkate alanlar arasında bile belli bir bakış darlığı hissedilir. Özetle, Derrida az sayıda avant-garde entelektüel arasında belli bir ilgi gören bir şahsiyet haline gelmiştir. Bu entelektüellerin çoğu edebiyat eleştirmenleridir. Bununla birlikte, bütün edebiyat eleştirmenlerinin Derrida'yla ilgilendiği düşünülmemelidir. Bu ilgi büyük ölçüde küçük bir grup edebiyat eleştirmeniyle —"post-yapısalcı" ya da "yapıbozumcu" eleştirmenler grubuyla— sınırlı kalmıştır.[5] Ama söz konusu grup etkin bir gruptur ve bu grubun etkinlikleri sonucunda Derrida Amerikan edebiyat eleştirisinin üniversitelerdeki sarmaşıklarla kaplı binalarını kasıp kavuran fırtınalı bir tartışmanın merkezinde oturan kişi haline gelmiştir. Bu fırtına, edebi metinlerin nasıl yorumlanması gerektiği sorunuyla ilgili geniş ve gittikçe daha da genişleyen bir literatür yaratmıştır. Aslında bu literatür, uzaktan uzağa nasıl bir hayat yaşamamız gerektiğiyle de ilgilidir, ama edebi yorum üzerindeki tartışma bu meselenin üzerini örter.

---

[5] Felsefeci Robert Cumming'in işaret ettiği gibi: "Pek uzak olmayan zamanlarda 'Wittgenstein'ın Ulaşılabilirliği'yle uğraşıyorduk. Bu kadar kısa bir süre sonra Kıta'dan gelen bir başka gizemli işgalciyle uğraşmak zorunda kalacağımızı bilmiyorduk. Eğer bugün Jacques Derrida'ya ulaşabiliyorsak, bu büyük ölçüde onun felsefi 'yapıbozum' yönteminin edebiyat çevrelerinde yaygın biçimde taklit edilmesi sayesinde olmuştur" (Robert Denoon Cumming, "The Odd Couple: Heidegger and Derrida," *Review of Metaphysics*, 34 [1980-81], 487).

Ben burada doğrudan bu ihtilafla ilgilenmiyorum. Yine de, bu ihtilaf bu kitapta önemli bir yeri olan bazı meselelerle de bağlantılı olduğu için şöyle bir göz atmakta fayda var. Aralarında Harold Bloom, Paul de Man, Geoffrey Hartman ve J. Hillis Miller'ın da bulunduğu bazı etkili edebiyat eleştirmenlerinin, Derrida'ya çok şey borçlu olan edebi yorum tarzları benimsediklerini söylemek yeterli. Bu grubun tanımlayıcı özelliği (tabii, böyle bir özelliği olduğu söylenebilirse), yorumun aslında yanlış-yorumun [misinterpretation] bir türünden ibaret olduğu inancıdır. Dolayısıyla, bir edebi metne ilişkin bir yorumun niteliği, "doğru" ya da "yanlış" olması temelinde yargılanamaz. Asıl önemli olan, yorumun ortaya konuşundaki teknik ustalık ya da sözel parlaklıktır; yine teknik açıdan ustaca ya da sözel açıdan parlak görülebilecek başka yorumlar yaratabilmesidir. Öte yandan, birçok eleştirmen edebi yorum alanının dışında kalan bir eleştirel değer standardı olduğunu savunarak bu eğilime karşı çıkmışlardır. Bu standardın ne olduğu konusunda görüş ayrılıkları vardır, ama ortada bir standart *olduğu* inancının karşısında bu görüş ayrılıklarının önemi yoktur.

Bunların sonucunda ortaya çıkan tartışma, bugün Amerikan edebiyat eleştirisindeki neredeyse bütün ilginç teorik tartışmaların odak noktasıdır.[6] Ben edebiyat eleştirmeni değil de tarihçi olduğum için, benim kaygılarım bu tartışmaya katılanlarınkilerden çok farklı. Örneğin, "eleştirideki kriz" iddiası beni özel ola-

---

[6] Bu literatür daha şimdiden epeyce geniştir. Önemli bir kısmı *The American Scholar, Boundary 2, Critical Inquiry, Diacritics, The Georgia Review, Glyph, MLN, New Literary History, The New York Review of Books* ve *Salmagundi* gibi dergilerde çıkan yazılardan oluşur. Burada bu yazıları tek tek sıralamayacağım. Söz konusu tartışmayı açımlayan ya da örnekleyen kitaplar arasından, örneğin bkz. Harold Bloom vd., *Deconstruction and Criticism* (New York: Continuum, 1979); Gerald Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1979); Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1979); Geoffrey H. Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today* (New Haven: Yale University Press, 1980) ve Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca: Cornell University Press, 1982).

rak ilgilendirmiyor.[7] Edebiyat metinlerinin nasıl yorumlanması gerektiği ya da genç edebiyat eleştirmenlerinin bugünlerde neler yapması gerektiği konuları doğrudan ilgi alanıma girmiyor. Ben neredeyse yalnızca tartışmada gündeme getirilen meselelerin tarihsel ve teorik önemiyle ilgileniyorum; bu meselelerin eleştiri pratiği konusundaki içerimleri açıkçası beni pek ilgilendirmiyor.

En kısa yoldan söyleyelim: Bu tartışma önemlidir çünkü son derece önemli bir ontolojik soruyla, sanat yapıtının ne olduğu sorusuyla bağlantılıdır. Derrida'nın yazıları bu soruya yönelik önemli bir araştırma olarak görülebilir. Hepimiz Kant-sonrası bir dünyada ve Kant'ın yaptığı (Romantik takipçilerinin de işleyip bir "sorun" haline getirdiği) teori, pratik ve estetik ayrımının gölgesinde yaşıyoruz. Dört düşünürümüz arasında en açık biçimde Foucault'nun sorgulamaya çalıştığı teori-pratik ikiliği bu ayrımın ürünüdür (Şüphesiz, teori/pratik ayrımına yöneltilen saldırılar hiçbir biçimde Foucault'yla sınırlı değildir. Aksine, bu saldırı yirminci yüzyıl düşünce hayatının yaygın temalarından biri olmuştur.) Dört düşünürümüz arasında özellikle Derrida'nın saldırdığı estetik-estetik olmayan ikiliği de yine bu ayrımın ürünüdür. Bu tür bir ikicilik Yeats, Pound, Eliot gibi modernistlerin yapıtları için de çok önemlidir, zira ileride göreceğimiz gibi, modernizmin önemli bir yönü, ironik, bozulmuş bir gerçekliğin karşısına, (her ne kadar hafif bir biçimde de olsa) sanatta cisimleşmiş olduğunu düşündüğü "ironik-olmayan" imkânları çıkarmaktır.[8] Aynı ikicilik artık herkes tarafından modernizmi sistematikleştirmiş kişiler olarak kabul edilmekte olan "yeni eleştirmenler"in yapıtlarına da damgasını vurmuştur, üste-

---

[7] Bkz. Paul de Man, "Criticism and Crisis," *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* içinde (New York: Oxford University Press, 1971), s.3-19.

[8] "İronik-olmayan" terimi Alan Wilde'a aittir: *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), s.10n, 30-34. Düşman bir gerçeklikle karşılaşmaya yönelik modernist takıntı hakkında şu kitap da aydınlatıcı şeyler söyler: Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, s. 53-60.

lik Northrop Frye gibi antimodernist ve yeni-karşıtı bir eleştirmende de bu ikiciliğe rastlanır.

Postmodernizm ise, bunun tersine, "sanat" ile "gerçeklik" arasındaki ayrımı tutarlı bir biçimde sorgulamıştır. Postmodern tarzdaki sanat yapıtları ontolojik bir kaygı sergilerler; sürekli olarak bir heykel, bir oyun, bir roman ya da resim olmanın ne demek olduğunu sorarlar. Bu anlamda, postmodernizm Kant-karşıtıdır —ama ilginç bir biçimde, ortadan kaldırmaya çalıştığı konuma bağımlıdır. Ben, Derrida'nın postmodernist olmadığını ileri süreceğim. Ama yine de çağdaş sanattaki bütün postmodern eğilimle arasında yakın bağlar vardır. Bu yakınlığın işaretlerinden biri, estetik ile estetik olmayan arasındaki Kantçı ayrımı onun da sistematik olarak sorgulamasıdır.

Kant, sanatı "amaçsız amaçlılığın" alanı olarak gören *Yargıgücünün Eleştirisi*'ni yazarak sanat felsefesini kurmuştu. Estetik için ayrı bir alan kurarak (ya da kurar gibi görünerek), sanatın Romantizm ve Romantizm-sonrası dönemdeki muazzam genişlemesi ve bu sanatın özerk bir statü talep etmesi için düşünsel bir mekân açmıştı. Modern dönemde en takdir gören sanatların önemli bir kısmı özgül olarak estetik sorunları —daha geniş bir anlamda biçimsel bir karaktere sahip olduklarını söyleyebileceğimiz sorunları— araştırmaya gömülmüştü. Kökenlerini *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde bulabileceğimiz "estetik" ya da "bilişsel-olmayan" sanat görüşü bu gelişmelere gayet uyumludur. Karsten Harries'in işaret ettiği gibi, "estetik" görüş modern sanatçıların yaptıklarını Hegel'in "ontolojik" ya da bilişsel görüşünden çok daha doğru biçimde yansıtmaktadır.[9] Kuşkusuz şunu da söylemek gerekir ki estetik ile estetik-olmayan arasında ve estetik değer ile doğruluk değeri arasında bir ayrım olduğunu savunan bu anlayış Kant'ın gerçek konumunu çarpıtmaktadır. Kant'ın kendisi sanattaki güzeli doğadaki güzele göre ikincil görmüş ve ayrıca sanattaki ahlâki unsuru vurgulamıştı. Bu yüzden onun sanat görüşünü salt "estetik" olarak görmek ve sanatın özerkliğini kayıtsız şartsız savunduğunu düşünmek yanlıştır.

[9] Bkz. Karsten Harries, "Hegel on the Future of Art," *Review of Metaphysics*, 27 (1973-1974), 677-696.

Yine de, *Yargıgücünün Eleştirisi* bu doğrultuyu işaret ediyordu ve Kant'ın takipçileri, Schiller'den başlayarak, bu doğrultuyu benimsediler. Sanat için ayrı bir alan oluşturuldu; estetik-estetik olmayan ayrımı yerleşiklik ve kurumsallık kazandı.

Nietzsche'ye işte bu ayrım bağlamında bakmak gerekir. Nietzsche'nin sanat kavramını hem dar hem de geniş anlamda kullandığını hatırlayalım. Sanatın sanatçıları olduğu gibi, siyasetin, bilimin ve dinin de sanatçıları vardır. Bu görüşe Kantçı estetik-gerçek ayrımına verilen bir tepki olarak bakmak isabetli olur. Nietzsche gibi, biz de estetik yaratıcılık ile daha "ciddi" anlamlardaki yaratıcılık arasında bir yakınlık olduğunu fark ettiğimizde, "sanat" ile "gerçeklik" arasındaki ayrımın birçok şeyi açığa çıkardığı gibi birçok şeyi de gizlediğini kabul etmek zorunda kalırız. Bu ayrım yetersizdir çünkü içinde yaşadığımız "gerçeklik"in kendisi kısmen sanatımızın/yorumumuzun/dilimizin ürünüdür. Shelley "Şiirin Savunusu" adlı yazısında şairlerin "dünyanın kabul görmeyen yasa koyucuları" olduğunu söylediğinde, sanatçıların gerçekliğimizin inşâ edilmesinde bir payları olduğuna dikkatimizi çekmektedir. Bu, dar anlamdaki sanatçılar (ki Shelley de bunları kast etmiştir) için doğrudur; geniş anlamdaki sanatçılar, bizim "metafizik, din, ahlâk ve bilim"imizin yaratıcıları için de *a fortiori* [haydi haydi] doğrudur.

Üstelik, hangi türden olursa olsun sanat yapanlar da bizatihi bir toplumun içindedirler; neredeyse bilinçsiz bir biçimde sanatlarına o toplumun varsayımlarını taşırlar. Sanatın (kısmen) toplumsal bir ürün olduğunu görmemek onun karakterini yanlış anlamak olur (belki söylemeye gerek olmayacak kadar açık ama yine de dikkat etmemiz gereken bir şeydir bu). İki tür yanlış algılama mümkündür. Biri sanatı sadece biçimsel imkânların kendi aralarındaki bir oyunu olarak görür: Bu "estetik" görüştür. Diğeri ise sanatı ayrıcalıklı bir hakikat kaynağı olarak görür: Bu da, "sanat yapıtının hakikati"nde ısrarlı olan "ontolojik" görüştür. Bu iki görüş çoğunlukla bir arada gider; öyle ki başlangıçta, tamamen içe dönük bir "anlam doğrultusu"na sahip, kendi kendine yeterli bir estetik evren olarak sunulan şeye, nihai o-

larak bilişsel otorite yüklenir.[10] Derrida'nın değeri kısmen, sanat ile gerçeklik arasındaki Kantçı ayrımı, artık buna sadece ironik bir biçimde bakmaktan başka çaremiz kalmayacağı ölçüde, radikal olarak yıkmasından gelir. Meselenin "estetizm"e karşı "gerçekçilik"i ya da "gerçekçilik"e karşı "estetizm"i seçme meselesi değil; bu tür bir seçimin temelini oluşturan başlangıçtaki ayrımı sorgulama meselesi olduğunu gösterir.

Kant, aşırılığın peygamberleri için önemlidir çünkü onun ikicilikleri (önceki sorunları çözmeye çalışırken bile) ciddi bir düşünsel sorun yaratır; halbuki Kant ayrı bir estetik alanı koyutlarmış gibi görünerek bu soruna bir çözüm önermiştir. Şurası açıktır ki, bu çözüm —bilginin bir estetik kurmaca ya da yaratıcılık biçimi olarak yeniden yorumlanması— bu yazarların yapıtlarının merkezini oluşturur. Ama daha önce gördüğümüz gibi, estetizmin önkoşulu kriz düşüncesidir. Bugünün hükümsüz olduğu anlayışı estetik bir yeniden yaratımın yolunu açar. Dünyanın kendini bir sanat yapıtı olarak doğurması, onun şu anki varoluşunun sahipsiz olmasını, gerçekten de yeniden doğmaya ihtiyacı olmasını öngerektirir. Nietzsche, Heidegger ve Foucault'nun "modern çağ"a yabancılaşmış oldukları su götürmez: Hepsi de şu ya da bu şekilde, bu gerçekliği radikal olarak olumsuzlayan bir ütopyaya sıçramak isterler. Radikal sahipsizlik ve radikal ütopyacılık birlikte gider. Sanat *ex nihilo* yaratıcılığını en iyi, ortada bu yaratımın ortaya çıkabileceği bir hükümsüzlük olduğu zaman icra eder.

Ama eğer nihilizm estetizmin önkoşuluysa, nihilizmin önkoşulları nedir? Bence nihilizm ancak tarihselci bir tarih okuması bağlamı içinde bir sorun haline gelir. Maurice Mandelbaum, *Tarih, İnsan ve Akıl* adlı kitabında *tarihselciliği* şöyle tanımlar: "Herhangi bir olguyu uygun bir biçimde kavramak ve değerini uygun bir biçimde değerlendirmek için onu bir gelişim süreci içinde işgal ettiği yer ve oynadığı rol açısından ele almak gerekti-

[10] Bunun başlıca örneği Northrop Frye'dır. Bkz. Frye'ın eleştiri anlayışı hakkında Lentricchia'nın yaptığı analiz, *After the New Criticism*, s.18-26. Heidegger de, Frye kadar bariz bir biçimde olmasa da, sanatın "doğruluk değeri"ni araştırırken Kantçı varsayımlardan yola çıkar.

ği şeklindeki inanç."[11] Ben burada "tarihselcilik" terimini, Manclelbaum'unkine benzer ama çok daha geniş bir anlamda, tarihe *herhangi* bir biçimde (özgül olarak gelişim açısından bakılsın ya da bakılmasın) bir doğrultusallık [directionality] atfetmenin karşılığı olarak kullanacağım. Özgün ve hâlâ belirleyici olan anlamında *kriz* bir dönüm noktasına, bir karar alma noktasına karşılık gelir. Sözcük, başlangıçta bir hastalığın seyrindeki dönüm noktasına, "iyileşme ya da ölüm getirecek önemli bir gelişimin ya da değişikliğin ortaya çıktığı" bir noktaya işaret etmek için kullanılıyordu (*Oxford English Dictionary*, "crisis" maddesi). Tarihin değişecek, sürdürülecek ya da başıboş dolaşırken kaybedilecek bir doğrultusu yoksa, bir "kriz"i de olamaz. Ama tarihin doğrultusallığa *sahip olduğu* (hattâ bizatihi doğrultusallık *olduğu*) anlayışı sorgulanabilir ki Derrida da bunun ne kadar sorgulanabilir olduğunu göstermeyi başarır.

Benim Derrida yorumuma göre (bu yorum hiçbir şekilde olası tek yorum değildir ve başka bazı yorumlarla arasında keskin çelişkiler bulunabilir), onun yazılarında çifte bir yapıbozuma rastlarız: Estetiğin yapıbozumu ve "kriz"in yapıbozumu. (İleride göreceğimiz gibi, buna, sırasıyla Kant ve Hegel'in yapıbozumu olarak da bakılabilir.) İnsan iş ve ilişkilerinde radikal bir kriz olduğu anlayışı, modernist ve postmodernist düşüncenin en büyük klişelerinden biri, belki de en büyüğüdür. Modernizm ve postmodernizmin krizin gerçekliğine mutlak bir inançları vardır; önerdikleri çeşitli dünya görüşleri ve çeşitli sanat ya da hayat yaklaşımlarının temelinde bu inanç yatar. Ve bu dünya görüşleri, bu yaklaşımlar estetik kategorilerle fena halde yüklenmiştir. Nietzsche, Heidegger ve Foucault bize bu düşünce tipinin en radikal örneklerini verirler, ama bunu yaparak sadece, onlarınki kadar radikal olmayan versiyonları son dönemlerde entelektüel hayatı işgal etmiş durumda olan kavrayış tarzlarını uç biçimleriyle ifadę etmiş olurlar. Derrida'ya ise hem bir estet hem de estetizmin parodisini yapan biri gözüyle bakılabilir. Derrida'nın özünde estetist sayılabilecek "*il n'y a pas de hors-texte*" (*GRAM*, s.227/158) önermesi "metnin dışında hiçbir şey

[11] Maurice Mandelbaum, *History, Man, and Reason: A Study in Nineteeenth-Century Thought* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971), s.42.

yoktur" olarak çevrilebilir; ama (anlamsız da olsa) "ek forma [Bir kitabın formaları arasına katılmış ve ayrıca basılmış olan resim, harita vs. —ç.n.] yoktur" şeklinde de çevrilebilir pekâlâ. Aslında, Derrida bir yerde "sadece *hors-texte* vardır" (*DISS*, s.50/43 [çeviri değiştirildi]) der. Derrida'nın dile getirdiği her tavrın hem "lehte" hem de "aleyhte" yönleri vardır; benimsediği her konum anında hükümsüz kılınır. Derrida estetisttir, ama aynı zamanda anti-estetisttir de. Ben burada antiestetist Derrida üzerinde, bu çalışmada dikkat çekmeye çalıştığım düşünce çizgisini eleştiren ve yıkan Derrida üzerinde yoğunlaşmayı tercih ediyorum.

Bu tercihi bence caiz kılan şey, Derrida'nın en azından bir açıdan öncülerinden çarpıcı ölçüde farklı olmasıdır. Ne Nietzsche'de ne de Heidegger'de komiğin en küçük bir izine bile rastlanmaz (Foucault da komik bir yazar değildir). Nietzsche'nin komedi denemeleri başarılı olamayacak kadar zorlama ve gergindir. Devamlı tanrıların çekip gitmiş olması ve geri dönmelerinin mümkün olmaması üzerinde kafa yoran Heidegger kasvetli, bitmez tükenmez bir kedere bürünmüştür. Foucault'nun kahkahası ise (en azından, şimdiye kadar) komik olmaktan çok buruk ve histeriktir. Bu yazarlarda komik unsurun olmayışı hiç şaşırtıcı değildir, çünkü komik muhayyile belli bir ölçüde kabul ve hoşgörü gerektirir ki Nietzsche, Heidegger ve Foucault'da pek öne çıkmış tutumlar değildir bunlar. Ben burada komedi türü [genre] ile değil komik olanla ilgilendiğim halde, komedinin bir kriz zihniyetinden ne kadar uzak olduğunu belirtmekte fayda vardır. Komedinin teması, (Hegel'i izleyen) Frye'ın hatırlattığı gibi, toplumun bütünleşmesidir.[12] Dolayısıyla, evren onulmaz bir kriz içinde görüldüğünde komedi ortadan kalkar. (Aynı şey komedinin karşıtı olan trajedi için de geçerlidir. Nietzsche ya da daha ikincil düzeyde, George Steiner gibi, trajedinin çöküşü üzerinde kafa yormuş olan eleştirmenler bu bağdaşmazlığa dikkat çekerler.)[13]

---

[12] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), s.43.

[13] George Steiner, *The Death of Tragedy* (New York: Knopf, 1961).

Peki ya Derrida? Öncülerinin yazıları gibi onun yazılarının çoğu da komik unsurdan yoksundur. Daha kariyerinin başlarından itibaren yazılarında bir nükteciliğe [wit] rastlandığı kesindir, ama komik olmaktan çok zekice denebilecek bir nükteciliktir bu. 1967'de Bataille ve Hegel hakkında yazdığı "Sınırlı Ekonomiden Genel Ekonomiye" adlı denemesinde bahsettiği kahkaha, hâlâ Nietzsche ve Foucault'nun kahkahasıdır; diyalektiğin ezici ağırlığını gerçekten komik olamayacak kadar çok üzerinde hisseden bir kahkahadır (*E&D*, s.369-407/ 251-277). Ama son yazılarında bu durum değişmiştir. Son dönemlerdeki en önemli yapıtı olan *Sokrates'ten Freud'a Posta Kartı ve Ötesi* (1980)'nin başında yer alan, göz kamaştırıcı ölçüde eğlenceli, mektuplardan oluşan roman, "Gönderiler"i ("Envois") kastediyorum özellikle. Geoffrey Hartman "Derrida'da pek az humor ve sağduyu" olduğunu ileri sürmüştür,[14] ama bu yalnızca, Derrida'nın *Glas* (1974)'da Hegel'e uyguladığı anıtsal yapıbozuma kadar doğru sayılabilecek bir tespittir. *Glas*'dan ("matem çanı"ndan) sonra eğlence başlar. Gülme artık başka bir şeye indirgenmez.[15] Komik *katharsis* bir kez daha mümkün hale gelir, çünkü kriz düşüncesinin ve bu düşüncenin temelleri üzerinde yükselen estetist duruşun sınırlarını bilen etik-sonrası, estetik bir gülüştür Derrida'nınki. Derrida'nın komik olana dönüşü sürecek mi henüz bilemiyoruz tabii ki. Bir sonraki adımda neler yapacağı hiç belli olmaz; görüşlerimizi her an yalanlayabilir. Ama sırf komik olmayı becerebilmesi bile, onu Nietzsche, Heidegger ve Foucault tarzı aşırılık peygamberliğinden ayırır.

Dört Düşünür: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Hegel

Derrida'yı kavrayış biçimimizde, birbirinden büyük ölçüde farklı iki bağlam önemli bir rol oynar: Nietzsche, Heidegger ve

---

[14] Hartman, *Saving the Text*, s.24.

[15] Krş. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, İng. çev. Helene Iswolsky (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968), s.119-122.

Foucault'nın damgasını vurduğu bağlam ile 1950'lerin sonlarından bugüne kadar Fransız entelektüel hayatının (daha doğrusu, bu hayatın belli bir kesiminin) damgasını vurduğu bağlam. Derrida'yı, bir yandan, üç öncüsünün işlediği estetist konumu geliştirip eleştiren biri olarak görebiliriz. Öte yandan da, içinde bulunduğu entelektüel ortama cevap veren biri olarak görebiliriz. Derrida'nın neredeyse bütün metinleri, okumakta olduğu metinlere verdiği şu ya da bu ölçüde dolaysız cevaplardır ve bu "kışkırtıcı" metinler —kendi metinsel girişiminin "ön-metinleri /bahaneleri"— genellikle Fransız entelektüel sahnesinin belli bir kesiminden çıkıp gelmişlerdir. Derrida'nın hayret verici girişiminin nasıl "uçuşa geçtiği"ni ve metinlerinden nasıl yararlanabileceğimizi anlamak için bu iki bağlama da bakmamız gerekir.

Nietzsche, Heidegger ve Foucault'nun hepsi de Derrida'da mevcuttur. Estetizmle negatif bir ilişki kuran, kriz düşünürlerinin isyan ettiği otorite figürü statüsüne sahip olan Hegel (ya da "Hegel") için de aynı şey söz konusudur. Dahası, Derrida bu isimlere, tam da estetizm için can alıcı önemi haiz sorunlar — yorum sorunu, özne-nesne ilişkisi sorunu, kriz sorunu, geleneğin gizleyici gücü sorunu— bağlamında göndermede bulunur. Örneğin Derrida'nın *Gramatolojiye* [*Yazıbilime*] *Dair*'deki şu iddiasını ele alalım:

> Nietzsche, (Hegel'le birlikte ve Heidegger'in istediği gibi) *sadece* metafizik *içinde* kalmak şöyle dursun, gösterenin logos'a ve logosla bağlantılı —artık hangi anlamda kavranıyorsa— hakikat veya asli gösterilen kavramına olan bağımlılığından ya da ona oranla sahip olduğu ikincil konumdan kurtulmasına büyük katkıda bulunmuştur. Metni okumak ve dolayısıyla yazmak, Nietzsche'ye göre, en başta kopya etmek ya da keşfetmek zorunda olmadıkları ve bu yüzden de logosun asli unsuru ve mevcudiyeti içinde gösterilen bir hakikat haline gelmeyen bir anlam karşısında... "meydana getirici" [originary] işlemlerdi. (*GRAM*, s.31-32/19.)

Bu pasajın bazı güçlükleri olduğunu söylemek işi biraz hafife almak demek olacak galiba. Bir kere, bu pasaj Derrida'nın birçok okuru fena halde bezdiren o korkunç jargonuyla yazılmış. İkincisi, (gerçi bu çeviride belli olmuyor), özgün Fransızca metinde bir şart cümlesi şeklinde kaleme alınmış. Bu da sonuçta, Derrida'nın kendisinin söylediklerine ne ölçüde bağlı olduğu konusunda kuşkular yaratmak gibi bir etki yaratıyor. Yine de, bütün bu güçlüklere rağmen, bu önermeye oldukça açık bir anlam yükleyebilir ve Derrida'nın bu önermeye bir şekilde bağlı olduğunu varsayabiliriz; böyle bir bağlılığı olmasaydı, bütün girişimi gerçekten de kavranabilir olmaktan çıkardı.

Özetle şöyle diyebiliriz: Derrida burada Nietzsche'ye dair, (daha önce de belirttiğim gibi) önemli ve doğru bir yorum ortaya koymaktadır —onun perspektifinde doğruluk ve yanlışlık sorularının muhtemelen hiçbir yeri olmasa bile. Derrida Nietzsche'yi bir kriz düşünürü olarak, artık geleneğin içinde olmayan biri olarak görmektedir (Ama Derrida, yine Derridalığını yaparak, Nietzsche'nin geleneğin dışında da olmadığını, tamamen kaçamadığı bir geleneğin kenar çizgileri boyunca hareket ettiğini de belirtir). Peki Nietzsche kendini, geleneğin dışına olmasa bile, en azından kenarlarına yerleştirmeyi nasıl başarmıştır? Estetizm hamlesini yaparak. "Gösterenin kurtuluşu" kavramının estetist bir karakterde olduğunu görebiliyoruz artık. Burada, Hakikat karşısındaki, "asli" ya da "aşkın" gösterilen karşısındaki eski ikincil konumundan kurtulmuş bir metin fikri söz konusudur. Okuma ve yazmanın "meydana getirici" işlemler haline gelmesinin nedeni de bu: Hakikatin "keşfedilmesi"ni değil icat edilmesini içeren işlemler bunlar. Metin, post-Romantik estetikte kavrandığı şekliyle sanat yapıtının özellikleriyle donatılıyor. Bu estetik bağı, özellikle *Mahmuzlar: Nietzsche'nin Üslupları* (1978) adlı denemesinde, Derrida'nın kendisi de kurar; Derrida burada Nietzsche'nin kendi felsefesinin sanatsal karakterini açıkça dile getirdiği bir dizi pasajı enine boyuna tartışır (Örn. bkz. *SPURS*, s.45-47, 75-77).

Derrida'da Nietzsche'nin mevcudiyeti açık seçik görülüyor; Heidegger'in mevcudiyeti ise ezici boyutlardadır. Derrida

"Différance" (1968) adlı yazısında "Heidegger'in atlatılamaz tefekkür"ünden bahseder (*MARGES*, s.22/22). Bir konuşmada Heidegger yediğini, Heidegger soluduğunu ve Heidegger'le uyuduğunu (ya da bu minvalde sözler) söylediği bilinir. *Konumlar*'da şöyle der: "Heidegger'in metni benim için son derece önemli,.... eleştiriye sunduğu kaynakları tüketmekten henüz çok uzak olduğumuz yeni, geri dönüşü olmayan bir ilerleme getiriyor bu metin" (*POS*, s.73/54). Ama hayal gücümüzü ne kadar zorlarsak zorlayalım, Derrida'yı bir Heideggerci sayamayız. Tam tersine, Derrida Heidegger'in en sabırlı ve en sert eleştiricisi olmuştur. *Konumlar*'da şunu da söyler: "Heideggerci sorunsal, benim *mevcudiyet düşüncesi* başlığı altında sorgulamaya çalıştığım şeyin en 'derin' ve 'güçlü' savunusuymuş gibi geliyor bazen bana" (*POS*, s.75/55).

Derrida'nın Heidegger takıntısı neyle açıklanabilir? Bunun cevabı kısmen, Heidegger'in genelde 2. Dünya Savaşı sonrası Fransız felsefecilerinin önemli bir takıntısı haline gelmiş olmasıdır. Derrida'nın da bu toplulukta (ne kadar marjinal olursa olsun) bir yeri olduğu düşünülürse, Heidegger'i ele almaktan kaçınması pek mümkün değildi. Ayrıca, Heidegger öylesine özdeyişçi ve karmaşık bir yazardır ki Derrida'nın pek düşkün olduğu ironik yorum oyunu için gayet münasip bir kalkış noktası oluşturur. Ama Derrida'nın Heidegger'le sürekli hesaplaşmasının ardındaki en derin itki, daha çok, onun Heidegger'in ahlâki muğlaklıklarının farkında olmasıymış gibi görünüyor. Bu muğlaklıklar (burada spekülasyona giriyorum) Derrida'yı Heidegger'in düşüncesindeki bazı belirgin eğilimleri —en önemlisi de, nostalji eğilimini— sorgulamaya itmiştir. Derrida Heidegger'in nostaljik motifler kullanmasına sürekli saldırır.

Örneğin, Derrida'nın Heidegger'le Nietzsche'yi karşı karşıya getirdiği "Différance"taki şu satırlara bakalım: "Benzersiz hiçbir ad olmayacaktır, bu Varlığın adı olsa bile. Ve bunu *nostaljiye* kapılmadan; yani katıksız bir ana dili ya da baba dili, yitirilmiş bir düşünce yurdu miti dışında kalarak düşünmemiz gerekir. Aksine, Nietzsche'nin olumlamayı oyuna dahil ettiği anlamda, belli bir gülüşle ve belli bir dans adımıyla bunu *olumlamalıyız*"

(*MARGES*, s.29/27). Heidegger'in "yıkım"ı "uygun sözcüğü ve benzersiz adı" keşfetmeyi amaçlar. Derrida ise, Rudolf Kuenzli-'nin işaret ettiği gibi,[16] "uygun/özel" [proper] adlarla değil "uygunsuz" [improper] adlarla ilgilenir. Heidegger, bir geleneği başlangıçtaki, gizlenmemiş anlama geri dönmek için yıkmayı hayal eder. Derrida'da "yıkım" bir "yapıbozum" haline gelir; burada aynı anda hem bir yıkım hem de bir inşâ söz konusudur; tarihselci bir biçimde olmasa da alıkonmuş olan geleneğe ve başlangıca/kökene ayrıcalık tanınmaz. Derrida'nın yapıbozumcu dehası, bütün sözcük ve kavramların önce kağıda dökülüp sonra da silinmesi demek olan yapıbozum için en sık kullandığı metaforları bizzat Heidegger'den, özellikle de Heidegger'in "varlık"ın üstüne bir çarpı atılarak yazılması gerektiğini ileri sürdüğü *Varlık Sorunu*'ndan (bkz. *QB*, s.80-83) alır. İşin aslı, Heidegger'in son dönem yazıları olmasaydı Derrida'nın projesi de mümkün olmazdı.

Foucault'nun Derrida'daki mevcudiyeti, Nietzsche ya da Heidegger'inki kadar güçlü değildir kesinlikle. Ama yine de oradadır. Bu da şaşırtıcı değildir. Foucault gibi, Derrida da École Normale Supérieure'de okumuş, o da Jean Hyppolite'den dersler almıştır. Derrida Foucault'dan sadece dört yaş daha gençtir ve ikisinin karşı karşıya kaldıkları düşünsel durumlar arasında belirgin bir fark yoktur: Onları birbirinden ayıran herhangi bir düşünsel devrim (ki Fransız düşünce hayatında bu devrimlere sık rastlanır) yoktur. Hattâ, Derrida bir süre Foucault'yla arasında dikkate değer bir ilgi ortaklığı olduğunu kabul etmiştir. 1963'te *Deliliğin Tarihi* hakkında yazdığı eleştirinin başında, "daha önce Michel Foucault'dan ders almak gibi bir şansı" olduğunu ve "ustasına hayran ve müteşekkir bir mürit"in bilincini hâlâ koruduğunu söyler (*E&D*, s.51/31). Oysa Derrida'nın kısa bir süre sonra eski hocasının izlediği yoldan çok farklı bir yola girdiği açıktır. 1963'ten beri, Derrida Foucault hakkında neredeyse hiçbir şey yazmamıştır, ama bu yol ayrılığının nereden başladığını bulmamız kolaydır.

---

[16] Bkz. Rudolf E. Kuenzli, "Derridada," *L'Esprit créateur*, 20 (1980), 12.

Bazılarının iddia ettiği gibi, Foucault daha geniş bir alan olan "tarih"le ilgilenirken (bkz. Foucault, *HF2*, s.602-603), Derrida'nın "metin" içine kapanıp kalmasından kaynaklanmaz bu. Daha çok, tarihsel süreci farklı şekillerde kalıplamalarından kaynaklanır. Çünkü Foucault tarihi kıyamet gibi okurken, Derrida bu tür bir okumayı baltalar. Derrida, Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nden bahsederken *"kriz* kavramı bütün olanaklarını, anlamının bütün enerjisini, daha önce hiçbir yerde ve hiçbir zaman Michel Foucault'nun kitabında olduğu kadar zenginleştirememiş ve yeniden bir araya toplayamamıştır" der (*E&D*, s.96/62). Derrida, *Deliliğin Tarihi*'nin kriz yüklü karakteri hakkında söylediklerinde tamamen haklıdır; aynı kriz retoriği Foucault'nun sonraki metinlerinde de sürer. Derrida'da kriz hemen her zaman yıkılmak, ortadan kaldırılmak üzere gündeme getirilir. Yakın gelecekte depremler olacağı ya da insanın silinmesinin eli kulağında olduğu gibi tantanalı iddialarda bulunulmaz. Foucault bir kriz siyaseti (ya da metasiyaseti) inşâ etmeye çalışır. Derrida'nın asıl derdi ise, özellikle son yapıtlarında, bizi yazılı sözün yorumbilgisel imkânlarına açmakmış gibi görünmektedir (Burada "yorumbilgisi" terimini Schleiermacher'in verdiği anlamda değil Rorty'nin verdiği anlamda, yani belirleyici hakikatin üzerindeki örtünün açılması anlamında değil, sürekli bir konuşma anlamında kullanıyorum). Bunun da ötesinde Derrida sürekli olarak kriz nosyonunu eleştirmeye, kriz görüşünün sınırlarını göstermeye çalışır.

Bu da bizi kriz düşüncesini mümkün kılan kişiye, Hegel'e vardırıyor. "Hegelcilik" Derrida'nın daimi hedefi, özel bir "ayinbozumu"nun [decelebration] nesnesidir.[17] Derrida, Bataille ve Hegel hakkında 1967'de yazdığı yazıda, Hegelciliği sinsi ve her şeyi kuşatan bir tehlike olarak resmeder: "Yanlış anlaşılan, hafife alınan Hegelcilik tarihsel tahakkümünü kolayca genişletmekte, en sonunda muazzam kuşatıcı kaynaklarını engelle karşılaşmaksızın yaymaktadır. Hegelci apaçıklık en nihayet bütün ağırlığıyla üzerimize çöktüğü anda her zamankinden daha hafif

[17] "Entre crochets: Entretien avec Jacques Derrida, première partie," *Digraphe*, 8 (Nisan 1976), 112.

görünmektedir" (*E&D*, s.369/251). Derrida diyalektiğe tuhaf bir biçimde ironik bir saldırıya girişir; bu saldırı tuhaf bir biçimde ironiktir, çünkü Foucault'nun tersine (bkz. *OD*, s.74), o Hegel-'den kaçma diye bir olasılık olmadığını düşünür. Derrida'nın konumu (tabii buna bir konum denebilirse), ortaya bir hakikat koyma yolundaki her girişimin çoktan diyalektikle yeniden bütünleşme demek olduğunu içerir. Nitekim, "insan bir anlam dile getirmek için ağzını açar açmaz her zaman haklı olan Hegel" gibi bir şey söyler (*E&D*, s.386/263). Örneğin Foucault, deliliğin hakikatini ortaya koymaya çalışmıştır, ama tam da bir dil kullandığı için deliliği aklın iktidarına tabi kılmıştır. Öyle görünüyor ki, diyalektiğe yönelik bir karşı-hakikat tesis etmeye çalışan her girişimi benzer bir kader beklemektedir, çünkü her karşı-hakikat diyalektiğin doymak bilmez ağzı tarafından yutuluverecektir.

Derrida'nın kendi Hegel-karşıtı stratejisi, sürekli bir elde tutma işlemi olarak nitelenebilir. 1967 tarihli *Konumlar*'da yer alan bir söyleşisinde, o zamana kadar yazdığı bütün metinlerin "şüphesiz, bir gün yazma gücünü kendimde bulacağım bir başka metnin bitmek bilmez önsözü, daha doğrusu yazma cüretine hiçbir zaman sahip olmayacağım bir başkasının epigrafı" olduğunu söyler (*POS*, s.13-14/5). Keza, *Posta Kartı*'nda neredeyse kitabın geri kalanı kadar uzun bir önsözle karşılaşırız; Derrida bunu "yazmadığım bir kitabın önsözü" olarak tarif eder (*CARTE*, s.7/-). Derrida'nın bütün metinleri önsöz niteliğindedir; hiçbiri hakikati ortaya serme derdinde değildir. Önsöz yazmayan bir Derrida hayal etmek bambaşka bir yazar hayal etmek demektir. Derrida'nın huşu uyandıran üretkenliğinin sırrı kısmen buradadır, çünkü Derrida'ya göre yazının görevi bir şey söylemek —bir sav ileri sürüp işi bitirmek— değildir. Tam tersine, yazının gerekçesi kendisidir. Bunun sonucunda ortaya bir söz ishali, dile getirilemez bir merkez etrafında muazzam bir söz ifrazatı çıkar. Derrida okurken, sık sık olduğu gibi, akla yine Wittgenstein geliyor —ama nihai olarak suskunluğu yurt edinen *Tractatus*'un değil, *Felsefi Soruşturmalar*'ın Wittgenstein'ı. Yolculuk imgesi bu yapıt için tayin edici önemdedir. Wittgenstein'ın yolculuğu, tıpkı Derrida'nınki gibi, Hegel'in, bütün dönüm noktaları rasyonel bir sona/amaca işaret eden teleolojik arayışı değildir. Da-

ha çok, belli bir alan üzerinde inatla ve amaçsızca gidip gelmedir —bir yerden bir başkasına giden gezginin değil bir haritacının ya da kadastrocunun yolculuğudur.[18] Yine, akla *Holzwege*'siyle, "*chemins qui ne ménent nulle part*"ıyla ["hiçbir yere çıkmayan yollar"ıyla] Heidegger'in son dönemi ve Freud'un analizi bitimsiz hale getirmek isteyen yanı geliyor.

Bu bitimsiz önsözler diyalektiğin hareketinden *kaçmazlar*, ama ona kurban da düşmezler. *Tinin Fenomenolojisi*'nin başında, Hegel önsözün "felsefi hakikati izah etmenin yolu olarak kabul edilemeyeceği"ni söyler.[19] Derrida'nın bütün yapıtları bu gözlem hakkındaki bir yorum olarak görülebilir. Hepimizin bildiği üzre, Hegel *Fenomenoloji*'ye bir önsöz, bütün sistemini özetlemeye çalışan bir metin yazmıştı. Derrida'ya göre, özetleme kavramı işe yaramaz. O, *Saçılma*'ya [*Dissemination*] yazdığı önsözde ("Kitabın Dışında: Önsözler"), önsözü aynı zamanda ana metnin "ikizi/çiftlenmesi" (double) de olan "bambaşka bir metin" olarak niteler (*DISS*, s.35/28). Bu "çiftleme" kavramı bize yabancı değildir. Çünkü Derrida'nın önsözün kitabı çiftlediğini düşündüğü tarzda "çiftleyen" bir edebiyat türü vardır: Parodi. Göreceğimiz gibi, tuhaf bir biçimde yüceltilmiş bir biçimiyle parodi Derrida'nın yapıtının merkezini oluşturur.

Dördün Hakimiyeti

Saçılma'nın önsözünde, Derrida ayrıca "yazılı önsöz...dördüncü bir metin... haline gelir" der (*DISS*, s.33/27). Ben bunu, önsözün diyalektiğin üç terimini aştığı anlamında okuyorum: Tez, olumsuzlama ve olumsuzlamanın olumsuzlanması (bu sonuncusu yeni bir tez haline gelir). Derrida diyalektiğe yem olmaktan; "ortaya bir hakikat koyma"yı, "sadede gelmeyi" başarama-

---

[18] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations: The English Text of the Third Edition*, İng. çev. G.E.M. Anscombe (New York: Macmillan, 1973), s.v, 49, 144.

[19] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phenomenology of Spirit*, İng. çev. A.V. Miller, J.N. Findlay'in bir analizi ve önsözüyle (Oxford: Clarendon Press, 1977), Önsöz, §1, s.1.

ması —bitimsiz önsözler yazdığı kitabı yazmayı başaramaması— sayesinde kurtulur. Derrida'daki kilit terimlerden biri "saçılma-/saçma"dır [dissemination]. Bazen "tohum-saçma" [dissemenation] şeklinde de yazdığı bu terim diyalektiğin sonsuz yeni anlam üretiminin karşıtıdır. Kısacası, saçılma, diyalektikteki üçün hakimiyetine, Hegelci felsefenin "üçlü ritmi"ne karşı çıkan bir tür karşı-diyalektiktir (*VenP*, s.32). Derrida anlamı biraz bulanık olmasına rağmen yine de sökülebilecek olan bir pasajda şöyle der:

> Saçılma, onto-teolojinin üç'ünü belli bir yeniden yayma açısı üzerinde *yerinden eder*. Bir *versus* Krizi: Bu işaretler artık ikili karşıtlığın iki'sine göre özetlenip "karara bağlanamadıkları" gibi, aşılarak spekülatif diyalektiğin üçü haline de getirilemezler (örneğin, "differance", "gramme", "iz", "delik/gedik" [*entame*], "sınırbozum", "pharmakon", "ek", "izdivaç", "işaret-kenar" ve daha birçokları; bu işaretlerin hareketi kendini her türlü yazıya taşıdığı ve bu yüzden de herhangi sonlu bir sınıflandırma içinde, aslında [sonlu olsun olmasın —ç.n.] herhangi bir sınıflandırma içinde kuşatılamayacağı için, üçlü ufku *yıkarlar*). Metinsel olarak yıkarlar: Bunlar (çokanlamlılığın değil) saçılmanın işaretleridir, çünkü kavram tarafından ya da bir gösterilen taşıyıcısı tarafından hiçbir *noktada* raptedilemezler. Ona şu ya da bu ölçüde bir dördüncü terim "ekler"ler. (*DISS*, s.32/25 [çeviri değiştirildi].)

Çok zor anlaşılmasına rağmen önemli bir pasajdır bu, çünkü "üçlü ufkun" yok edilmesi Derrida'nın yazılarında sık sık, saplantı boyutlarına varacak ölçüde sık rastlanan bir temadır. (Geçerken, bu "üçlü ufkun" Hıristiyanlığa yapılan bir gönderme olarak da okunabileceğini belirteyim; bu noktaya daha sonra değineceğim.) Aslında belki de *tema* sözcüğünün üzerine bir çarpı atmam gerekir, çünkü "tema" gibi bir şeye sahip olmak hiç Derrida'ya uygun düşen bir şey değildir. Daha güçlü sanatsal ve edebi yananlamları olan *motif* sözcüğü daha iyi. Derrida'nın kendisi, içinde "ilahi"ler [anthems] okuyabileceğimiz "paran-

temalar/anatemalar"dan [parenthèmes][20] bahsederek motif nosyonuna güzel giden müziksel bir analoji yapar. Derrida ayrıca "saçılmanın işaretleri hiçbir noktada raptedilemezler" derken bizim gözden kaçırabileceğimiz, ama anadili Fransızca olanların aklına hemen, düz çevirisi "dört köşeden raptedilmiş" olan *tiré à quatre épingles* [iki dirhem bir çekirdek olmak] tabirini getirecek bir espri yapar. Derrida burada mantıksal derli topluluktan uzaklaşmayı önerir: Akılda beliren görüntü, saçı başı dağınık, seçkin bir davette kasten durmadan huzursuzluk çıkaran birinin görüntüsüdür (ama davete icabet ettiğini *de* unutmamakta fayda var).

Böylece, sahneye derbeder bir vaziyette, Derrida'nın dördü girer; "dört köşe"nin "dört"ü değildir bu, açılıp dördüncü bir kenar oluşturmuş bir üçgenin "dört"üdür; rahatsız edici, serseri bir dört, terbiyesini takınmayı kesinlikle reddeden bir dört. Diyalektiğin dördüncü bir uğrağı olması olasılığı, bütün diyalektik mekanizmasını yıkar. (Derrida'nın epigonları türünde beşinci, altıncı, yedinci uğraklar tahayyül etmek de mümkündür, ama bunlar yeni bir şey getirmezler, zira diyalektiği paramparça eden uğrak dördüncü uğraktır.) Diyalektiğin dördüncü uğrağı yapıbozum uğrağıdır: Tez, olumsuzlama, olumsuzlamanın olumsuzlanması, yapıbozum (ya da: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida).

Böylece, Derrida açık açık Hegel'in üç-düşünüşüne karşı çıkan bir dört-düşünüşüne girişir.[21] Dört sayısı üzerinde sürekli oynamasının nedeni budur. İlk kez *Konumlar*'da gündeme getirdiği ve sonra da birçok yapıtında üzerinde oynadığı, çevrilmesi mümkün olmayan *écart, carré, carrure, carte, charte, quatre* dizisini hatırlayalım (*POS*, s.58/42). (Hepsinin de Latincedeki *quartus*'tan türemiş olduğu varsayılan sözcüklerden oluşan bu dizi düz bir biçimde "sapma, kare, genişlik, kart, yasa, dört" olarak çevrilebilir.) Bir yerde, metnin *quadrature*'ünden,

---

[20] "Entre crochets," s.100.

[21] Dört-düşünüşü kavramını John S. Nelson'dan ödünç alıyorum: "Political Theory as Political Rhetoric: A Sophistic Correction of Current Political Theory," Nelson, der., *What Should Political Theory Be Now?* içinde (Albany: State University of New York Press, 1983), s.184-185.

dördüllenmesinden bahseder (*DISS*, s.332/299). (Açılmış Hegelci üçgenin) "dördüncü yüzeyi"nin "'Platoncu' mevcudiyet düzeni"ni söktüğünü iddia eder (*DISS*, s.360/324; ayrıca s.50/43). Dörtyol ağızlarından (*carrefour, quadrifurcus*), Pisagorcu dörtlü sayı dizilerinden (1+2+3+4), dörtkatlı köklerden, kare ve küplerden, Kitabın dört cildinden bahseder (*DISS*, s.386, 387, 407, 340/347, 348, 366, 306). Çoğunlukla dört yanı olan *cadre*, yani çerçeve sorunuyla ilgilenir (*DISS*, s.329-333/296-300); *VenP*, s.21-168). *Mahmuzlar*'da *écarté* ve *écartement* sözcükleri üzerinde oynar (*SPURS*, s.48, 50). Valerio Adami'nin "Dört El için Konçerto"suyla ilgilenir (*VenP*, s.177, 200). *Resimde Hakikat*'in önsözünde dört hipotez vardır ve kitap boyunca dört rakamı tekrar tekrar ortaya çıkar (*VenP*, s.5, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 64, 74, 80, 87, 88, 90).

Daha bitmedi. Özellikle "Hakikat Tedarikçisi" adlı denemede dört üzerinde yapılan oyunlara bakalım. Derrida burada Lacan'ın, Poe'nun "Çalınmış Mektup" hikâyesindeki mektubun yazgısı hakkındaki tartışmasını ele alır. Derrida, hem Lacan'ın hem de hikâyedeki detektif Dupin'in tersine, "metnin hem Dupin'in hem de psikanalistin gözlerinden, dördüncü bir tarafa kaçtığı"nı —ve "kaçan ve metindeki mektubu şifre çözücüden, hakikat tedarikçisinden kaçıran en azından dördüncü bir başvuru mercii içerdiği"ni ileri sürer. Derrida sözlerini şöyle sürdürür: "Tam Dupin ve Seminer mektubu buldukları anda; onun münasip yerini ve güzergahını buldukları anda; mektubun adeta bir harita [*carte*] üzerindeymişcesine şu ya da bu yerde, adeta kadın gövdesi üzerindeymişcesine bir haritadaki bir yerde olduğuna inandıkları anda, artık haritanın kendisini görmezler: Metnin şu ya da bu anda betimlediği haritadan bahsetmiyoruz; metnin "kendisi" *olan*, hiçbir *topos* [klişe, kalıplaşmış söz] ya da hakikat vaadi içermeyen dört-yönlü sapak [*l'écart du quatre*, dörtyol ağzı] gibi betimlediği haritadan bahsediyoruz" (*CARTE*, s.471-472/65).

Hem harita hem de iskambil kartı anlamına gelebilen *carte*'ın tekrarlanması bizi kart "oyunu"na (modern Batı tarihini hükmü altına almış olan *le jeu Descartes*'a karşıt *le jeu du*

carts'a) getirir. Bütün iskambil oyunlarının diyalektik karşıtı karakterini düşünelim: Dört takım —kupa, karo, sinek, maça—, üzerinde sayı olmayan dört kart —vale, kız, papaz, joker. Antidiyalektikçi Derrida tabii ki jokerdir; aslında, bir yerde kendini böyle tanımlamıştır da (*ni roi, ni valet, mais joker*). "Hakikat Tedarikçisi"nde tahtada kalan "bütün taşların dört şahtan ibaret olduğu" bir tür dama oyunuyla karşılaşırız (*CARTE*, s.515/103). Dahası da gelir: "Dört papaz, dolayısıyla dört kız, dört polis şefi, dört bakan, dört analist Dupin, dört anlatıcı, dört okur, dört papaz vs., hepsi de diğerlerinden daha uyanık ve daha aptal, daha güçlü ve daha güçsüz" (*CARTE*, s.522/111). Ve "Charlie'nin Melekleri"ndeki (Farrah Fawcett'ı da sayarsak) dört özel kadın detektif (*CARTE*, s.263/-). Belki de ciddi bir biçimde, Hegel'e yönelik bir saldırı olarak başlayan şey kendine ayrı bir yaşam edinir; dört oyunu başlangıçta anti-Hegelci bir silah olarak gördüğü işlevden bağımsızlaşıp sahiden eğlenceli bir hal alır.

Postmodern Paris: Felsefe

Peki ama ele alacağımızı söylediğimiz diğer bağlam — estetizm ve öncüleri değil, Paris ve Paris'in heyecanları— ne durumdadır? Daha önce de belirttiğim gibi, Derrida bu bağlamı Foucault'yla büyük ölçüde paylaşır. Yine de aralarında çarpıcı farklar vardır. Bir kere, Foucault akademik felsefe öğrenimini 1940'ların sonlarında bırakıp psikolojiye geçmiştir. Oysa Derrida (ne kadar hafif bir biçimde olursa olsun) felsefe içinde kalmıştır: Şu anda École Normale'de felsefe tarihi bölümünde bir kürsüsü vardır. Foucault'nun fenomenolojik psikoloji ilgisinin ilk yazıları üzerinde kayda değer bir etkisi olduğunu ve Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi*'nde (1969) bile hâlâ kendini, yazılarına sinsice girdiğini düşündüğü fenomenolojik anlayışlardan kurtarmaya çalıştığını görmüştük. Bu anlayışlarla hesaplaşmaktaki yavaşlığı özgül bir biçimde felsefi sorunlar veya metinlerle görece az ilgilenmesinin sonucuydu belki de. Oysa Derrida felsefi meselelerle derinden ilgiliydi. İlk yapıtlarında, fenomenolojiden kaynaklanan bazı kavramsal sorunlarla —

öncelikle de tarihsellik ve kimlik ya da öznelerarasılık sorunlarıyla— uğraşmıştı. Bunlar, fenomenolojinin vurgulamaya meyilli olduğu sorunlardır. Ama fenomenoloji bunlarla hesaplaşmakta büyük güçlük çekmişti, o derece ki insanın bu sorunlar fenomenolojik bir çerçeve içinde çözülemez diyesi geliyor.

İkincisi, Foucault da Derrida da Batı'nın ana geleneğinin farazi tahakkümüne karşı "başkalığı", ötekiliği savunsalar da, her birinin başkalıklarının yeri çok farklı olmuştur. Foucault, Batı aklının buyurgan eğilimlerine karşı çıkarken, hastaların, delilerin, suçluların ve "sapıklar"ın ezilmesi (onun terimiyle, üretilmesi) üzerinde yoğunlaşmıştır. Derrida'nın başkalıkla ilgisi ise çok daha az somut bir karakterdedir ve ezilen (ya da üretilen) belirli toplumsal gruplarla çok daha az bağlantılıdır. Onun ilgisi çok daha net bir biçimde, sapkın düşünce tarzlarının dışlanması üzerinde odaklanmıştır. Kuşkusuz, aşırı basitleştiriyorum. Çünkü, ilk olarak, Foucault *Kelimeler ve Şeyler* gibi önemli bir yapıtta toplumsal gruplara hiçbir göndermede bulunmaz ve tamamen düşünce sistemleri üzerinde odaklanır. İkinci olarak, Derrida'nın toplumsal gruplara görece çok daha az ilgi göstermesinin anlamlı bir istisnası vardır. Bu noktada, sadece onun şahsını ilgilendiriyormuş gibi görülebilecek bir şeyden bahsetmek yerinde olacak: Derrida, Cezayir'in varoşlarından biri olan El Biar'da oturan İspanyol Yahudilerine mensup bir ailede dünyaya gelmiştir (Derrida'nın kendisi son dönemlerdeki bazı yazılarında, özellikle de "Gönderiler"de bu arka planı parça parça görmemize izin verir). Herhalde bu arka planın sonucu olarak, Musevilikle ve Museviliğin Grek ve Hıristiyan etkisinin hâkim olduğu bir kültürle kurduğu ilişki ona sürekli cazip gelmiştir. Ben bu cazibenin, onun Batı geleneğine yönelttiği saldırının derinliği, katılığı ve ateşliliğinde önemli bir rol oynadığını ileri süreceğim.

Derrida'nın 2. Dünya Savaşı sonrası Fransız entelektüel hayatıyla kurduğu ilişki hakkında bir şeyler söylemeye kalkışıldığında, ilk dikkati çeken şey onun entelektüel faaliyet tarzıyla, şu ya da bu şekilde onu etkilemiş olan kişilerin tarzları arasındaki süreksizlik oluyor. Derrida'nın daha dolaysız entelektüel ortamına

ait yazarlar ve felsefecilerle arasındaki bağlantıları saptamaya çalışmak yerine, Nietzsche, Heidegger ve Foucault'yla kurduğu ilişkiyle ilgilenmemin bir nedeni de bu (Foucault tabii ki bu ortama ait, ama bu kitapta onu ele almamın nedeni bu değil). Yine de, bu tür bağlantılar kurmanın genelde güç olmasına rağmen, 1950'lerde ve 60'ların başlarında Fransız entelektüel hayatında öne çıkan çeşitli isimler ve o bağlamda tartışılan çeşitli sorunlar, Derrida'nın girişimini anlamak için önemlidirler. Derrida'nın bu sorunlara o son derece kendine has ve özgün tarzıyla nasıl cevap verdiğini seçebilmek bazen çok güç olabilse de, bu ortam olmasaydı bu sorulara cevap veremeyeceği açıktır.

Burada Derrida'ya anlam vermek gibi bir derdim olduğunu unutmayalım; 2. Dünya Savaşı sonrası Fransasının düşünce tarihini sunmak gibi bir derdim yok. Ayrıca, bu bağlamın ve bu kitapta çizdiğim bütün diğer bağlamların önemli bir anlamda imal edilmiş şeyler olduğunun farkındayım. İlgilendiğim kişileri anlamaya çalışırken benim inşâ ettiğim bağlamlar bunlar. Ama bütün bağlamların inşâ edilmiş olduğunu, hiçbirinin verili olmadığını belirtmeden geçemeyeceğim; Burckhardt'ın çok önceleri verdiği bir dersti bu. Bu, "1945 sonrası Fransız entelektüel hayatı" kavramı kadar, bu çalışmanın başat kurguları olan estetizm ve aşırılık peygamberliği için de geçerli. Çünkü gerçekten de "Fransız entelektüel hayatı" olarak adlandırabileceğimiz tek bir şey yoktur. Daha çok, birbiriyle rekabet halindeki, düzensiz yönelimlerden oluşan birçokluk söz konusudur. Bu yönelimleri nasıl düzenlemeye karar verdiğimiz, ne yapmak istediğimize bağlıdır. Ben de burada Derrida'yı anlamak —hem de belli bir biçimde, savaş sonrası Fransız entelektüel hayatından çok, estetizm ve aşırılık peygamberliğiyle bağlantılı olarak anlamak— istediğime göre, okurun ilgisini Derrida'nın yazılarıyla aralarında şu ya da bu ölçüde tutarlı bir bağ varmış gibi görünen birkaç kişi ve takıntıya çekmekle sınırlamalıyım kendimi.

Derrida'nın Fransız felsefesinin ana akımından ayrıldığı nokta, en iyi, neredeyse daha en baştan beri "edebi" bir yönelimi olan üslubunda görülür. Tamam, Fransız fenomenolojistleri edebiyat araçlarını kullanmaya karşı değillerdi; mesela Gabriel

Marcel günce formunu dolaysız olarak benimsemiş, Sartre *Bulantı*'da bu formdan dolaylı olarak yararlanmıştı.[22] Ama Derrida'nın Husserl'in fenomenolojisindeki, ilk bakışta hayli teknik gibi görünen sorunları titiz ve neredeyse bilinçli olarak katı tutulmuş bir biçimde analiz ederken havai bir biçimde Joyce ve Poe'dan alıntılar yapması yine de insanı şaşırtan bir şeydir (*ORGEO*, s.104-106/102-104; *VP*, s.i/1). Yine de, Derrida başlangıç sorunlarını felsefeden almıştır. *Konumlar*'da, 1960'ların başlarında en çok "Hegel, Husserl ve Heidegger'in metinsel sistematikleri"ni incelemekle ilgilendiğini belirtir (*POS*, s.114/109). Özellikle bu filozofları incelemeyi seçmiş olması hiç şaşırtıcı değildir. 1945-60 döneminde Hegel'in Fransız felsefecileri için ne kadar önemli olduğunu görmüştük; aynı dönemde fenomenolojinin yaygın etkisi de Husserl ve Heidegger'in benzer bir uğrakta oldukları anlamına geliyordu. Hattâ, Vincent Descombes bu döneme "üç H"nin dönemi adını verir.[23] Bu üç kişiyle hesaplaşmanın Derrida'nın yapıtlarında öne çıkan bir rol oynaması, hiçbir biçimde, Derrida'nın bunları "nesnel olarak" başka filozoflardan daha önemli bulduğunu göstermez, çünkü onun tavrı herhangi bir nesnellik anlayışını dışlar. Hegel, Husserl ve Heidegger'e takması kendini içinde bulduğu retorik durumu gösterir. Uğraşacağı kişi ve sorunları büyük ölçüde bu durum belirlemiştir.

Derrida ilk yazılarında, Husserl'le, Hegel veya Heidegger'le olduğundan çok daha dolaysız olarak ilgilenmiştir. (Heidegger ve Foucault'da gördüğümüz gibi, burada da başlangıçta fenomenolojiye bağlanmak, estetist hamlenin neredeyse bir önkoşulu gibi görünmektedir.)[24] Ama Derrida diğer iki isimle de-

---

[22] Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement: An Historical Introduction*, 2. basım, 2 cilt (Lahey: Nijhoff, 1965), C.II, s.396-397.

[23] Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, İng. çev. L. Scott-Fox ve J.M. Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), s.3.

[24] Lentricchia'nın *After the New Criticism*, s.159'da işaret ettiği gibi,1970'lerde Derrida'ya (ve Foucault'ya) yönelen Amerikalı edebiyat eleştirmenlerinin çoğunun "1960'larda fenomenolojik akımlara hayran olmaları" da ilginçtir. Ayrıca, Lentricchia'nın fenomenoloji ile Kant-sonrası estetik deneyim anlayışları arasındaki yakınlıkları araştırdığı, aydınlatıcı "Versions of Phenomenology" bölümüne de bkz.

rinden ilgilenmemiş olsa, Husserl'i yapıbozumuna uğratması mümkün olmazdı. Örneğin, *Varlık ve Zaman*'da Heidegger'in nesnel bir görme olarak bilgi kavrayışına, ona göre "Grek ontolojisinin başlangıcından bugüne kadar her türlü bilgi yorumuna yön vermiş olan" *intuitus* kavrayışına yönelttiği eleştiriyi düşünelim (*B&T*, s.358). Derrida'nın, özellikle *Söz ve Fenomenler*'deki (1967) Husserl tartışmasının önemli bir bölümü, Husserl'in görsel, teorik kavrayışa, dolaysız sezginin sözde ışığına gösterdiği sorgusuz sualsiz bağlılığın tahrip edilmesini içerir. İleride göreceğimiz gibi, bu Heideggerci tema Fransız fenomenolojist Emmanuel Levinas tarafından özellikle vurgulanmıştı. Derrida'nın Husserl'e yönelttiği saldırıyı, önceki Heidegger ve Levinas örnekleri olmasaydı da yapacağını söyleyenler olabilir, ama ben bunu pek olası bulmuyorum.

Hegel'e duyulan ilgi, o dönemin Fransız felsefesine bir tarih merakı getirmişti. Hegel'in önemi iyice artmaktaydı, çünkü Althusser'in ikisini birbirinden ayırmasından önce, Marx'a onun zemin hazırladığı düşünülüyordu. Muazzam Hegel-Marx birlikteliği sayesinde tarihe duyarlık gösteren Fransız fenomenolojistleri Husserl'e, ondan bir tarih fenomenolojisi çıkarmak umuduyla yaklaşıyorlardı. Bu, 1952'den 1961'deki vakitsiz ölümüne kadar Collège de France'da felsefe profesörlüğü yaparak zamanın Fransız felsefesinde etkili bir rol oynamış olan Merleau-Ponty'nin önemli bir meselesiydi. Derrida'nın, bu bağlamda Fransız fenomenolojistlerinin ana akımının düşünceleriyle bağlantılı olan ilk yapıtlarının da önemli bir meselesiydi. Derrida'nın, 1959'daki bir konferansta sunulmuş ve sonraları (gözden geçirilerek) *Yazı ve Fark*'a dahil edilmiş olan ilk yazısı Husserl'in fenomenolojisinde "köken" ile "yapı" arasındaki ilişkiyi ele alır. Bu yazı, Husserl'in yapıtlarında tecrit etmeye çalıştığı statik "eidetik" yapıların kökenini —yani, tarihini— açıklamakta çektiği güçlük üzerinde yoğunlaşır. Derrida'nın basılmış ilk yazısı, yani Husserl'in "Geometrinin Kökeni" adlı denemesine yazdığı uzun sunuş da tarihin fenomenolojik olarak nasıl anlaşılması gerektiği sorununu ele alıyordu.

O zamanın Fransız felsefesinin takıntı haline getirdiği şey yalnızca tarihin *kavranması* değil, aynı zamanda *sona ermesi* o-

lasılığıydı da. Bu takıntı çeşitli biçimler almıştı ve çeşitli kaynakları vardı. Hegel bu açıdan da önemliydi. Hegel'in tarihin sonu kavramının bazı çevrelerde nasıl tarihin kendisinin sonu haline dönüştürüldüğünü görmüştük: *Geist*'ı filozofların düşünceleriyle özdeşleştirdiğiniz taktirde (örneğin, 1840'ların ortalarında bütün Genç Hegelcilerin yaptığı gibi) bu o kadar da mantıksız bir dönüşüm sayılmaz. Fransa'da, Kojève'in Hegel'de tarihin sonu varsayımı hakkındaki açıklaması çok etkili olmuştu.[25] Bu dönemin sonuna doğru, Heidegger'in yazılarındaki felsefenin sonu duyuruları da etkiliydi (1945-60 döneminden sonraki bir tarihe ait bir örnek için, Heidegger'in ilk kez 1966'da yayınlanan "Felsefenin Sonu ve Düşüncenin Görevi" adlı yazısına bakın [Yazıyı *HBW*'de bulabilirsiniz]).

Son kavramı kriz kavramıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Her sonun bir kriz olması gerekmez, çünkü yeni bir şeye yumuşak bir geçiş de tahayyül edilebilir. Ama yumuşak geçişlere yüzyılımızdaki düşüncede pek rastlanmaz. Bu yüzden bu dönemdeki birçok Fransız felsefecinin yazılarında bir kıyamet tonu benimsemeleri şaşırtıcı değildir. Descombes'un işaret ettiği gibi, "altmışların başında 'felsefenin sonu'ndan dem vuran bir sürü laf vardı. Kaynakları tükenen Batı *ratio*'sunun yolun sonuna yaklaştığı düşünülüyordu."[26] Felsefe sahnesinin her yanını son ya da kriz kavramları işgal etmişti. Jean Wahl'ın *Ontolojinin Sonuna Doğru* (1956) adlı kitabını düşünelim; hem bu yapıtın hem de yazarının Derrida üzerinde belli bir etki yaratmış olması olası görünmektedir.[27] Ayrıca, Merleau-Ponty'nin, ölümünden sonra "çalışma notları"yla birlikte basılan *Görünür ve Görünmez*

---

[25] Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*, ders metinlerini bir araya getiren Raymond Queneau, der. Allan Bloom, İng. çev. James H. Nichols, Jr. (New York: Basic Books, 1969), özellikle s.43, 47, 148, ve 162-163. Ancak 1947'de basılmış olmasına rağmen, Kojève'in kitabı 1933 ile 1939 arasında *École des Hautes Études*'de verdiği derslerin metinlerinden oluşuyordu. Bu derslere önde gelen birçok entelektüel katılıyordu.

[26] Descombes, *Modern French Philosophy*, s.136.

[27] Jean Wahl, *Vers la fin de l'ontologie: Étude sur l'Introduction dans la Métaphysique par Heidegger* (Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1956).

(1964) adlı yapıtında da kriz kavramına rastlanıyordu.[28] Bu yönde pek bir kanıt olmamasına rağmen, insan yine Derrida'nın bir ölçüde Merleau-Ponty'den de "etkilendiği"nden kuşkulanıyor (*Kelimeler ve Şeyler* başta olmak üzere Foucault'nun 1960'lardaki yapıtları da Merleau-Ponty ile ilgi çekici paralellikler içerir).

Ancak önemli olan herhangi bir özgül etki değil, kriz kavramının o zamanlar Fransız felsefesinde yaygın bir biçimde tartışılıyor olmasıydı; *Kelimeler ve Şeyler*'de Foucault "Eğer Geri Dönüş'ün keşfi gerçekten de felsefenin sonuysa, o zaman insanın sonu da felsefenin başlangıcının geri dönüşüdür" (*MC*, s. 353/–342) der. Bu önermenin, Wahl'da ya da Merleau-Ponty'de bulunmayan lirik bir zenginliği ve Nietzschevari bir olumlayıcı niteliği var. Ama o zamanın felsefi tartışmalarıyla ilişkili olduğu açık. Derrida, bu tür sözlerin söylenmekte olduğu ortamı Foucault'dan daha yakından tanıyordu.

Postmodern Paris: Edebiyat

Felsefi ortamın Derrida'ya en başta işleyecek malzeme sunmuş olduğu açıktır. Ama bu işlemenin tarzı büyük ölçüde başka bir yerden geliyordu. Derrida'nın metinsel gözüpekliğinin başka herhangi bir Fransız felsefecide benzeri yoktu. Ancak edebiyat ve sanatla uğraşan avant-garde çevrelerde, özellikle de şu ya da bu şekilde postmodernizmle ilişkilendirebileceğimiz kişilerde benzerlerine rastlanabilirdi. Aslında Derrida çeşitli avant-garde edebiyatçı ve sanatçılarla uzun süredir sürekli ilgilenmektedir. Özellikle de Batı'da hâkim durumda olduğunu düşündüğü tem-

[28] Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible, followed by Working Notes*, der. Claude Lefort, İng. çev. Alphonso Lingis (Evanston: Northwestern University Press, 1968), s.165. İnsan, Merleau-Ponty 1961'de ölmeseydi düşüncesinin ne gibi bir yön alabileceği konusunda spekülasyonlar yapmak istiyor. Algının önceliğine duyduğu inancın yanı sıra algının istikrarsız olduğunu düşünmesi, "dünyanın nesri"nin arasındaki "sessizlikler"e kulak vermesi, tamamlanmamış sentez kavrayışı ve "bilincin yükü"nü hissedişi onu, Wilde'ın *Horizons of Assent*, s.14-16'da işaret ettiği gibi, postmodernizmin eşiğine getirir.

sil yaklaşımına meydan okudukları söylenebilecek isimlerle ilgilenmektedir. 1960'lardaki ve '70'lerin başlarındaki yazılarında Artaud, Bataille, Sollers ve hepsinden çok, Mallarmé üzerinde yoğunlaşmış, son dönemlerde ise dikkatini Ponge'a ve bir dizi grafik sanatçısına yöneltmiştir. Bu isimler, daha gerçekçi bir gelenekten gelen yazarların yapmaya çalıştığı gibi, bir dış dünya yanılsaması yaratmaya çalışmaktansa, bir metinsel oyuna girerler; bizatihi "edebiyat" kategorisini sorgulamayı amaçlayan bir oyundur bu. Derrida bu yazarların yapıtlarına duyduğu ilgiyi, 1971'de, *Konumlar* adlı kitabında yer alan bir söyleşide şöyle açıklar:

> "Edebi" olarak sınıflandırılan bazı metinlerin en ileri noktalarda yarıklar açıyor ya da bazı ihlaller yaratıyormuş gibi göründükleri su götürmez... Niçin? En azından, bizi "edebiyat" adlandırmasından şüphelenmeye iten ve kavramı *belles-lettres*'e, sanatlara, şiire, retoriğe ve felsefeye tabi kılan neden yüzünden. Bu metinler, kendi hareketleri sayesinde, daha önce edebiyatla yapılmış ne varsa onların *temsilini* ortaya koyar ve yapıbozuma uğratırlar; bu "modern metinler"den çok önce belli bir "edebi" pratiğin bu modele karşı, bu temsile karşı işleyebilmiş olduğunu da unutmamak gerekir. Ama önceki yarıkların yasasını, geriye dönüşlü bir teleolojiye düşmeksizin en iyi; bu son metinlerden yola çıkarak, onlarda göze çarpan genel biçimlenimden yola çıkarak yeniden yorumlayabiliriz. (*POS*, s.93-94/69.)

8. Bölüm'de bu edebi ve estetik bağlantının izini daha ayrıntılı olarak süreceğim. Burada derdim sadece, Derrida'nın estetik (ya da antiestetik) meselelere duyduğu ilginin arka planını belli bir ölçüde araştırmak. Bazı açılardan Derrida'ya teorik (yoksa antiteorik mi?) bir temel (yoksa antitemel mi?) sunmuş olduğu söylenebilecek, romancı ve eleştirmen Maurice Blanchot bize iyi bir başlangıç noktası sunuyor. Blanchot'ya bu kitapta birkaç kere değinmiştim. Bu da bir tesadüf değildi, çünkü Blanchot'nun

perspektifi estetizminkine yakındır. Onun negatif bir Heideggerci olduğunu belirtmiştim; zira o da Heidegger gibi sanatın "gayri şahsiliği" üzerinde ısrar eder ama sanatın "doğruluk değeri" olduğunu reddeder. Sanat, Blanchot'ya göre, "kendini anlamlandırmadan saklar; hiçbir şeyin yaşamadığı, olmuş olan şeyin yine de olmamış olduğu, tekrar başlayan şeyin daha hiçbir zaman başlamamış olduğu bölgeyi en tehlikeli kararsızlık yeri olarak adlandırır." "Doğruluğun kendine ait bir temeli ve esası" olduğu dünyadan ayrılmış olan sanat, "aslında mutlak yanlışın önsezisini ve skandalını temsil eder." Hattâ, "doğru-olmayan"ın "sahiciliğin özsel bir biçimi" olabileceğini ileri sürer.[29]

Dünyanın "doğruluğu" ile sanatın "doğru-olmayan"ı arasındaki bu ayrım, Blanchot'nun iki tür dil arasında yaptığı ayrımla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Blanchot burada Mallarmé'ın "dilin iki durumu vardır, biri ham ya da dolaysız durum, diğeri özsel durum" şeklindeki iddiasına başvurur. "Ham" dil —*parole brute*— "şeylerin gerçekliği"yle ilgilidir. Anlatarak, öğreterek, betimleyerek bize şeyleri mevcudiyetleri içinde sunar —yani Blanchot'ya göre, "temsil eder". *Parole brute*'ün amacı bizi şeylerle dolaysız bir ilişkiye sokmak olduğu için dil olarak dil suskun kalır; varlıklar konuşur, dil değil. *Parole brute*, araçlarla dolu bir dünyadaki bir araç olarak işlev görür; bizi dünyanın hayatına ve bu hayatı yönlendiren amaçlara bağlar.

Parole essentielle ise bizi şeylerden uzaklaştırır, şeylerin gözden kaybolmasına yol açar. "Daima anıştırır, ima eder, hissettirir." Gerçeğin dili değildir, "gerçekdışının, kurmacanın dilidir ve bizi kurmacaya teslim eder." *Parole brute* dil olarak kendisini silip salt şeylerin temsili haline gelmeye çabalarken, *parole essentielle* kendini dayatmaya çalışır —ama kendini dayatırken kendisi dışında başka bir şey dayatmaz. *Parole essentielle,* der Blanchot, düşüncenin dili değildir, çünkü düşüncenin dili "bizi hâlâ bir dünyaya gönderir." Daha çok şiirin dilidir; Blanchot'ya göre bu dilde "varlıklar ve onların meşgaleleri, projeleri, faaliyetleri" suskunlaşır. Şiirin dilinde, konuşan

[29] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), s.252, 255, 260.

bizzat dildir: "Dil tam anlam ve önemine bürünür, özsel olan şey haline gelir; özsel olan *olarak* konuşur, bu yüzden de şaire emanet edilmiş olan söze *parole essentielle* denebilmektedir. Bu her şeyden önce, inisiyatifi ele geçiren sözcüklerin bir şeyi adlandırmaya ya da birine ses vermeye hizmet etmemeleri gerektiği, amaçlarının kendi içlerinde olduğu anlamına gelir."[30]

Sanat ve edebiyat hakkındaki bu yaklaşım postmodern bir duyarlılığı ifade eder (Postmodernistlerin ifade kavramını reddedeceklerini kabul ediyorum). Blanchot, sanat ve edebiyatı dünyadan mutlak anlamda kopuk şeyler olarak görmekte ısrar ederek, hem modernizm hem de postmodernizm için temel önemde olan kriz ya da kopma hissini yeniden üretmektedir. Ama modernistin tersine, postmodernist, doğruluğu edebiyat düzeyinde yeniden kurmaya gönül indirmez. O daha çok (örneğin bkz. Borges) kurmacanın sadece kurmaca olduğunu savunur. Postmodernist, karakteristik bir biçimde kurgusallık kavramını genelde dünyaya genişletir. Alan Wilde haklı olarak edebi modernizmde rastlanan "ironik-olmayan" itkinin —yani, kaotik gerçekliği dengelemek için bir düzen görüntüsü yaratma itkisinin— postmodernizmde ortadan kalktığını işaret eder.[31] Blanchot'nun sanat görüşü yadsınamaz biçimde postmoderndir; hattâ birçok açıdan çok benzediği Heidegger'inkinden çok daha sadık bir biçimde postmoderndir. Örneğin, Blanchot'nun sanatın gayri şahsiliği anlayışının Heidegger'deki koşutu, konuşanın insan değil dil olduğu (*die Sprache spricht*) inancıdır. Ama, Heidegger'de, sanatı ya da dili ya da antik Grek ülkesinin nostaljik dünyasını modern teknolojinin ironik, evsizleştirici, parçalayıcı karakterine karşı bir sığınak olarak görme eğiliminde ironik-olmayanın izi vardır yine de. "Doğruluk değeri" nosyonunu tereddütsüz reddedişinin de gösterdiği gibi, Blanchot'da ironik-olmayana ait hiçbir iz yoktur.

Derrida'nın Blanchot'dan ne ölçüde "etkilendiği"nden emin değilim, ama bu etkinin önemli boyutlarda olduğunu gösteren

---

[30] A.g.y., s.31-35.

[31] Wilde, *Horizons of Assent*, özellikle s.43-45.

kanıtlar vardır.[32] Yine de, önemli olan etkiden çok yakınlıktır. Tabii ki Blanchot ile Derrida'nın üslupları birbirinden çok farklıdır, çünkü Blanchot'nun yazılarının yüzeyinde Derrida'da rastlanmayan bir netlik vardır. Ama aralarında ne kadar üslup farkı olursa olsun, iki yazar da sanat ve edebiyatta postmodernizme büyük bir açıklık ve duyarlılık sergilerler. Bu kısmen, Derrida'nın postmodernist sanatçıları (örneğin Magritte, Adami, Titus-Carmel) modernistlere tercih etmesinde —kesinlikle ironik, hattâ parodik bir ruha sahip olan ve ironik-olmayana hiçbir özlem duymayan kişileri yeğlemesinde— görülebilir.[33] Bu, kendi girişiminin "sanatsal", "edebi" karakterinde daha da açık bir biçimde görülebilir. Postmodernist entelektüeller, modernist entelektüellerin hâlâ kabul ettiği şeyi, yani bilimin, varoluşun ironisine karşı bir sığınak, (kesinlikten ne kadar uzak olursa olsun) ironik-olmayan bir korunma yolu olduğu anlayışını reddederler (ileride bu konuyu Freud'un modernist ve postmodernist yorumlarıyla bağlantılı olarak geliştireceğim). Bu yüzden, bilimsel söylem ile bilimsel-olmayan söylem, ya da eleştiri ile sanat arasındaki ayrımı artık ciddiye almazlar.

Örneğin, Blanchot'nun eleştiri yazıları kurmaca yapıtlarından ya da kurmaca yapıtları eleştiri yazılarından aman aman farklı değildir. Derrida'da da eleştiri ile yaratım iç içe geçmiştir. Bu, özetlenemeyen, bizzat görülmesi gereken bir yapıt olan başyapıtı *Glas*'ta en açık biçimiyle görülür. Hegel ve Jean Genet (başka hangi ikiliyi yanyana getirirseniz getirin bu kadar edepsizce ola-

---

[32] Derrida Blanchot'nun eleştiri yazılarına az göndermede bulunur. Yine de bkz. *L'Écriture et la différence*, s.150-151, 253-258; *Writing and Difference*, s.102-103, 169-173. Derrida'nın Blanchot'yla arasındaki ilişkinin daha iyi bir göstergesi, daha öncedcn Blanchot'nun ortaya attığı temaları —mesela, sözlü söylemin yazılı söyleme olan önceliğine yönelik saldırı (ilgili metinleri aşağıda belirtiyorum)— benimsemesidir. Daha yakın tarihli yazılarında Derrida Blanchot'nun kurmaca yapıtlarını ele almıştır. Bkz. Jacques Derrida, "Living On," İng. çev. James Hulbert, Bloom vd., *Deconstruction and Criticism* içinde, s.75-176 ve "The Law of Genre," İng. çev. Avital Ronell, *Critical Inquiry*, 7 (1980-81), 55-81.

[33] Margaret A. Rose'un şu kitabında Magritte'in parodiyi kullanma biçimi hakkında yaptığı önemli yorumlara bkz. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (Londra: Croom Helm, 1979), s.140-144.

nını bulmak zordur) hakkında bir yorum olduğu varsayılan bu yapıtta —yorumun bilinen anlamında— bu iki yazar hakkında hiçbir şey söylenmez. Derrida, bunun yerine, tipografik stratejilerle, uzun alıntılarla, bazı pasajları kırpıp sözlük tanımlarına başvurarak, binbir çeşit sözcük oyunu yaparak edebi-felsefi bir *collage* yaratır. Bu kitabı felsefi ya da eleştirel bir yorum olarak okumaya kalkışmak aptalca olur. Onu daha çok bir sanat yapıtı olarak —daha da özgülleştirirsek, okurun/seyircinin zihninde (ne kadar geçici olursa olsun) bir düzeni yeniden kurmak için değil, sonsuz bir serbest çağrışım oluşturmak için tasarlanmış postmodern bir sanat yapıtı olarak— okumak gerekir. Tamam, Derrida postmodernizmin temelinde yatan kriz varsayımına — ileride göreceğimiz gibi— meydan okur. Ama bu onun yapıtındaki postmodern itkiyi yadsımayı gerektirmez.

Derrida'yla Blanchot arasındaki yakınlıklar belki de en açık biçimde, ilk kez 1970'de yayınlanan ve *Saçılma*(1972)'ya dahil edilen "Çift Seans" adlı denemede görülür. Bu deneme Derrida'nın yapıtındaki bir dizi önemli yönelimi birbirine bağlar. Derrida burada, başka şeylerin yanı sıra, Mallarmé'ın "Öykünme" [Mimicry] başlıklı kısa bir metnini ele alır. Derrida'ya göre, Mallarmé'cı öykünme "hiçbir şeyi temsil etmez, hiçbir şeyi taklit etmez, uygunluğa ya da aslına benzerliğe ulaşmak amacıyla önceden verili herhangi bir göndergeye uyması gerekmez" (*DISS*, s.233/205). Böylece, öykünme "sözmerkezci" Batı geleneğinin dışında ya da en azından "kenarlarında" bir konum işgal etmeyi başarır. Blanchot'ya göre, *parole essentielle* anıştırmaya, ima etmeye, hissettirmeye dayanır. Ama Derrida anıştırmanın hiçbir şeye yapılmadığı iddiasındadır: "Öykünmenin işleyişi anıştırır, ama hiçbir şeyi anıştırır, aynayı kırmadan, aynanın öte yanına geçmeden anıştırır." Öykünme "hiçbir gerçekliği yansıtmaz; salt 'gerçeklik-efektleri' ['*effets de réalité*'] üretir." Ona "ancak benzeti [simulacrum] yoluyla ulaşılabilir, tıpkı o harika kasılmanın ya da kızlık zarının *yalınlığının* düşlenmesi gibi" (*DISS*, s.234/206). Herhalde biraz daha kolay anlaşılabilecek bir dille söylersek: "Gönderge ortadan kaldırılır, ama gönderme kalır; geriye kalan sadece düşlerin yazılmasıdır; hayali olmayan

bir kurmaca, taklit etmeyen, benzerlik, doğruluk ya da yanlışlık kaygısı olmayan bir öykünmedir... Hiçbir şimdinin öncelemediği ya da ardı sıra gelmediği ve bir hat üzerine dizilemeyecek izler, kehanetler, hatırlamalar, ön-darbeler ve son-darbeler kalır geriye yalnızca" (*DISS*, s.239/211 [çeviri değiştirildi]).

Derrida burada bir kriz edebiyatını betimlemektedir — dahası, mevcut dünyaya mutlak bir biçimde yabancılaşmış olduğunu, onu herhangi bir biçimde "tekrarlama"yı, "yeniden-sunmayı/temsil etmeyi" reddederek vurgulayan bir edebiyattır bu. Taklidin, gerçeğe benzemenin, doğruluğun ve yanlışlığın külliyen dışlanmasının nedeni budur. Böyle bir edebiyatın son derece ironik —hem de yalnızca bir şey söyleyip başka bir şeyi kastetme anlamında değil, daha da ötesi bir şey söyleyip hiçbir şey kastetmeme ya da hiçbir şey "söylemeyi istememe" anlamında ironik— olacağı açıktır. Bu tür bir ironi de en önemli kaynağını kaçınılmaz olarak parodide bulacaktır. Derrida'nın Bataille ve Hegel hakkındaki denemesinde söylediği gibi: diyalektiğin her şeyi kuşatan ağzıyla karşılaştığımızda "dili tekrar çiftleyip hilelere, stratejilere, benzetilere [simulacra] başvurmamız" gerekir (*E&D*, s.386/263). "Çift Seans" işte bu konuda düşünme çabasını içerir. Derrida'nın "çift bilim"i parodiktir. Derrida'nın bu yöne kararlı bir biçimde dönmesi şaşırtıcı da değildir; parodinin Derrida'nın öncülerinde de nasıl bir rol oynadığını görmüştük.

Margaret A. Rose'un belirttiği gibi, "yaygın bir düşünce tarzının eleştirisi olarak parodi yumuşatıcı olmayı değil, önyargıları rahatsız etmeyi amaçlar."[34] Kendini edebiyat tarihini rahatsız etmekle sınırlayacak bir parodi düşünmek mümkünse de, ben parodinin daha geniş eğiliminin bütün egemen düzeni rahatsız etme yönünde olduğuna inanmaya meyilliyim. Dolayısıyla, hâkim güçleri al aşağı etme konusundaki gönülsüzlüğü dikkate alındığında, dört aşırılık peygamberi arasından en az parodik olanın Heidegger olması şaşırtıcı değil —tabii (Robert Minder'ın yaptığı gibi) Heidegger'in son yapıtlarının önemli bir bölümüne Alman şiirinin en kötü örneklerinin bilinçsiz bir parodisi olarak

[34] A.g.y., s.131.

bakmayı tercih etmiyorsanız.[35] Ama Heidegger en iyi olasılıkla bilinçsiz bir paroditse, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'le *Bilginin Arkeolojisi*'nin gayet iyi gösterdiği gibi, Nietzsche ve Foucault bilinçli parodistlerdir. Derrida ise parodi işini bir adım daha ileri götürür (Nietzsche'nin Hıristiyanlığın, Foucault'nun da Kartezyenciliğin parodisini yapması gibi) o da sözmerkezciliğin parodisini yapar, ama aynı zamanda kendi parodisinin de parodisini yapar.

Parodi güç bir türdür; "öz-parodi" (Richard Poirier'nin terimi)[36] ise daha da güç. Okurdan muazzam taleplerde bulunulur. Parodisi yapılan metinlerin tanındığı varsayılır, ama üstüne üstlük bir de insanın parodistin metnindeki en ufak tonal çeşitlemeleri sezebilmesi de gerekir. Büyük bir duyarlılığınız ve bilgi birikiminiz yoksa olup bitenlerin çoğunu ıskalarsınız. Aslında Derrida'yı doğru dürüst okuyabilmek için, onun ikizi olmanız gerekir, bu durumda da okuyuşunuz aynı zamanda bir yazma — ama Borges'in hikâyesindeki gibi, çifte yazma— haline gelecektir. Yine de Derrida yazılarında özdeşlik nosyonunu yapıbozumuna uğratmaya çalışır. Kısacası, onu doğru dürüst okuyabilmek için tam da onun saldırmak istediği şeye sahip olmanız gerekir. Bu da, hiçbirimizin onu doğru dürüst okumak için gereken koşulları yerine getirmeyi umamayacağımızı söylemekle aynı kapıya çıkar. Ama doğru dürüst algılanmasalar bile, Derrida'nın parodilerle yaptığı oyunlarda vaatkâr bir zenginlik vardır ki onun metinlerini okumanın bazıları için bir tür iptila haline gelebilmesini açıklayan şey de budur herhalde.

---

[35] Robert Minder, "Heidegger und Hebel oder die Sprache von Messkirch," *Dichter in der Gesellschaft: Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur* içinde (Frankfurt am Main: Insel, 1966), özellikle s.211-213, 224-227. Gönülsüz parodi kavramı hakkında bkz. Hans Kuhn, "Was parodiert die Parodie?" *Neue Rundschau*, 85 (1974), 604-605.

[36] Bkz. Richard Poirier, "The Politics of Self-Parody," *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life* içinde (New York: Oxford University Press, 1971), özellikle s.27-28.

Yazının Yazgısı

Henüz Derrida'nın herhangi bir tezini ortaya koymuş değilim. Bunun da şaşırtıcı görülmemesi gerek, çünkü Derrida'nın maksadı (tabii buna bir maksat denebilirse), kısmen, ortaya bir tez koyma arzusunun kendisine saldırmaktır. Bu bir Derrida okuru olarak beni tuhaf bir konuma yerleştiriyor. Çünkü Derridacı metnin içerdiği zenginliği takdir etmekten —yani, bu metni bir sanat yapıtı olarak değerlendirmekten— daha fazlasını yapmak istiyorum ben. Bir düşünce tarihçisi olarak, Derrida'nın yapıtında inceleyebileceğim, sorgulayabileceğim, bir bağlama "yerleştirebileceğim" ve bu kitapta ele aldığım diğer düşüncelerle bağlantılı olarak tartışabileceğim düşünsel bir içerik arıyorum. Derrida'nın terimleriyle, buna ancak, temellük edilemez olanı temellük etmeye yönelik gayri meşru bir girişim olarak bakılabilir. Derrida'nın Mallarmé hakkındaki bir yazısında söylediği gibi, "bir metin göndermelerden vazgeçmek için oluşturulur."[37] Bununla, yazarlara, bağlamlara ya da "şeyin kendisi"ne yönelik her türlü başvuruyu dışlamayı kasteder ("şeyin kendisi her zaman kaçar" der *Söz ve Fenomenler*'in sonunda [*V&P*, s.117/104]). Ayrıca tezlere başvurmayı dışlamayı da kasteder, çünkü tezlerin onulmaz biçimde Hegelci bir karakterleri vardır ve insanı diyalektiğin tuzağına yakalanmaya iterler.

Belki de Derrida'nın, en azından *Glas*'a kadar olan yazılarında bir teze benzeyen bir şeyler ortaya koyduğunu söylemek yeterlidir. Bu tez daha yakın tarihli yazılarında neredeyse ortadan kaybolmuş gibidir, en azından "ciddi bir biçimde" ortaya konan bir şey olmaktan çıkmıştır. Derrida'nın *Posta Kartı*'nda Sokrates'le Platon'a alaycı iftiralarda bulunmasını sağlayan bir araçtır olsa olsa. Yine de bu tezin Derrida'yla herhangi bir biçimde karşılaşmış olanların çoğunun zihninde onun girişiminin önemli bir yönü olarak yer ettiğini biliyorum. Bu tez Derrida'nın 1967'de çıkan üç kitabı olan *Söz ve Fenomenler*'de, *Yazı ve*

[37] Jacques Derrida, "Mallarmé," *Tableau de la littérature française de Madame de Staël à Rimbaud* içinde (Paris: Gallimard, 1974), s.370.

Fark'ta (özellikle son beş yazıda) ve *Gramatolojiye Dair*'de (özellikle I. Kısım'da) saplantılı bir biçimde tekrarlanır. 1972'de çıkan üç kitapta, yani *Felsefenin Kıyıları*, *Saçılma* ve *Konumlar*'da ise farklı perspektiflerden tekrarlanır. Özetle, Derrida'nın "tezi" (bu tırnak işaretlerinin ima ettiği belirsizlik zorunlu görünüyor), Batı tarihinin akışı içinde yazının konuşma lehine "alçaltılmış" olduğudur (örneğin bkz. *POS*, s.72/53). Konuşma dolayımsızlığa —daha doğrusu anlaşılabilirliğe, Hakikat'le, "aşkın gösterilen"le temas kurma imkânına— karşılık gelir. Yazı ise tuhaf bir ikincillik (secondariness) türüne —elimizde ikincillikten başka bir şey olmadığını kabul eden bir türdür bu— karşılık gelir. Batı geleneği, der Derrida, yazıya tepeden bakmıştır; *Gramatolojiye Dair*'de şöyle söyler: "Yazı, kavranabilir kayıt, Batı geleneği tarafından her zaman tine, nefese, konuşmaya ve logos'a dışsal olan beden ve madde olarak görülmüştür" (*GRAM*, s.52/35).

Demek ki, Derrida'nın "gramatolojik" tezi, Batı geleneğini literal [söze dayalı] hakikatin nihai olarak mümkün olduğuna inandığı için mahkûm etmenin kestirme bir yöntemi gibi görünmektedir. Derrida bu tezi ileri sürerken o kadar inanılmaz bir ilim irfan gösterisi yapar ki okurlarının çoğu onun bu tezin literal olarak doğru olduğunu savunduğunu sanırlar; bu da ironik bir şeydir. Ama onun niyeti belli ki bu değildir (tabii bu niyeti bilebileceğimizi artık ne kadar iddia edebilirsek). İlk kez 1964'te yayınlanan "Şiddet ve Metafizik" adlı yazısında şöyle der: "Şiddet ile şiddetsizlik arasındaki sınır belki de konuşma ile yazı arasında değil, her birinin kendi içindedir" (*E&D*, s.151/102). Bataille ve Hegel hakkındaki yazısında ise biri egemen, diğeri köle iki yazı biçimi olduğundan bahseder (*E&D*, s.385-396/262-270). Kısacası, konuşma ile yazı arasındaki ayrımın kendisi yapıbozuma uğratılır. Derrida ilim irfan parodisi yapan bir *tour de force*'a girişir ve ulaşabildiği bütün kaynakları kullanarak inanılması güç olanı inanılır hale getirmeye çalışır. Sonra da, ileride tekrar yapacağını göreceğimiz bir hamle yaparak, kurmak için bu kadar uğraştığı ayrımı siliverir.

Konuşma/yazı ayrımı eski felsefe literatürüne hiç de yabancı bir konu değildir. Derrida için tayin edici gönderme, Platon'un *Phaedrus*'udur. Çeşitli "gramatolojik" yazılarında bu yapıta sık sık göndermede bulunur ve ilk kez 1968'de yayınlanan ve *Saçılma*'ya dahil edilen "Platon'un Eczanesi" adlı şen şakrak yazısında bu yapıtı ayrıntılı olarak tartışır. *Phaedrus* retoriğe yönelik klasik Platoncu saldırının cisimleşmiş halidir; kesin olan, sonraki okurlarının ilgisini çekmesinin en büyük nedeninin bu olduğudur.[38] Ancak, Derrida karakteristik tavrıyla, kendini diyalektikle ne kadar özdeşleştiriyorsa retorikle de o kadar özdeşleştirir. "Klasik retoriğin kategorileri"ni son derece su götürür bulur ve eski düşmanına karşı retorik kartını oynamayı reddeder (*DISS*, s.296/264; ayrıca bkz. "Beyaz Mitoloji", *MARGES*). Başka bir deyişle, Derrida'nın "Batı geleneği"ne muhalefeti o kadar radikal ve ödünsüzdür ki retorik sanatının o büyük uygulayıcıları ve öğretmenleri olan sofistler bile onun saldırısından nasiplerini alırlar.

Derrida, *Phaedrus*'taki retorik/diyalektik çatışması üzerinde odaklanmak yerine, dikkatini diyaloğun sonlarına doğru Sokrates'in yazıya yönelttiği saldırı üzerinde yoğunlaştırır. Sokrates burada, yazı canlı konuşmanın bir imgesinden ibarettir ve konuşma ondan çok daha tercihe şayandır, der. Yazı belleği zayıflatır. Yazılar yazarın elinden kaçıp gider ve yanlış yorumlanırlar. Okur için yazılar yalnızca onun zaten bildiği hakikatlerin bir hatırlatıcısı olma hizmeti görmelidir (*Phaedrus*, 274c-276e). Derrida bu Sokratçı, yazıyı reddetme tavrının, Batı'nın ondan sonraki bütün tarihine egemen olduğunu düşünür. *Gramatolojiye Dair*'de biraz karmaşık bir biçimde şunları söyler: "İşitsel töz yoluyla 'kendini-konuşurken-duyma (anlama)' sistemi —ki bu sistem ***kendisini*** dışsal-olmayan, dünyevi-olmayan, dolayısıyla ampirik-olmayan ya da olumsal-olmayan ***gösteren*** olarak ***sunar***— bütün bir çağ boyunca dünyanın tarihine zorunlu olarak

[38] Örneğin bkz. Robert Pirsig'in *Phaedrus* hakkındaki önemli düşünceleri, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (New York: Bantam, 1975) [Türkçesi: *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*, çev. S. Sertabiboğlu, Ayrıntı Y., İstanbul, 1995].

hükmetmiştir" (*GRAM*, s.17/7-8). Konuşma mevcudiyettir, yazı ise mevcudiyetin inkârı. Ses dolaysız bir biçimde dünyaya çıkar ve söylendikten sonra hemen ortadan kalkarken; yazı bir ara biçimdir, kendini kökeninden ayırır ve bu köken ortadan kaybolduğunda bile kendini korur. Derrida'nın sözleriyle, yazı "bir dolayım ve logos'un kendisinden ayrılmasıdır... Yazı anlamın ruhla birlikte logos içindeki doğal, asli ve dolayımsız mevcudiyetinin taklididir" (*GRAM*, s.55/37).

Phaedrus'u okuyanların çoğu Sokrates'in yazıya saldırdığı birkaç satırı hızla geçiverirler. İlk kez 1953 yılında yayınlanan, René Char hakkındaki bir denemede bu satırları yorumlamış olan Blanchot, bunu yapmayanlardan biriydi. Blanchot, Derrida'ya yine makul bir biçimde yaklaşmamızı sağlar. Blanchot'nun açıklamasına göre, Sokrates yazılı söze itiraz eder çünkü [yazı] "namevcut varlığa ses verir; tıpkı tanrının kendisinin hiçbir zaman sözlerinde mevcut olmadığı, ancak konuşan namevcudiyeti yoluyla varolduğu kehanetlerin ilahi sesi gibi. Tıpkı yazı gibi, kehanet de kendini haklı çıkarmayı, açıklamayı ya da savunmayı reddeder; tanrıyla tartışılamayacağı gibi yazıyla da tartışılmaz. Bu konuşan sessizlik Sokrates'i şaşırtmaz."[39] Blanchot'nun bu pasaj üzerinde odaklanmasının ardında, Heidegger'in sanat yapıtına gösterdiği ilgiye çok yakın bir şey vardır. Çünkü Sokrates'in yazıya yönelik horgörücü bakışı, onun sanata yönelik aynı ölçüde horgörücü bakışına koşuttur. Blanchot'nun sözleriyle,

> bu muhteşem bir sessizliktir; kutsal güçler, korku ve dehşetleri sayesinde insanın zihnini tuhaf, yabancı bölgelere açan güçler karşısında sanatı bir huşu hissiyle dolduran inatçı bir dilsizliktir. Bu şoktan, sanatın sessizliğinin konuşulan söze düşkün kişide, canlı konuşmanın onurunu inançla taşıyan kişide yarattığı tedirginlikten daha çarpıcı

[39] Maurice Blanchot, "The Beast of Lascaux," İng. çev. David Paul, *René Char's Poetry: Studies by Maurice Blanchot, Gabriel Bounoure, Albert Camus, Georges Mounin, Gaëtan Picon, René Ménard, James Wright* içinde (Roma: de Luca, 1956), s.30-31.

> bir şey yoktur; suretten başka bir şey değildir bu, doğruluğu konuşan ama ardında bir boşluktan başka hiçbir şey, hiçbir tartışma imkânı bırakmayan bir şey; öyle ki onda doğruluk kendisini onaylayacağı hiçbir şeye sahip değildir, dayanaksız görünür, rezil bir doğruluk suretinden, bir imgeden ibarettir; ve bu imgesellik ile bu görünüş doğruluğu, ne doğruluğun ne de anlamın olduğu, hattâ yanlışlığın bile olmadığı derinliklere çeker.[40]

Heidegger'e göre, "dil konuşur" —yani, bir yazarın mevcudiyeti olmadan, dilin *kendisi* konuşur. Blanchot, Sokrates'in işte tam da bu anlayışa, dille sanatın bağımsızlığı, *gayri şahsiliği* anlayışına saldırdığını düşünür. Üstelik, bu düşüncelerin, sanatın bir şekilde sanattan ayrılabilecek bir anlam iletmediği ama (Heidegger'in tabiriyle) "basit bir Söyleme" olduğu görüşünü yazdığı şiirlerle örnekleyen René Char hakkındaki bir yazıda ortaya konması anlamlıdır. (Heidegger'in Char'ın yapıtını beğendiği herkesçe bilinir ki bu yakınlığın nedenlerini anlamak hiç de zor değildir.) Blanchot, Herakleitos'un, Char'ın şiirini anlamak için önemli olduğunu düşündüğü bir özdeyişini alıntılar: "Kâhinleri Delfi'de olan Tanrı ne ifade eder ne de gizler sadece sezdirir." Blanchot'nun —ve Char'la Heidegger'in— sanat görüşü de budur: "Hiçbir şey söylemez, hiçbir şey gizlemez, bir mekân açar, bu mekânı kendini onun menziline açan herkese açar." Blanchot'nun işaret ettiği gibi, Sokrates "makul" bir talepte bulunur. "Hiçbir şey söylemeyen ve ardında hiçbir şeyin saklanmadığı bir dil" istemez. Onun yerine, "canlı bir mevcudiyet tarafından teyit edilen bir kesinlik sözü, bu amaçla oluşturulmuş mübadele edilebilir bir söz" ister.[41] Bu talep bütün makulluğüyle —Nietzsche'nin tespit edip derisini yüzdüğü makullüğün aynısıdır bu—, sanatın yadsınması anlamına gelir.

Blanchot'nun Sokrates'le Platon'un mantıksal zihniyetine karşı çıktığını düşündüğü Char'ın şiirini övmesi, Derrida'nın postmodern sanat ve edebiyata düzdüğü övgüleri muştular. Bu-

---

[40] A.g.y., s.31.
[41] A.g.y., s.32.

rada kurmaca meselesi can alıcı önemdedir. Diyalektiğin dördüncü uğrağı açıkça kurmaca bir uğraktır. Derrida "Kitabın Dışında"da şöyle der: "Bütünün ötesi —her türlü ontolojiye direnen metnin bir başka adıdır bu— ... bir *primum movens* değildir. Yine de... bütünün üzerinde kurmacanın hareketinin izini bırakır" (*DISS*, s.65/57). Ama her türlü kurmacanın bu anti-ontolojik role uygun olduğu söylenemez; kurmacanın sadece belli bir türü uygundur bu role. Kaldı ki Derrida da isim zikretmekten geri durmaz. Daha önce de gördüğümüz gibi, *Konumlar*'da Artaud, Bataille, Mallarmé ve Sollers'i ele alır. Ancak bu yazarların metinleri "edebiyat"ı sorguya çekmekle kalmaz, bu metinler aynı zamanda "ister doğrudan doğruya olsun ister bu felsefi temelden türemiş kategoriler, yani geleneksel estetik, retorik ya da eleştirinin kategorileri yoluyla olsun, onlara hükmetmiş ya da onları kavramış olduğu varsayılan felsefi kavramsallığa karşı bir direniş yapısını işaret eder ve örgütler gibidirler" (*POS*, s.93-94/69 [çeviri değiştirildi]). Derrida hepsi de mimesis karşıtı bir yönelimde olan ve hepsi de dilin kendisinin "oyun"uyla ilgilenen bu yazarları, sezginin dolayımsızlığına yönelik baskıcı, Platonik bağlılık adını verdiği şeyin karşı kutbuna yerleştirir.

Bu dolaysız ve bariz bir karşıtlıktır. Örneğin, "Çift Seans"ta Derrida Mallarmé'ın çeşitli metinlerini Platon'un *Philebus*'undan bir pasajı okumak için kulanır. Kitaba adını veren "Saçılma" adlı yazıda ise Philippe Sollers'in avant-garde romanı *Sayılar*'ı *Devlet*'le karşılaştırır. Şöyle der:

> Platon'un mağarasının bir felsefi hareket tarafından basitçe bir kenara atılmak yerine bütünüyle dönüşerek, bir başka —mutlak olarak başka— yapının, kıyaslanamaz, tahmin edilemez ölçüde daha karmaşık bir makinenin sınırları içinde yer alan bir tahditli alan haline geldiğini düşünün. Aynaların dünyanın *içinde* olmadıklarını, her türlü *onta*'ya ve bunların imgelerine dahil olmadıklarını, tam tersine "mevcut" şeylerin *onların* içinde olduğunu düşünün. Aynaların (gölgelerin, yansımaların, fantasmaların vs.) artık

> ontoloji yapısı ve mağara miti içerisinde kavranmadıklarını....bunun yerine onu tamamen kuşatıp şurada burada tikel, son derece belirli bir etki yarattıklarını düşünün. *Devlet*'te, onun mağarasında ve hattında betimlenmiş olan bütün hiyerarşi, *Sayılar*'ın tiyatrosunda kendini bir kez daha sigaya çekilirken bulacaktır. (*DISS*, s.360/324.)

Herhalde Mallarmé hariç, Derrida'nın anti-ontolojik bir duruşu örneklediğinden bahsettiği yazarlar İngilizce konuşan okurlara pek bir anlam ifade etmeyeceklerdir. Yine de, Fransız edebiyatına aşina olmayan okurlar başka yerlerde anlamlı örnekler bulabilirler: Duchamp'ın pisuvarında, Magritte'in söz oyunları yapan resim ve çizimlerinde, James Joyce'un yazılarında. Joyce'un yapıtları yaygın olarak bilindiği ve okunduğu için Joyce'la Derrida arasındaki yakınlıkları araştırmak faydalı olacak galiba. Joyce hayranları Derrida'da bir *déjà vu* hissi yaşayacaklardır. Burada *Finnegans Wake*, *Ulysses*'den çok daha yerinde bir örnektir (*Dublinliler* bambaşka bir alana aittir). S.L. Goldberg'in işaret ettiği gibi, Joyce'un *Ulysses*'deki asıl derdi sanatı "deneyimdeki bağlamı"na iade etmek, "burada ve şimdi"ye tutunmaktı.[42] Bu, "burada ve şimdi" fikrini açıkça reddeden Derrida'yla çatışmaktadır; onun Husserl'in "yaşayan şimdi/bugün" anlayışına sürekli saldırdığını hatırlamak bile yeterli. Ama *Finnegans Wake*'de bambaşka, Derrida'ya çok daha yakın bir Joyce buluruz. Goldberg (muvakkaten de olsa), son döneminde Joyce "yüksek metafizik anlamlar bulacağım diye öyle sabırsızlanmaktadır ki elindeki şeyin insani ve *dramatik* anlamını, insan deneyiminin 'doğal' ya da 'literal' düzeyini horgörür"[43] diyerek memnuniyetsizliğini belirtir. Yapıta sempatiyle bakan biri ise, Joyce'un tam da bu doğallık ve literallik kavramlarını sorgulamak *istediğini* —

---

[42] S.L. Goldberg, *The Classical Temper* (New York: Barnes & Noble, 1961), s.66-99

[43] A.g.y., s.23-24. David Hayman'ın şu kitapta (biraz fazla vurgulayarak, ama temelde doğru biçimde) ileri sürdüğü gibi, *Finnegans Wake*'in Joyce'un Mallarmé okuyuşundan derin bir biçimde etkilenmiş olması anlamlıdır: *Joyce et Mallarmé*, 2 cilt (Paris: Lettres modernes, 1956). Hattâ, Hayman *Finnegans Wake*'i "'*l'oeuvre pure*' mallarméenne"in [Mallarmé'cı saf yapıtın] "billurlaşması" olarak görür (s.69). ayrıca bkz. Goldberg, *The Classical Temper*, s.16.

bu kavramların üzerlerinde doğru dürüst düşünülmeden kullanıldıklarını ve okurlar ile aktörler olarak bizlerin bunların sorgulanabileceğinden haberdar edilmemiz gerektiğini— savunabilirdi. Rorty'nin ayrımını ödünç alarak, buna epistemoloji ile yorumbilgisi arasındaki karşıtlık diyebiliriz. Rorty'ye göre, "neler olup bittiğini gayet iyi anladığımız ama bu olup bitenleri genişletebilmek, ya da güçlendirmek, ya da öğretmek, ya da 'temellendirmek' amacıyla kodlamak istediğimizde" epistemolojik; "neler olup bittiğini anlamadığımız ama bunu kabul edecek kadar dürüst olduğumuz"da da yorumbilgisel bir tavır almışızdır.[44]

Yorumbilgisinin epistemolojiye açıktan açığa galebe çaldığı bir durum vardır: Kriz durumu. Çünkü krizdeyken neler olup bittiğini gerçekten de anlamayız; bir dönüş olduğunu sezer ama bu dönüşün nerede biteceğini bilmeyiz. Aksi halde kriz olmazdı zaten. Kriz *Finnegans Wake* gibi bir yapıtı hem temellendirir hem de kendine özgü bir yoldan haklı çıkarır. Kriz Derrida için de çok önemlidir. O halde Derrida ile Joyce'un ikinci dönemi arasında belirgin yakınlık işaretleri bulmamız şaşırtıcı değildir. Derrida "taklit etmeyen, benzerlik, doğruluk ya da yanlışlık kaygısı olmayan", içinde "hiçbir şimdinin öncelemediği ya da ardı sıra gelmediği izler, kehanetler, hatırlamalar, ön-darbeler ve son-darbeler" bulunan bir öykünmeden bahsederken *Finnegans Wake*'i de kusursuz bir biçimde tarif etmiş olur. Ya *Glas* —yani, *Matem Çanı*— felsefenin *Finnegans Wake*'i değil de nedir? Derrida'nın kendisi de bu yakınlığın farkındadır. Yakınlarda çıkan "Gönderiler"de *Wake*'e göndermeler yapmaya başladığını görürüz. Postacı Shaun Derrida'nın hakikat *facteur*'ü (faktörü, tedarikçisi, postacısı) haline gelir; Joyce'un Babil göndermeleri ise —özellikle "tumturaklı platinizm tulumbası"— Platonik mevcudiyetle buna uymayı reddeden metin arasındaki düşmanlığın bir başka göstergesi olur çıkar. Tabii ki, Joyce'un Zürih'teki mezarı da mecburen ziyaret edilir (*CARTE*, s.154-155, 161, 257/-).

---

[44] Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), s.321.

Kurmaca Olmak ve Kriz

Ama, Rorty'nin yüklediği anlamda —bu Derrida'ya uygulanabilecek bir anlamdır— yorumbilgisel bir duruş benimsersek, krize ne olur? Paradoksa dikkatinizi çekerim. Yorumbilgici bize, metnin dışında bir şey olmadığını, yorumun yorum-dışı hiçbir göndergeyle bağlantı kurmayan sonsuz bir oyun olduğunu söyler. Ama, üstü kapalı olarak ya da açık açık, kendi yorumbilgisi girişimini de krizde olduğumuz gerekçesiyle haklı çıkarır. Peki ama krizde olduğumuzu nereden bilmektedir? Derrida, *Gramatolojiye Dair*'de kendi "okuma ilkeleri"ni tartışırken şöyle der: "Okumanın... metni ondan başka bir şey yönünde, bir gönderge (metafizik, tarihsel, psikobiyografik vs. bir gerçeklik) yönünde ya da metnin dışında yer alan ve içeriği dilin dışında, yani burada bu sözcüğe yüklediğimiz anlamda, genelde yazının dışında oluşabilecek bir gösterilen yönünde ihlal etmesi meşru değildir" (*GRAM,* s.227/158). Kısacası, tema diye bir şey yoktur. Peki ama tema diye bir şey yoksa, kriz nosyonunu ne yapacağız? Üstelik, Derrida bir postmodernist olduğuna göre, işgal ettiği konum kriz nosyonu üzerine kurulmuş demektir. Derrida metnin sınırları dışında kriz diye bir şeyin olduğunu bilebileceğimizi inkâr ettiği zaman bu kriz ne hale gelir?

Ele aldığımız yazarların en zekisi —çağdaş düşüncenin yapıbozumcu meleği— olan Derrida bu sorunun tamamen farkındadır. Buna verdiği cevap da tuhaf bir biçimde yüklü bir kurmaca tarzıyla yazmaktır. Derrida kelimenin bilinen anlamıyla bir eleştirmen olamaz, hakikatle uğraştığını iddia eden bir söylem kuramaz. Bilinen anlamda bir kurmaca yazarı da olamaz, çünkü (ileride daha iyi göreceğimiz gibi) estetik kurmacanın bilimin ciddi hakikatinden ayrılabilen bir şey olduğu yolundaki Kantçı anlayışı reddeder. Bunun yerine, bu ikisi arasında bir yolda yürür, tuhaf bir biçimde birbirine karışmış bir tür (ya da anti-tür) içinde yazar. Böylece, Mallarmé'dan itibaren edebiyatın kendisini içinde bulduğu bir kriz durumundan bahsedebilmektedir (*DISS*, s.267, 275, 309-317/237, 244, 277-286), ama böyle bir krizin yaygın olduğuna gerçekten ne ölçüde inandığından

hiçbir zaman tam olarak emin olamayız. Belki de en iyisi, onun *sanki* edebiyat krize girmiş gibi yazdığını söylemektir. Edebiyat eleştirisiyle en yakından bağlantılı metinlerinde böyle bir krizin içerimlerini, krizin var olup var olmadığını araştırıp işlemeye çalışır. Derrida'nın girişiminin, en azından edebiyat eleştirmenliğinin en ilginç yanı bu içerimleri işleyişidir belki de. Derrida'ya göre, Mallarmé'ın *crise de vers*'i [şiir (dize) krizi] "edebiyatın üzerinde durduğu temelleri sarsar [*sollicite*], onu kendisi dışında herhangi bir zeminden yoksun bırakır. Sadece kendisine dayanması, havada durması, tek başına, varlıktan ayrı olması edebiyatı aynı zamanda hem temin hem de tehdit eder" [*DISS*, s.312/280 [çeviri değiştirildi]). *Crise de vers* tematik eleştirinin —yani, geleneksel anlamda eleştirinin— miadının dolduğu anlamına gelir. Her halükarda, bu eleştiri kendi önvarsayımlarıyla hesaplaşmayı becerememiştir. Bu önvarsayımların kökü ise, dünyanın krizde olmadığı, temel bir düzenin hüküm sürmekte olduğu inancındadır.

Yine de, Derrida'nın girişimi edebiyat eleştirisi alanının çok ötelerine gider. "Çift Seans"ta ve başka yerlerde, geleneksel biçimleri içinde edebiyat eleştirisinin Batı'nın mevcudiyete gösterdiği baskın bağlılığın maskesinden ibaret olduğunu söyler. Onun ana hedefi de bu bağlılıktır. Cevabı kendi içinde olan şu soruyu sorar: " Bu haliyle 'edebiyat eleştirisi' mimesisin *ontolojik* yorumu dediğimiz şeyin ya da metafizik mimetolojizmin bir parçası olmuyor mu?" (*DISS*, s.275-276/245). Yine katıksız bir jargonla karşı karşıyayız, ama ne kastedildiği yeterince açık. Derrida "geleneksel" edebiyat eleştirisinin edebiyatı "mevcudiyet" kategorisi içinde ele alıp "Batı felsefesi"ne tabi kıldığını söylemek istiyor. Edebi girişimin ve "Batı" deneyiminin mevcudiyetçi, mimetolojik, ontolojik, metafizik varsayımlarıyla uyuşmayan yönlerini ihmal ya da hasır altı etmiş olduğunu söylemek istiyor. Derrida'ya göre, "geleneksel" eleştiri her zaman metnin dışında olan bir tema arayışındadır. "Bir metin yoluyla bir anlam belirlemeye, onun hakkında bir karar beyan etmeye, şunun ya da bunun anlam *olduğuna* ve anlamlı olduğuna karar vermeye, bu anlamın bu haliyle, yani bir tema olarak ortaya konduğunu,

konabileceğini ya da taşınabileceğini söylemeye" çalışır (*DISS*, s.276/245). Burada tema "bakışa sunulmuş, kendi göstereninin dışında mevcut olan ve son tahlilde yalnızca kendine gönderme yapan bir çekirdek anlam birimi olarak kavranır, halbuki temanın bir gösterilen olarak sahip olduğu kimlik sonsuz bir perspektifin ufkundan çekip çıkarılır" (*DISS*, s.281-282/250 [çeviri değiştirildi]).

Örneğin, fenomenoloji okulundan bir eleştirmen olan Jean-Pierre Richard Mallarmé'ın edebi serüveninin "yazısız/boş" [blank] ve "kat/kıvrım" [fold] temalarını merkez aldığını ileri sürmüştür. Derrida ise bu temaların kendi kendilerini yapıbozuma uğrattıklarını, Mallarmé'da nihai bir hakikat veya anlam olmadığını ileri sürer. Richard "yazısız" ve "kat"ı, Mallarmé'ın metnindeki iki çokanlamlı çağrışım zincirinin düğüm noktaları olarak görmüştür. Derrida, Mallarmé'ın bize sunduğu şeyin çokanlamlılık değil "saçılma" —yani, tam bir anlam dağılması— olduğunu savunur, çünkü Derrida'ya göre, Mallarmé metnin dışında anlam ya da hakikat atfedilebilecek ya da tema gibi cafcaflı bir adla nitelenebilecek hiçbir şeye gönderme yapmaz. Mallarmé'da "anlamın İkinci Geliş'i"ne rastlanmaz. Derrida, Mallarmé'ın hakikati ifşa etmekle değil yazının işleyişiyle ilgilendiğini iddia eder. Mallarmé hakikati açığa çıkarmaya uğraşmaz, sadece hiçbir kesin anlam verilemeyen "metinsel izler" oluşturmaya çalışır (*DISS*, s.293-294/261-262).

Derrida, eğer edebiyatta bir kriz varsa, bir bütün olarak Batı geleneğinde de bir kriz var olduğunu söylemek ister gibidir. Derrida'nın perspektifinde, Richard'ın bağlı olduğu konumu istikrarsızlaştıran şey, son kertede bu krizdir. Ama şu ana kadar Derrida'nın kurmacaya yaklaşımı hakkında söylediklerim göz önünde bulundurulduğunda, bu krizden kendini özellikle tutarak, çekinceyle bahsetmesi şaşırtıcı olmaz. Bu gerilim, Derrida'nın tarihsel bir argüman sunmaya en çok yaklaştığı yapıt olan *Gramatolojiye Dair*'de özellikle belirgindir. Takındığı tavrın mantığı ve zekâsının duyarlılığı Derrida'yı aynı anda hem krizin olduğunu hem de olmadığını söylemeye mecbur bırakır. Bir kriz olduğundan daha sık bahsedildiği için genellikle

Foucault'nun yazılarıyla Derrida'nınkiler arasında bir süreklilik hissedilir. Yine de, Derrida kriz temasını tutarlı bir biçimde baltalar ve kontrpuanlar.

Örneğin, Derrida'nın *Gramatolojiye Dair*'in "Madalyonun Yazı Yüzü" bölümünde ileri sürdüğü bir iddiayı, "tarihsel-metafizik bir çağ"ın "kapanım"ını (ama "son"unu değil) belli belirsiz de olsa görebileceğimiz iddiasını (*GRAM*, s.14/4) ele alalım. Kitabın ilk bölümünün başlığı "Kitabın Sonu ve Yazının Başlangıcı"dır ki burada birinden diğerine doğru bir hareket, yani kitabın krizde olduğu iması vardır.[45] Bir de şu pasaja bakalım: "Zorunlu olduğu güçlükle seçilen ağır bir hareketle, en azından yirmi yüzyıldır dil adı altında toplanmaya meyleden ve en sonunda bunu başarmış olan her şey kendini yazı adına taşınmaya ya da en azından yazı adı altında özetlenmeye bırakmaya başlamıştır" (*GRAM*, s.15-16/6). Biraz ileri de (*in extenso* alıntılanmayı hak eden bir pasajda) şunları okuruz:

> Bu yüzden dil dediğimiz şey başlangıcında ve sonunda yazının bir anından, özsel ama belirlenmiş bir tarzından, bir olgusundan, bir yönünden, bir türünden ibaret olabilirmiş gibidir sanki. Sanki bir maceranın akışı içinde ve bizatihi bu macera olarak bize bunu unutturmayı ve *bizi kasten yanlış yönlendirmeyi* başarmış gibidir... Tekniği ve sözmerkezci metafiziği neredeyse üç bin yıldır birbiriyle ilişkilendirmiş olan tarihle kaynaşır. Artık gerçekten de kendi *tükenişine* yaklaşıyormuş gibi görünmektedir; hakkında birçok şey söylenen ve özellikle de kütüphanelerin çırpınarak çoğalması yoluyla tezahür eden —verilebilecek birçok örnekten yalnızca biridir bu— kitap uygarlığının öldüğü bir ortamdır bu. Her şey aksini işaret ediyormuş gibi görünse de, kitabın bu ölümü şüphesiz... konuşmanın (saf konuşma *denen şeyin*) öldüğünü ve yazının tarihinde, yazı

[45] Derrida'ya göre "Kitap", Hegelciliğe ait bir figürdür. Bkz. *L'Écriture et la différence*, s.393; *Writing and Difference*, s.267 ve Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, s.148.

> olarak tarihte yeni bir mutasyon olduğunu ilan etmektedir yalnızca. Bunu birkaç yüzyıl arayla ilan etmektedir. Burada ona bu ölçekte bakmalı ve son derece heterojen bir tarihsel süreden bahsedildiğini ihmal etmemeye dikkat etmeliyiz: Bu hızlanma ve onun niteliksel anlamı öyle bir düzeydedir ki geçmişin ritimlerine göre dikkatli bir değerlendirme yapmak da eşit ölçüde yanlış olacaktır (*GRAM*, s.18/8).

Kendimi böyle geniş bir alıntı yapmak zorunda hissettim, çünkü ancak bu sayede Derrida'nın konumundaki tuhaflığı belli ölçüde hissettirmeyi başarabileceğimi düşünüyorum. Derrida bir kıyametten bahseder ama garip bir biçimde, sanki tam da ondan söz etmek istemiyormuş gibi. "Kriz" ya da "son"dan değil "kapanım"dan bahseder; "bu böyledir" demez, "sanki böyle gibidir" der. Kriz kavramının onu tedirgin ettiği açıktır. Böyle tedirgin yaklaşılan bir kavramı son derece ciddi bir biçimde ele alması *Gramatolojiye Dair*'i iyice acayip bir yapıt haline getirir. Kriz lafları insana Foucault'yu hatırlatır, ama tonlamaları çok farklıdır, zira Foucault'da sınırsız ve tereddütsüz bir kıyametçilik vardır. Örneğin, *Kelimeler ve Şeyler*'in neşeli bir biçimde modern *episteme*'nin öldüğünü ilan eden son birkaç paragrafının bir benzerini Derrida'nın hiçbir yapıtında bulamazsınız. Derrida'nın "mutasyon"u —kitabın ve konuşmanın ölümü ve onların yerine, muhtemelen, yazının geçmesi— "birkaç yüzyıl arayla" ilan edilmektedir ki bu da onun dolaysız, kriz karakterini sorguladığını gösterir. Burada göreneksel, "Kartezyen" akademisyenliğin değil (gerçi bu da Derrida'nın *Gramatolojiye Dair*'de parodisini yaptığı şeyin bir parçasını oluşturur kesinlikle), kriz düşüncesinin kendisinin parodisini okur gibiyizdir. Nietzsche'nin şu sözlerini düşünelim: "Gelecek iki yüzyılın tarihini anlatıyorum ben" (*WP*, Önsöz, §2). Derrida —Nietzsche'nin icat ettiği, Foucault'nun sonuna kadar götürdüğü— bu tür kendinden emin kıyametçilikle dalga geçer. Tabii ki, *Gramatolojiye Dair*'i anlamlandırmanın başka yolları da vardır: Örneğin, bu kitaba fenomenoloji ve yapısalcılığa Foucault'nunkinden daha ö-

dün vermez bir saldırı olarak da bakılabilir. Ama bu tür bir okuma yapıttaki çeşitli parodileri hesaba katmayı başaramazsa yanlış sularda kürek çekmiş olacaktır. *Incipit parodia?* O zaman parodi yapanın da parodisini yapsınlar.

Kriz ve Gelenek

Kriz görüşünün önkoşullarından birinin tarihin bir yöne sahip olduğu anlayışı olduğunu belirtmiştim. Tarihin doğrusal bir karakteri olduğu varsayımı olmasaydı krizi düşünmek mümkün olmazdı. Aşırılığın peygamberleri, kelimeye Rorty'nin verdiği anlamda, "terapik" düşünürlerdir. Bizi kendi varsayımlarımızı sorgulamaya zorlar ve böylece neye inanıp neye inanmadığımızı daha iyi anlamamıza yardımcı olurlar. Ama terapide bir şey incelenmeden kalır: Kriz kavramının kendisi. Ayrıca, *modernizm* ve *postmodernizm* kategorilerinin, altlarında yatan kriz varsayımıyla, yalnızca sanat ve edebiyat alanında geçerli olduklarını düşünmemeliyiz. Sanatçıların ve kurmaca yazarlarının yüzyılımızda kriz, kopuş, süreksizlik ve ayrılma kavramlarını dramatikleştirme konusunda en önemli rolü oynadıkları doğrudur. Ama bu terimler, mesela varoluşçuluğu, fenomenolojiyi, yapısalcılığı, postyapısalcılığı ve post-pozitivist bilim felsefelerinin daha radikal olanlarını da içeren daha geniş, düşünsel bir anlamda da kullanılabilirler. Tek tek bireylere bakıldığında, akla Yeats, Pound, Eliot, Tzara, Kafka, Cioran, Pynchon, Barth, Barthelme, Arendt, Voegelin, Leo Strauss, Sartre, Lévi-Strauss, Althusser, Barthes, Kuhn ve Feyerabend gibi isimler geliyor. Nietzsche, Heidegger ve Foucault sadece, geniş bir kullanım alanı bulan bir görüşün en aşırı ve doğrudan savunucuları.

Bu aşamada bu üç yazarda kriz düşüncesinin mevcudiyetini yeniden ele almama gerek yok. Nietzsche'nin Tanrı'nın ölümünden bahsetmesi ve *Ecce Homo*'da söylediği şu sözler belirtilebilir belki: "Bir gün korkunç bir şeyin anısıyla birlikte söylenecek benim adım, —yeryüzünde eşi görülmemiş bir krizin, en derin bir vicdan çatışmasının, o güne dek inanılmış, istenmiş, kutsallaştırılmış ne varsa, hepsine *karşı* yöneltilecek bir son sö-

zün anısıyla. İnsan değilim ben, dinamitim" (*EH*, "Neden Bir Yazgıyım Ben," §1). Heidegger'in 1933'ten itibaren sürekli olarak, modern dünyada tinsel bir kriz olduğundan bahsetmesi ve Foucault'nun mahşeri "mutasyonlar"ı da hatırlatılabilir.

Ama bu kriz iddialarının tarihe yönelik derin bir ilgiyle birlikte varolduğunu işaret etmem gerekli; ama yine burada "tarih"in özel bir anlamda kavranması lazım. En azından yüzeysel olarak bakıldığında, bu ilgi en açık biçimde Foucault'da görülür. Foucault ısrarla tarihçi olduğunu iddia eder ve *Bilginin Arkeolojisi* ile "Nietzsche, Soykütüğü, Tarih" gibi yazılarında tarihyazımı hakkında kafa yormuştur. Bu ilgi Nietzsche'nin "Tarihin Yarar ve Zararları" üzerindeki düşüncelerinde ve "modern tarihyazımı"nı olayların "ayna"sı olmayı iddia ettiği —"saf, iradesiz, acısız, zamanaşırı bilgi öznesi" şeklini alan "o tehlikeli ve eski kavramsal kurmaca"ya kurban düştüğü— için sürekli olarak eleştirmesinde de görülür (*GM*, 3. Bölüm, §§12, 26; *NBW*, s.555, 593). Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ın sonlarına doğru "tarihsellik" (*Geschichtlichkeit*) kavramını vurgulaması ve daha sonraki yazılarında göreneksel, "temsile dayalı" tarihyazımına yönelik saldırıları da bu ilginin ondaki tezahürleridir (örneğin bkz. *EP*, s.93 ve *EGT*, s.17, 57).

Tarihe ve tarihin algılanma biçimine yönelik bu takıntıya niye bu yazarların hepsinde rastlanıyor? Bu garip değil mi, geçmişten kopmaya düşkünlüklerinin onları tarihe (tarihyazımına haydi haydi) tamamen kayıtsız kalmaya götürmesi gerekmez mi? Bu takıntıyla yine hepsinde rastlanan kriz kavramı arasındaki bağ nedir?

Bunun cevabı açık. Kriz kavramı ancak belli bir tarih görüşü —çizgisel ya da doğrusal bir görüş— bağlamında anlamlı olduğuna göre, kriz düşünürlerinin böyle bir görüşü ifade edebilmek için belli bir çaba harcamaları beklenecek bir şeydir. Daha önce kriz kavramının bir dönüş metaforunu cisimleştirdiğini söylemiştim. Ama bu da bir başka metafora, çizgisellik metaforuna bağlıdır. Çizgisellik metaforu geçmişte çok kullanılıyordu. Maurice Mandelbaum'un açıkça gösterdiği gibi, gelişmeci bir tarih görüşü biçimini alan bu metafor on dokuzuncu yüzyılda özellikle etkili olmuştu. Mandelbaum, "tarihselcilik"in (onun

verdiği anlamda, tarihselcilik gelişme kavramına bağlıdır) bu dönemdeki çok çeşitli düşünce okullarını birleştirmeye en yakın şey olduğunu gösterir.[46] Yine Mandelbaum'un işaret ettiği gibi, tarihselcilik yakın döneme ait düşünceler üzerinde etkisini yitirmiştir. Bu kısmen, yasaların olayları yönlendirmediği, sadece onları betimlediği görüşünün yaygınlık kazanması gibi tamamen düşünsel nitelikteki bazı gelişmelerin sonucudur; "tarihin zorunlu olarak kesin, belirli bir akışı takip ettiğini varsaymak için artık hiçbir neden olmadığı"nı ima eden bir değişimdi bu. Tarihselciliğin çöküşü aynı zamanda tarihsel olaylara da bağlanabilir; özellikle de ilerlemeye duyulan on dokuzuncu yüzyıl inancını baltalayan ve böylece o yüzyılın sonlarında tarihselci öğretinin çok önemli bir dayanağı haline gelmiş olan şeyi ortadan kaldıran 1. Dünya Savaşı deneyimine ve onun ardından gelen toplumsal ve siyasi çalkantılara.[47]

Heidegger'in arka planını ele alırken, tarihselciliğin yediği bu darbenin ne anlama geldiğini görmüştük: Kriz düşüncesinin öne çıkarılması anlamına geliyordu. On dokuzuncu yüzyıl tarihselciliği yerini yirminci yüzyılın kriz düşkünlüğüne bıraktı. Ama burada derin bir paradoks vardır. Tarihselcilik çağdaş düşüncenin ana akımından çoktan çekilmiştir, ama hem dar estetik hem de geniş düşünsel anlamda modernizm ve postmodernizmi tanımlayan merkezi unsur, ancak tarihselciliğin doğru olduğu varsayıldığı zaman anlamlı olan bir anlayışa gösterdikleri bağlılıktır. Kısacası, kriz kavramının inandırıcılığı insanın önceden tarihin çizgisel ya da doğrusal bir karakterde olduğuna inanmasına bağlıdır, oysa kriz kavramının esası bu tür bütün inançları yok etmesidir. Tarihin çizgisel bir karakteri olduğu anlayışı büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Mandelbaum'un verdiği anlamda tarihselcilik —yani, tarihin çizgiselliğini gelişmeci, ilerlemeci açıdan gören tarihselcilik— yirminci yüzyıl düşünürleri tarafından açık açık reddedilmiştir. Daha geniş anlamda tarihselcilik —yani, tarihin çizgisel olduğunu savunan her türlü görüş anlamında tarihselcilik— ise neredeyse hiçbir zaman ciddi bir biçimde ifade

[46] Bkz. Mandelbaum, *History, Man, and Reason*, s.41-138.
[47] A.g.y., s.369-370.

edilmiş değildir. Özetle, kriz en azından son altmış yıldır ciddiye almaya değer hiçbir düşünürün savunmadığı bir başka görüşü tedavi etmeyi amaçlayan bir panzehir işlevi görür.

Tarihsel gerçek şudur ki aşırılık peygamberlerimizin bağlı olduğu kriz anlayışı Nietzsche'nin yaptığı parlak bir düşünsel hamlenin ürünüydü. Tarihselcilik mutlak değer kavramını reddediyordu. Ama kendisinin de bir mutlağı vardı —bütün tikel değerlerin ona göre kavranıp yargılanması gereken tarihsel sürecin kendisiydi bu mutlak. Nietzsche bu mutlağı, ona karşı tarihselciliğin biri hariç bütün gerçeklikler için kullanmış olduğu aynı düşünsel çözündürücüyü kullanarak mutlak olmaktan çıkardı. Nietzsche tarihi "yeni koşullara yapılan organik bir adaptasyon" olarak değil, kopuşlar, sıçramalar ve zorlamalardan, özetle krizlerden oluşan (büyük ölçüde keyfi) bir küme olarak görüyordu (*GM,* 2. Bölüm, §17). Ama bütün bunlar koparılacak, üzerinden sıçranacak ve zorlanacak bir şeyin varlığına bağlıdır. Hegel'i ciddiye almakla Nietzsche'yi ciddiye almak arasında neden yakın bir ilişki olduğunu görebiliriz, çünkü Hegel'in idealist olsun olmasın, bir tarihselci olduğu inkâr edilemez. Aslında, tarihselci gelenekle onun kurduğu ilişki paradigmatiktir.[48]

Gilles Deleuze *Nietzsche ve Felsefe*'de "Hegel ile Nietzsche arasında hiçbir uzlaşma zemini yoktur" der.[49] Yine de, Hegel (ya da benzer süreklilik savunucuları) olmasaydı Nietzsche de olamazdı. Çünkü kriz anlayışı özünde *tepkisel* karakterdedir.[50] Çeşitli kopuşlar, sıçramalar, mutasyonlar, kutlu ölümler koyutlarken, örtük bir zamansal süreklilik varsayımına tepkide bulunmaktadır. Post-Nietzscheci gecikmişlik kavramı tamamen tarihselciliğin çocuğudur. Örneğin Heidegger "bizler şu anda sonuna doğru koşan bir tarihe geç kalanlarız" diyebilmiştir, zira hâlâ tarihselciliğin etkisi altındadır ("Anaksimandros Fragmanı," *EGT*, s.16). Demek ki, kriz düşüncesi gelişme ve zamanda süreklilik varsayımlarına saldırırken paradoksal bir biçimde, üzerine

---

[48] Bkz. a.g.y., s.59-60.

[49] Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, İng. çev. Hugh Tomlinson (Londra: Athlone Press, 1983), s.195.

[50] Genelde ıslah edici, yorumbilgisel düşüncenin "tepkisel" karakteri hakkında bkz. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, s.365-366.

oturduğu dalı kesmektedir. Saldırısı ne kadar başarılı olursa kendi varoluş nedenini de o kadar fazla ortadan kaldırmaktadır.

Derrida'nın yazılarında dile getirdiği çok önemli iki savdan biri budur. Derrida'da kriz düşüncesi en sonunda kendisini ortadan kaldırır, çünkü Derrida eleştirel dikkatini çizgisel tarih nosyonu (Foucault'nun "çizgisel zaman dizisi" adını verdiği şey [*NC*, s.xii/xvii]) üzerinde odaklaştırır. Teleolojik tarih anlayışını bıkmadan gösterdiği Husserl hakkındaki çeşitli incelemelerinde buna çok sık rastlanır (örneğin bkz. "Köken ve Yapı," *E&D*, s.232, 247-251/157, 165-168). Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'ni yapıbozumuna uğratırken de bu takıntı yine ortaya çıkar, zira Derrida Foucault'nun deliliği oluşturan şeyin bir "kriz" ya da "karar" olduğu düşüncesi ile bu kararı mümkün kılan anlayış, yani bizim verdiğimiz anlamda "tarihselcilik" arasında doğrudan bağlantı kurar. Şöyle der: "Foucault'nun girişiminin ima ettiği önkoşul... bir *gelenek* öğretisiymiş gibi görünüyor." Çünkü Foucault deliliğin ayaklanmasından bahsederken deliliğin ona karşı ayaklandığı şeyin bütünlüğünü veri kabul ediyor. Derrida'nın sözleriyle, "kararın, bölünmenin, farklılığın tarihini yazma çabası, bölünmeyi başlangıçtaki bir mevcudiyetin bütünlüğünün sonucu olan bir olay ya da yapı olarak tefsir etme ve böylece de metafiziği en temel işleyişi içinde onaylama riskiyle karşı karşıyadır" (*E&D*, s.65/40-41). Derrida zekice, bu düşünüre "açıktan açığa hiçbir gönderme"de bulunulmasa bile, *Deliliğin Tarihi*'nde Hegel'in örtük olarak bulunduğuna dikkat çeker. "Tarih kavramı her zaman rasyonel bir kavram olmuştur. Öncelikle sorgulanması gereken... 'tarih'in anlamıdır" der (*E&D*, s.59/36).

Derrida *Gramatolojiye Dair*'de tarihin düzenli şimdilerden oluşan bir hat olduğu yolundaki bu anlayışı eleştirir işte. Önsözde, okumanın kendisini "tarihin klasik kategorilerinden" kurtarmasını ister (*GRAM*, s.7/lxxxix). Kitabın en ilginç pasajlarından birinde şöyle der: "*Tarih* sözcüğü her zaman mevcudiyetin açılımına dair çizgisel bir şemayla birlikte anılmıştır şüphesiz; bu şemada çizgi nihai mevcudiyetle başlangıçtaki mevcudiyet arasındaki ilişkiyi bir doğru ya da çember biçiminde kurar" (*GRAM*, s.127/85; ayrıca *POS*, s.77-78/56-57 ve *DISS*, s.209/183-

184). Bu iddiada belli bir taşralılık vardır, çünkü tarih tabii ki her zaman bu şekilde kavranmamıştır. Ama aşırılık peygamberleri ve tarihselciler onu böyle kavramışlardır. O halde, bu önermenin hangi bağlamlar için geçerli olabileceği konusunda dikkatli davranırsak, Derrida'nın haklı olduğunu görebiliriz. Şunda da haklıdır: "gizemli *çizgi* modeli... tam da, felsefenin gözlerini kendi tarihinin içine açtığında göremeyeceği şeydir" (*GRAM*, s.128/86). Derrida çizgisellik modeline olan bu bağımlılığı teşhir etmeye çalışır. Böylece, aşırılık peygamberliği adını verdiğimiz tavrı canlandıran ve mümkün kılan gelenek mitinin içyüzünü görür. Gelenek mitinin içyüzünü görünce de kriz görüşünü baltalar. Tarihselciliğin matem çanı aynı zamanda krizin de matem çanıdır.

Derrida elbette öncellerinden mutlak bir biçimde kopmuş biri olarak görülmemelidir. Nietzsche dikkatini mevcut düzenin yol açtığı dehşetlerden uzaklaştırıp onun yerini alacak dönüşmüş düzeni seyre daldığında, Derrida Tarihin bir yükmüş gibi hissedilmediği bir tavrı —aktif nihilizm tavrını— önerir. Keza, Foucault sürekli devrim retoriğinden saptığı zamanlarda, o kriz diye bir şey tanımayan göreneksel bir tarihçi havasına bürünür şaşırtıcı bir biçimde. Bazı açılardan Foucault'nun şimdiye kadarki en zengin, en etkileyici yapıtı olan *Kelimeler ve Şeyler* bile kriz kavramını yıkacak bir biçimde okunabilir. Zira *episteme*'lerin birbirlerini çizgisel bir hareketle takip etmedikleri, birbirlerine hiçbir göndermede bulunmadan varolduklarını görebiliriz. Bu okuma tarzında, bir *episteme* yalnızca vardır, tıpkı bir sanat yapıtının var olması gibi. Muhtemel sonucunu düşünmeden, ona yön veren kategorilerin "kumsala çizilmiş bir yüz gibi" (*MC*, s.398/387) silinip gidebileceği olasılığını dikkate almadan onun kurallarına uyar ve oyununu oynarsınız. Son olarak, Heidegger'in ikinci dönemindeki *Gelassenheit* [tevekkül] kavramı projesini üzerlerine inşâ ettiği yazgı, Tarih ve kriz kavramlarını unutturma eğilimindedir. Demek ki, bir anlamda Derrida sadece Nietzsche, Heidegger ve Foucault'nun düşüncesinde hâlâ şekilsiz ve örtülü bir biçimde bulunan öğeleri açık seçikleştirmektedir. Ama bunu yaparken de, aşırılık peygamberliğinin kendisini de yapıbozuma uğratmaktadır.

8. Bölüm

SANATIN YAPIBOZUMU

Derrida'nın sanata uyguladığı yapıbozumu —yani, sanat etrafında gelişmiş olan bütün bir felsefeye, bütün bir ideolojiye uyguladığı yapıbozumu— gelenek ve krize uyguladığı yapıbozumuna paralel gider. Derrida sanat ve edebiyat sorunlarıyla çok yakından ilgilenir. İlk yazı derlemesi olan *Yazı ve Fark*'a baktığımızda kitaptaki on bir yazıdan beşinin estetik ya da edebi konularla ilgili olduğunu görürüz. İlk yazı, "Kuvvet ve Anlamlandırma" Jean Rousset'nin "yapısalcı" (ve modernist) edebiyat eleştirisi anlayışının eleştirisidir; iki yazı Antonin Artaud'nun yapıtını, iki yazı da Edmond Jabès'in şiirini ele alır. 1972'de çıkan derlemesi *Saçılma*'nın Mallarmé ve onunla benzer yönelimdeki başka isimlerle ne kadar derinden uğraştığını görmüştük. Aynı yıl çıkan ve başlığında ima edildiği gibi öncelikle felsefi metinlerle ilgilenen diğer yazı derlemesi *Felsefenin Kıyıları*'nda bile Paul Valéry hakkında bir yazıyla karşılaşırız. Derrida *Glas*'da Jean Genet'nin yazılarını kapsamlı olarak ele alırken, *Resimde Hakikat*'de (1978) de yakın dönemlerden ve çağdaş çeşitli ressamlar hakkında düşünür.

Nietzsche, Heidegger ve Foucault da şu ya da bu şekilde sanat ve edebiyatla ilgileniyorlardı tabii ki. Ama Derrida'nın ilgisi öncülerininkinden dikkate değer oranda daha dolaysız ve (özellikle de son yapıtlarında) estetik bir nitelik arz eder. Hatırlarsanız, Nietzsche "dar' anlamından çok "geniş" anlamında sanatla ilgileniyordu çoğunlukla. Sanatla uğraşan sanatçılarla pek

ilgilenmiyordu; aslında onu ilgilendirenler daha çok yanılsamalarla kültürel mitolojiler yaratanlardı — "metafiziği, dini, ahlâkı, bilimi" yaratanlardı. (Wagner'e de bu açıdan bakıyordu. Bu, Wagner hakkında benimsenebilecek en kötü perspektifti; Nietzsche'nin Wagner'den duyduğu hayal kırıklığının derinliği ve ihanete uğramışlık hissinin burukluğu da büyük ölçüde bunun ürünüydü.)

Heidegger ise son dönem yazılarında Van Gogh, Rilke ve Hölderlin gibi sanatçı ve şairlerin yapıtlarını yorumlamıştır. Nietzsche'de bunun eşdeğerine rastlanmaz. Ama yine, bu ilgi Heidegger'in daha geniş, "onto-teolojik" meseleler hakkındaki düşünceleriyle öyle yakından bağlıdır ki onun, mesela bir Hölderlin üzerinde söylediklerini edebiyat eleştirisine bir katkı sanma hatasına düşme tehlikesi söz konusu değildir. Aslında, Heidegger edebiyat eleştirisi yaptığını açık açık reddeder.[1]

Tabii ki Foucault'da mesele biraz daha farklı bir boyut alır, çünkü makul bir biçimde edebiyat ya da estetik eleştirisi yapıtları olarak bakabileceğimiz iki kitap yazmıştır: 1963'te Raymond Roussel üzerine bir kitabı, 1973'te ise Magritte üzerine bir yorumu yayınlanmıştır.[2] Ama, bu iki yapıt da onlara Foucault'nun bütün yazdıkları ışığında bakıldığında bir yere oturtulamamaktadır. Foucault hakkındaki bölümde bunlardan bahsetmeye fırsat bulamamam rastlantı değildir. Onları ilginç bulmadığım anlamına gelmiyor bu: Magritte hakkındaki yorum, Foucault'nun estetist arka planı ile ilgilenenler için özellikle aydınlatıcıdır. Ama bu metni *Kelimeler ve Şeyler*, *Bilginin Arkeolojisi* ya da *Hapishanenin Doğuşu* gibi yapıtlarla bağlantılı olarak tartışmak zordur.

Derrida böyle bir sorun çıkartmaz. Aslında sorun tam tersi yöndedir, çünkü Derrida'daki estetik damar o kadar öne çıkmış-

---

[1] Bkz. Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, genişletilmiş 4. basım (Frankfurt am Main: Klostermann, 1971), s.7.

[2] Michel Foucault, *Raymond Roussel* (Paris: Gallimard, 1963); Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, René Magritte'in illüstrasyonları ve mektuplarıyla, İng. çev. James Harkness (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1983) [Türkçesi: *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Y., İstanbul, 1993].

tır ki yaptığı ikinci yapıbozumu ele alırken kendimizi sadece estetik ve sanat üzerinde düşünmekle sınırlamak istesek yeridir. Kısacası: Sanatçı olarak ve edebiyat eleştirmeni olarak Derrida —onun yapıtıyla ilgilenenler arasında edebiyat eleştirmenlerinin bu denli ön safları işgal ettiğini görünce daha da baştan çıkartıcı bir hal alan bir formüldür bu. Derrida'da sanat ve eleştirideki modernizme karşı postmodernist bir polemik bulur gibiyizdir. Derrida'nın *Glas*'daki Jean Genet okuması bunun paradigması sayılabilir. Kısmen Sartre'ın Genet'sine karşı oluşturulan, Derrida'nın Genet'si (bkz. *GLAS,* s.36-37) belirgin bir biçimde postmodern bir havaya bürünmüştür. Sartre'ın yorumunda, Genet kendisine düşman bir dünyaya karşı kimliğini gururla öne çıkartan bir varoluşçudur —Sartre'ın "eşcinsel *özne*"yi icat ettiği ve "kendini onaylayan ve kendini seçen o mutlak bilince" ulaşmış olduğu için övdüğü biridir.[3] (Buradaki modernist ikiciliğe, zorlukla kazanılan kimlik ile tehdit edici gerçeklik arasındaki karşıtlığa dikkat edelim.) Oysa, Derrida'nın Genet'si bizatihi kimlik kavramını sorgular; kimliği bir hiç, metnin oyununu her şey gözüyle görür. Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*'te "Yazar Genet'nin okurlarıyla iletişim kurmaya ne gücü ne de niyeti vardır" der. Bataille'a göre bu Genet'nin yapıtını geçersizleştirmiştir.[4] Derrida, Bataille'ın suçlamasını bir övgüye dönüştürür. Genet'nin yapıtındaki iç içe geçmiş motifleri, olay örgüsünün her-şeyi-içeren metafor içinde özümsenme eğilimini vurgular. Derrida'nın eleştirel yapıtlarının tamamı da benzer biçimde estetik modernizme, estetik postmodernizmin bakış açısından yöneltilen bir saldırı olarak görülebilir.

Ancak postmodernizm yalnızca sanat içindeki ikicilikleri değil, aynı zamanda estetik alan kavramının dayandığı temel ikiciliği, estetik olan-estetik olmayan, sanat-gerçeklik ayrımını da yıkma eğilimindedir. Bu, bir süredir sanat dünyasının kendisi içinde de belirginlik kazanan bir eğilimdir —örneğin, Harold

---

[3] Jean-Paul Sartre, *Saint Genet: Actor and Martyr*, İng. çev. Bernard Frechtman (New York: Braziller, 1963), s.587-588.

[4] Georges Bataille, *Literature and Evil*, İng. çev. Alastair Hamilton (Londra: Calder & Boyars, 1973), s.160-161 [Türkçesi: *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Y., İstanbul, 1997].

Rosenberg'in *Sanatın Tanımsızlaştırılması* adlı kitabı bunun örneklerini sunar.[5] Derrida'nın, Duchamp'ın pisuvarı ve Christo'nun anıtsal heykelleri gibi estetik gelişmelere düşünsel ya da felsefi bir tamamlayıcı sunduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Derrida'ya, önemi sanatla ve sanat eleştirisiyle sınırlı bir isim olarak bakmak bir hata olur.

Burada farklı ama eşdeğerde iki yanlış-okuma yapmak mümkündür. İlki Derrida'nın yapıtını katı kompartmanlara ayırmayı içerir. Derrida'nın üç farklı tip metin ürettiğini düşünmek mümkündür. Bazı yapıtları görece daha göreneksel tipte felsefi şerh [commentary] ya da edebiyat eleştirisi olarak okunabilir: Bu yapıtlar, onun da bir yerde belirttiği gibi, "şerh üslubunda" yazılmıştır (*E&D*, s.114-115/84). Husserl'in "Geometrinin Kökeni" adlı yapıtına yazdığı sunuştan sonraki bu metinlerin hiçbiri aslında göreneksel değildir tabii ki, çünkü hepsi de teorik ya da eleştirel söylemin bildik sınırlamalarını kırmaya çalışırlar. Yine de, Husserl'in dil hakkındaki varsayımlarını sabırla açımlayan *Söz ve Fenomenler*'de Derrida en azından bilinen akademik kurallara uyma gösterisi yapar. Daha az sayıda metnin oluşturduğu bir başka grup ise, çoğunlukla Fransız eğitim sistemi ile ilgili siyasi ve kurumsal sorunlara müdahelelerde bulunur. Burada aklımda özellikle "Bir Öğretim Topluluğu Nerede Başlar ve Nasıl Biter?" adlı yazısı ve *Kim Korkar Felsefeden?* adlı derlemede yayınlanan yazıları var.[6] Son olarak, ne akademik ne de siyasi açıdan sınıflandırılabilen, daha çok kendilerine özgü grafik sanat yapıtları gibi görünen metinler var (Derrida kariyerini sürdürdükçe bu tür metinlerin ağırlığı ve önemi artıyormuş gibi görünüyor). *Glas* bu metinlerin en etkileyici örneği.[7]

---

[5] Harold Rosenberg, *The De-definition of Art* (New York: Horizon Press, 1972).

[6] Jacques Derrida, "Où commence et comment finit un corps enseignant?" Dominique Grisoni, ed. *Politiques de la philosophie: Châtelet, Derrida, Foucault, Lyotard, Serres* içinde (Paris: Grasset, 1976), s.55-97; ve "L'Âge de Hegel," "La Philosophie et ses classes," ve "Réponses à la Nouvelle Critique," Groupe de Recherches sur l'Enseignement Philosophique, *Qui a peur de la philosophie?* içinde (Paris: Flammmarion, 1977), s.73-107, 445-450, 451-458.

[7] Üç türlü Derridacı metin arasında yaptığım ayrımı Derrida'yla şu söyleşiyi yapan kişiden ödünç alıyorum: "Entre crochets: Entretien avec Jacques Derrida, première partie," *Digraphe*, 8 (Nisan 1976), 97.

Derrida'nın ürettikleri gibi sersemletici çeşitlilikte metinlerle karşılaşılınca insan her bir tipi diğerlerinden bağımsız olarak ele almak istiyor. Yani, onun "akademik" metinlerini sanki tek dertleri özgül felsefi ya da metinsel sorunları çözmekmiş gibi; "siyasi" metinlerini sanki tek dertleri şöyle şöyle bir siyasi konumdan yana müdahelede bulunmakmış gibi; "estetik" metinlerini de sanki tek dertleri okura üst düzey düşünsel bir haz vermekmiş gibi okumak istiyor. Ama bu, Derrida'nın projesinin tayin edici bir yönünü gözden kaçırmak olur. Derrida'nın gözünde, salt akademik, siyasi ya da estetik bir sorun diye bir şey olamaz; onun Kant'ın teori, pratik ve estetik arasında yaptığı ayrımı yıkmak için sarf ettiği çabaların zorunlu sonucudur bu tavır.

Dikkat ederseniz, Derrida'nın göreneksel biçimde akademik yapıtları, siyasi müdaheleleri ve temelde sınıflandırılamayan postmodern sanat yapıtları arasındaki ayrım bu Kantçı ayrıma tekabül ediyor. Bu yüzden, Derrida, göreneksel gibi görünen şerhlerinin siyasi meselelere çoktan bulaştığını ve normal akademik kuralları çoktan bozduğunu; siyasi müdahelelerinin, bütün şerhlerinde rastlanan "sözmerkezciliğe" yönelik görünüşte felsefi saldırıyla yakından bağlantılı olduğunu ve *Glas* gibi bir yapıtın bütün postmodern sanat yapıtı havasına rağmen hem akademik hem de siyasi bir karaktere sahip olduğunu söylediğinde şaşırmayız.[8] Bu gözlemlerde kesinlikle haklıdır: Ben bu üç tür metin arasındaki ayrımı okur için sadece tırmandıktan sonra atılacak bir merdiven olsun niyetiyle sunuyorum. Bu ayrım Derrida'nın yapıtlarının çeşitli parçalarıyla hesaplaşmakta kullanılacak kabataslak bir çerçeve sunması açısından yararlı; ama aslında Derrida'nın yapıtlarının hiçbiri herhangi bir kategoriye rahatça oturtulamaz. Hele bazıları için bu daha da güçtür. Örneğin, *Gramatolojiye Dair* ilmi bir sanat yapıtıdır; *Glas* gibi tam anlamıyla kendi kendisinin parodisini yapmasa da göreneksel akademik üretimin parodisini yapar. Keza, *Saçılma*'daki yazıları sınıflandırmak da çok güçtür; bu kitap hem içerik hem de görünüş açısından diğer yazı derlemeleri *Yazı ve Fark* ile *Felsefenin Kıyıları*'ndan çok daha aşırıdır.

---

[8] A.g.y., s.102-107.

İkinci ve daha karmaşık yanlış-okuma ise kompartmanlara ayırmayı değil estetize etmeyi içerir. Yani, Derrida'nın yapıtının tamamını estetik açıdan yorumlamayı içerir. Derrida'nın yapıtının hem kaynakları hem de erişim alanı açısından güçlü bir biçimde estetik bir nitelik gösterdiği kesindir. Foucault'da belli belirsiz algılanan şey Derrida'da bariz bir biçimde ortadadır. Onun yazıları, yirminci yüzyıldaki birçok etkili sanatçı ve yazarın girişmiş olduğu türden bir kendi kendini sorgulamayı cisimleştirmeselerdi, anlaşılmaları kesinlikle imkânsız olurdu. Dolayısıyla *Glas*'ı *Finnegans Wake*'in Fransız eşdeğeri ya da "Gönderiler"i mektup roman [epistolary novel] türünün son örneği olarak görmek baştan çıkarıcı bir fikir. Ama, bu da tam işe yaramıyor. *Glas* bilinen hiçbir estetik türe ya da tipe ait değil. Onun gibi; yani Hegel'le Genet gibi garip bir çift hakkında yanyana, iki sütunda yorumlar yaparak ilerleyen başka hiçbir yapıt bilmiyorum. "Gönderiler" de onu mektup roman türünden ayıran bazı özelliklere sahip. Bu metni John Barth'ın *Mektuplar* romanıyla ard arda okumak düşünülebilir, ama Derrida'nın yapıtında Barth'ınkinde eşdeğerine rastlanmayan birçok şey var. Çünkü "Gönderiler" bir mektup roman olduğu kadar, bir başka tuhaf çifte, Derrida'nın bir yirminci yüzyıl Rabelais'i gibi haklarında küfürle karışık gözlemler yaptığı Sokrates'le Platon'a yönelik bir saldırıdır da. Sokrates'le Platon'a saldırmak çoktan felsefeden bahsetmek demektir. Ayrıca "Gönderiler" felsefenin kurucu isimlerine yönelik bir saldırı gözüyle okunabileceği gibi, felsefenin sözde-yıkıcısı, her-şeyi-inşa-eden Heidegger'e yönelik bir saldırı olarak da okunabilir. Derrida burada özel olarak, Heidegger'in, tarihselciliğin avladı olan *Geschick* ("yazgı") kavramını yıkmaya çalışır. Almancada *Geschick* ile *schicken* ("göndermek"), İngilizcede de "destiny" (yazgı) ile "destination" (bir şeyin, mesela bir mektubun gönderildiği yer) arasındaki yakınlık dikkat çekicidir. Derrida'nın yazdığı her şeyde olduğu gibi, "Gönderiler"de de felsefi bir altmetin vardır. Bu altmetnin varlığı "sanat" kategorisini sorgular; tıpkı aslen "felsefi" yazılarında estetik altmetnin varlığının "felsefe" kategorisini sorguladığı gibi.

Derrida'nın projesinin, pathos'un da "ironik olsun estetik olsun, figüratif" olduğunu göstererek edebiyatı pathosu'ndan arındırmayı amaçladığını iddia edenler olmuştur.[9] Ben Paul de Man'ın soğukluk ölçüsünde berrak yapıbozumcu eleştiri anlayışında pathos falan göremiyorum. Ama Derrida'da bir pathos — en azından bir pathos'un kalıntılarını— görüyorum. Çünkü Derrida'nın husumeti ve çift-anlamlılığı muazzam ölçülere ulaşan radikal ironisi belirgin bir biçimde, ona pathos'unu veren bir geleneğin tarihsel olarak var olmasına bağlıdır. Bu gelenek sözmerkezci, sesmerkezci Batı'nın geleneğiyle öylesine iç içe geçmiştir ki bu ikisini ayırmak artık neredeyse imkânsızdır. Yine de, Derrida'ya, "Batı" geleneğinin dışında olmasa bile, kıyılarında, ironisinin devreye girebileceği bir konum vermek yeterli olacaktır.

Bu "öteki" gelenek, kesinlikle etnik ve dinsel olmayan bir anlamda kavranan Yahudiliktir. Derrida Yahudiliği tarihsel bir gerçeklik olarak görür, ama aynı zamanda bir marjinallik simgesi ya da işareti olarak da görür. Derrida'nın temellerini imha ettiği anda bile garip biçimde sarıldığı kriz fikri, onun yazılarında yüzyılımızın iyi bilinen bazı olaylarından gelen keskin bir burukluk kazanır. Bunu hiçbir zaman kaba bir yoldan ortaya koymasa bile (konuyu doğrudan ele aldığı bir yerde, kendi adına bir şairi konuşturur), Derrida'nın Yahudi Soykırımı'nın gölgesinde yazdığı açıktır. Derrida'nın "Batı" geleneğinin çatlaklarında ve kıyılarında varolan marjinal bir gelenek olarak Yahudiliğe başvurması, yazılarına Nietzsche ve Heidegger'de görülen geleneğe yabancılaşmışlık hissinden çok daha büyük bir yabancılık hissi verir. Öncüleri, Sokrates-öncesi filozoflara ve sofistlere başvurabilirken o başvuramaz —çünkü bunlar da onun saldırmak istediği geleneğin birer parçasıdırlar. Ne Nietzsche ne de Heidegger bir marjinallik düşünürüdür. İkisi de toplumda, siyasette ya da düşüncede marjinal kalanla ilgilenmezler. Derrida'nın Heidegger'le hesaplaşması özellikle serttir, çünkü Derrida'ya göre Alman filozof ana geleneğin en sorgulanabilir yanlarının bazılarını ken-

[9] Geoffrey H. Hartman, "Preface," Harold Bloom vd., *Deconstruction and Criticism* içinde (New York: Continuum, 1979), s.ix.

dinde cisimleştirmektedir. Kendisi için eşcinselliğin, Yahudiliğin Derrida için oynadığına benzer marjinal bir rol oynadığı Foucault ona daha yakındır.

Yahudilik sorununu gündeme getirerek çok geniş tarihsel boyutları olan bir meseleye girmiş oluyorum, ama burada bu meseleyi hakkıyla ele almam mümkün değil. Derrida'nın "Yahudi tematiği"ne (*GRAM*, s.-/317, 1. dipnot [Spivak]) öncelikle literal terimlerle yaklaşmadığını da belirteyim. O, bunun yerine, "literal olayın çok sıcak eti" ile "kavramın soğuk teni" arasında dolaşır (*E&D*, s.113/75). Yani, bu tema üzerinde fazlaca açıktan açığa durduğumuzda Derrida'nın yapıtı hakkındaki kavrayışımızı çarpıtmak gibi bir riske gireriz. "Yahudi tematiği" Derrida'da çoğunlukla yüceltilmiş ya da gizlenmiş bir biçim içinde ortaya çıkar. Yahudilik ilk bakışta onunla hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünen başka meselelerin gizli merkezi ve motivasyonudur. Burada dört isimle ilişkilendireceğim dört mesele özellikle önemli görünüyor ve bu bölümdeki düşüncelerime bu dört mesele yön verecek. Bunların birincisi, en bariz ve zorlayıcı biçimde, heterodoks Fransız fenomenoloğu Emmanuel Levinas tarafından gündeme getirilen "öteki/başka" sorunudur. İkincisi, şair Edmond Jabès'le ilişkilendirebileceğimiz "yazı" ya da ikincillik sorunudur. Üçüncüsü, Freud'un münasip bir şifre rolünü oynayabileceği "yorum" sorunudur. Dördüncüsü ise, Kant'la bağlantılı "sanat" sorunudur.

Bu dört mesele birbirleriyle sıkı sıkıya bağlantılı oldukları gibi estetizmin Romantik ve Kantçı kökleriyle de bağlantılıdırlar. İlk olarak, "öteki/başka" sorunu Romantik birlik ve özkimlik arayışını reddetmeyi içerir. Derrida'yla en yakından ilişkilendirilen edebiyat eleştirmenlerinin çoğunun kariyerlerine Romantizmi inceleyerek başlamış olmaları rastlantı değildir; çünkü genelde sonuçta asli bir birlikte son bulan döngüsel bir yolculuk içerdiği düşünülen Romantik dolayımsız vizyon fikri kendi karşıtını, yani birliğin imkânsız, "aynı" ve "başka" şeklinde bölünmenin ise kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu şeklindeki ironik kanaati yaratma eğilimindedir. Derrida'nın kendisi Romantik edebiyat eleştirisinden değil, fenomenolojiden gelir elbette; ama fenomenolojinin "şeyin kendisi"ni bulma çabası, üstü kapalı olarak bir

kimlik teorisini, Husserl'in pek değer verdiği sezgi dolaysızlığına ulaşabilen pürüzsüz bir fenomenolojik benlik kavramını içeriyordu. İkinci olarak, yazı sorununun Derrida için bu kadar önemli olmasının nedeni, dolayımsız vizyonun imkânsız olduğunu fark etmenin, elimizdeki tek şeyin dolayımlı, düşük, bölünmüş yazı formu olduğu anlamına gelmesidir. Üçüncü olarak, yorum sorununda, nihai bir *interpretandum*'a ulaşmanın mümkün olmadığı göz önünde bulundurulduğunda yazı sürecinin tamamı başlı başına bir amaç haline gelir. Son olarak, sanat sorununun önemi ise yazı ile yorumun düşük karakterini kusur olarak değil, fırsat olarak görmeye başladığımızda ortaya çıkar. Yazı ile yoruma bize hakikatin ışığını gösterebilecekleri için değil, hakikatin kendisi oldukları için değer verilir. Yani, yazı ile yorumun, Kant'ın estetik nesnelerde bulduğuna benzer bir "amaçsız amaçlılıkları" vardır. Derrida'nın Kant'ın ötesine geçmek için yaptığı hamle, "amaçsız amaçlılık"ın yaptığımız her şeyde bulunduğunu iddia etmektir. Hegel ve Heidegger'in ötesine geçmek için yaptığı hamle ise, onların sanatın bizi şu ya da bu şekilde Varlığın hakikatine ulaştırdığı yolundaki inançlarının yerine açık bir ironiyi ikame etmektir.

Levinas ve "Başka" Sorunu

Derrida'nın radikal ironisinin benim burada onun yazıları karşısında benimsediğim yaklaşımı ne ölçüde sorunlu kıldığından bahsetmiştim. Northrop Frye'ın işaret ettiği gibi, ironik tavır "ister üstü kapalı ister açık olsun her türlü öne sürme unsurunun ortadan kaldırıldığı" bir tavırdır.[10] Derrida gibi bariz bir biçimde ironik bir yazarda düşünceler unutuluşa terk edilme eğilimindedirler ki bu da bir düşünce tarihçisi için zor bir durumdur. Dolayısıyla, Derrida'ya kendini onun kadar gizlemeyen başka yazarlar yoluyla yaklaşmak genellikle aydınlatıcı olur. Blanchot üzerinde epeyce durmamın nedeni buydu;

[10] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), s.40-41.

Derrida'nın hepsiyle önemli bağlar kurduğu Levinas, Jabès, Freud ve Kant'ı ele almak da aynı ölçüde faydalı olacaktır umudundayım.

Levinas, *Yazı ve Fark*'taki açık arayla en uzun deneme olan "Şiddet ve Metafizik: Emmanuel Levinas'ın Düşüncesi Üzerine Bir Deneme"nin konusu olmuştur. Daha önce de dediğim gibi, benim bu kitapta etkilenmeleri açığa çıkarmak gibi bir derdim yok. A, B'yi, B, C'yi etkiledi türünden çizgisel bir dizi oluşturmanın görece önemsiz bir şey olduğuna inanıyorum: Bu bakımdan, yapısalcı ve post-yapısalcıların tarihin süreksizliği anlayışına bağlıyım. Birbirlerinden bir şeyler "ödünç almış" olsunlar olmasınlar, düşünürler arasındaki tuhaf yakınlıklar ve anlamlı farklılıklar etkilenmelerden çok daha ilginç. Ama bütün bunları söyledikten sonra bile, Levinas'ın Derrida'yla kurduğu ilişkiyi yine de etkileme terimleriyle nitelemek fikri ayartıyor beni.

Derrida Levinas'ın radikal bir eleştirisini yapar. Üstelik, onun benimsediği ton Levinas'ınkinden çok farklıdır: Birinde ironik bir ciddiyet hüküm sürerken, öbüründe dini tınıları olan dolaysız bir içtenlik görülür. Yine de, Derrida'da belirgin bir dizi tema ya da motifin daha önceleri Levinas tarafından yapılan saptamaların işlenişi olduğu söylenebilir neredeyse. Sonuç olarak, Levinas'ın yapıtını kendisinden daha genç bir filozof olan Derrida için önemli bir düşünsel kaynak olarak görmemek zordur. Blanchot'nun da Derrida'ya hemen hemen aynı şekilde katkıda bulunduğunu görmüştük (İlginçtir, Derrida'nın işaret ettiği gibi [*E&D*, s.152/103] Levinas ile Blanchot arasında önemli bağlar vardır).[11] Tamam, Derrida diğer Fransız filozoflarından da bazı şeyler ödünç alır ve yaptığı Levinas tartışması, çok büyük ölçüde Husserl ve Heidegger kaynaklı fenomenolojik geleneğin bütünü zemininde yürütülür. Ama Levinas'ın düşüncesinde başka yerlerde bulunmayan unsurlar vardır ve bunlar Derrida için önemli görünmektedir.

---

[11] Bunu Levinas da kabul eder: Bkz. Emmanuel Levinas, "Signature," *Difficile liberté: Essais sur le judaïsme contemporain* içinde (Paris: Albin Michel, 1963), s.323.

Peki, kimdir Emmanuel Levinas? Bizim perspektifimizden belki de en iyisi ona fenomenolojik ortodoksinin amansız bir eleştirmeni olarak bakmaktır; bu konuda Derrida'nın gerçek öncüsüdür Levinas. 1905'de doğmuş, 1928-29'da Freiburg'da Husserl ve Heidegger'den dersler almıştır. 1930'da yayınlanan *Husserl'in Fenomenolojisinde Sezgi Teorisi* adlı kitabı Fransa'da fenomenoloji hakkında çıkan ilk kitaplardan biriydi. Levinas bu kitapta Husserl'in görsel teori ve sezgi metaforlarına hep bağlı kalmasını sorgular. Kısacası, Derrida'nın daha sonraları görme metaforuna, "gözsel" anlayış metaforuna yönelteceği saldırıyı önceler. Levinas Husserl'in yapıtının felsefede önemli bir ilerleme getirdiğini düşünür. Levinas Husserlci yöntem olarak gördüğü şeyden, gerçekliğin "şüphe duyulmayan ufukları"nı açığa çıkarmayı amaçlayan "yönelimsel" analiz yönteminden hiçbir zaman vazgeçmemiştir.[12] Yine de, ilk dönemlerine ait bu kitapta bile Husserl'le arasında temel bir noktada görüş ayrılığı olduğu açıktır.

Bu görüş ayrılığını Heidegger'in etkisine bağlıyabiliriz. Levinas, *Sezgi Teorisi*'nin girişinde, "başka felsefecilerin, Husserl'in öğrencilerinin ve özellikle, bu kitap üzerindeki etkisi sık sık hissedilecek olan Martin Heidegger'in gündeme getirdiği sorunları ele almaktan korkmayacağız" diyordu.[13] Eleştirilerini hâlâ biraz çekinerek dile getirerek şunu ileri sürüyordu: "Husserl somut dünyayı öncelikle algılanan nesnelerden oluşan bir dünya olarak görmekte yanılıyor olabilirdi. Gerçekliğe karşı takındığımız asıl tavır teorik düşünme tavrı mıdır? Dünyâ bize varlığı itibariyle —Martin Heidegger'in dilini konuşacak olursak— bir eylem merkezi, bir faaliyet ya da *özen* alanı olarak sunulmaz mı?"[14] Levinas Husserl'deki sezgisel, yani görsel odağın içerimlerine bu şekilde dikkat çekerken, Derrida'nın *Söz ve Fenomenler*'inde merkezi bir yeri olan bir saptamada bulunur. *Söz*

---

[12] A.g.y., s.323-324. Ayrıca bkz. Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, İng. çev. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969), s.29.

[13] Emmanuel Levinas, *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology*, İng. çev. André Orianne (Evanston: Northwestern University Press, 1973), s.xxiii.

[14] A.g.y., s. 119

ve Fenomenler'de *Sezgi Teorisi*'nde bulunmayan başka yönler de vardır elbette: Mesela, sesle yazı arasındaki karşıtlık ve Husserl'in yansız bir dilin mümkün olduğuna duyduğu inanca yönelik saldırı. Ama göz-karşıtlığı motifi de son derece önemlidir.

Ancak Levinas Heideggerci olmayacaktı çünkü Heidegger'e başlangıçta duyduğu ilgi son kertede bir hayal kırıklığına dönüşmüştü. Levinas'ın kendi bağımsız felsefi konumunu ifade etme yolundaki ilk önemli girişimi olan *Varoluş ve Varolanlar* 1947'de yayınlandı. Levinas'ın savaş sırasında Almanya'da savaş esirleri kampında bulunduğunu ve kitabı kısmen orada yazdığını belirtmekte fayda vardır. Artık şöyle diyordu: "Başlangıçta düşüncelerimiz esinlerini büyük ölçüde Martin Heidegger'in felsefesinden aldıysa da, ... bu düşünceleri söz konusu felsefenin iklimini terk etme yönündeki derin bir ihtiyaç da yönlendirmektedir."[15] Levinas'ın sonraki felsefi yazıları Heidegger'in "ötesine geçme" girişimi olarak yorumlanabilir: Bu yüzden Derrida'nın bu yöndeki çabalarına öncülük yaparlar. Levinas'ın Heidegger'e karşı temel savı, onun Varlık ile varlıklar arasında yaptığı ayrımın ve birincinin ikinciye göre öncelikli olduğu varsayımının, bütün tiranlıkların en kötücülü olan, "aynı"nın "başka" üzerinde kurduğu tiranlığın bir tezahürü olduğudur. Levinas'a göre, Heidegger'in düşüncesinin kökenleri asli bir köylü zihniyetindedir ve bu, bütün yabancılara kuşkuyla bakan ve teknolojiöncesi bir sahiplenme gücü sayesinde her şeyi kendisinin kılmaya kararlı olan bir zihniyettir. Levinas en önemli kitabı *Bütünlük ve Sonsuzluk* (1961)'ta şöyle der:

> İlk felsefe olarak ontoloji bir iktidar felsefesidir... Varlığın unutuluşunun, varolan [bir başka deyişle étant, "being", "varlık"] tarafından gizlenmesinin ürünü olan teknolojik ihtirasa karşı çıksa bile, Başka'yla kurulan ilişkiyi Varlık'la kurulan ilişkiye tabi kılan Heideggerci ontoloji, anonim olanın hükmü altında kalır ve kaçınılmaz olarak bir başka ik-

[15] Emmanuel Levinas, *Existence and Existents*, İng. çev. Alphonso Lingis (Lahey: Nijhoff, 1978), s.19.

> tidara, emperyalist tahakküme, tiranlığa yol açar. Teknolojinin basitçe ve safça şeyleşmiş insanlara uzanması değildir tiranlık. Tiranlığın kökeni pagan "ruh halleri"nde, toprağa bağlılıkta, köleleştirilmiş insanların efendilerine duydukları hayranlıktadır.[16]

Aslında, der Levinas, aynının başka üzerindeki tiranlığı "Batı felsefesi"nin bütün tarihine damgasını vurmuştur. Levinas'a göre, "Batı felsefesi çoğunlukla bir ontoloji olmuştur: Başka'nın aynıya indirgenmesi."[17] Batı felsefesinin "aynı" ile "başka" arasında bir ayrım yapmış olduğunu kabul eder. Ama bu ayrımın başka'nın dışlanması olarak işlediğini savunur, çünkü ona göre ayrımı yapan tek, ayırt edici bir bilinç olduğu varsayımına dayanır bu felsefe. Batı felsefesi başka'nın "başkalığı"ndan ödün verip onu başkayı-yadsıyan bir bütünlük içine kapatmıştır. Düşünülebilen —Akıl tarafından kavranabilen— bir başkalık, başkalık falan değildir. Derrida, Levinas'ın konumunu şöyle toparlar: "Sonsuzca-başka olan, bir kavramla bağlanamaz, bir ufuk temelinde düşünülemez; çünkü bir ufuk her zaman aynı olanın ufkudur; taşmaların ve sürprizlerin anlama yetisi tarafından her zaman hoş karşılandığı ve fark edildiği ilksel birliğin ufkudur" (*E&D*, s.141/95).

Levinas Sokrates'in sorgulama yoluyla düşünce oluşturma yöntemini anarak, Sokrates'in asıl öğretisinin "Başkası'ndan bende olan dışında hiçbir şey almamak" olduğunu söyler, "sanki ben bana dışarıdan gelen her şeye ezelden beri sahipmişim gibi." Kısacası, Sokrates'in temel öğretisi "aynının önceliği"dir.[18] Bu öğreti daha sonra felsefe tarihindeki bütün büyük isimler tarafından tekrarlanmıştır. Levinas dolaysız olarak en çok Husserl ve Heidegger'in yaptığı tekrarla ilgilenir. Husserl hakkında şöyle der: "Fenomenolojik düşünce tarzı, 'ontolojik emperyalizm'in daha da görünürleştiği bir başka yolu izler. Hakikatin *aracı* (medium) varolanın Varlığıdır... Husserl'den beri fenomeno-

---

[16] Levinas, *Totality and Infinity*, s.46-47.
[17] A.g.y., s.43.
[18] A.g.y.

lojinin tamamı *ufuk* fikrinin öne çıkarılmasından ibarettir; bu fikir fenomenolojide, klasik idealizmde *kavram* fikrinin oynadığına denk bir rol oynar: Nasıl birey kavramdan çıkıyorsa, varolan da onun ötesine uzanan bir zemin üzerinde yükselir."[19] Keza Heidegger hakkında da şunları söyler: "*Varlığın varolan*a öncelikli olduğunu onaylamak felsefenin özüne çoktan karar vermek demektir: *Biriyle*, bir varlıkla kurulan ilişkiyi (etik ilişkiyi), gayri şahsi olduğu için varolanın kavranmasına, üzerinde tahakküm kurulmasına izin veren bir ilişkiye, *varolanın Varlığıyla* kurulan ilişkiye (bir bilme ilişkisine) tabi kılmaktır."[20] Yine Heidegger hakkında şunları da söyler: "Varlıkla kurulan ve ontoloji olarak yasalaştırılan ilişki, varolanı kavrayabilmek için nötrleştirmekten ibarettir. Bu yüzden de başkasıyla başkası olarak kurulan bir ilişki değil, başkasının aynıya indirgenmesidir."[21]

Levinas'ın Batı felsefesine yönelttiği saldırının genişliği onun kendisini felsefi geleneğin dışında duran biri olarak gördüğünü ima eder. Gerçekten de, felsefi bir dil ve yöntem kullanmasına rağmen, düşüncesinin baskın takıntısı belli bir tür Yahudiliğin perspektifi içinde ortaya çıkar. Bu, ilk kez 1960'ta yayınlanan "Yahudilik ve Zamanımız" adlı denemede gayet net bir biçimde ortaya çıkar. Levinas bu yazıda, Batı uygarlığının ayırt edici özelliğinin, aklın ilerlemesi olduğunu ileri sürer: "Gözümüzün önünde cereyan eden şiddete ve deliliğe rağmen, felsefe vaktinde yaşamaktayız. İnsanlar faaliyetlerini haklı olmanın [düz çeviriyle: akıl sahibi olmanın], kendilerini şeyleri gerçekte hareket ettiren hesaplanabilir güçlerle uyumlu bulmanın, tarihin doğrultusunda [*sens*: tabii ki, aynı zamanda, 'anlam' demektir] hareket etmenin kesinliğiyle sürdürüyorlar." Ama rasyonalitedeki bu ilerleme tehlikelidir, çünkü oluşmakta olan dünya çapındaki sanayi toplumu insanlığı parçalamış olan çelişkileri bastırmayı vaat ederken aynı zamanda insanın ruhunu da bastırmayı vaat eder. "Akıl," der Levinas, "yaratıkların opaklığını saydamlaştıran fantastik bir güneş gibi yükseliyor. Gölgelerini yitiren insanlar! Var-

[19] A.g.y., s.44-45.
[20] A.g.y., s.45.
[21] A.g.y., s.45-46.

lıkların çekirdeğini yok eden bu ışığı artık hiçbir şey ememez ya da yansıtamaz."

Bu gelişme, der Levinas, Yahudilik için özellikle tehlikelidir. Çünkü Yahudilik özünde ahlâki bir dindir, hiçbir aşkın ödül sunmaz. Dolayısıyla, hayatta kalmayı sürdürmesi tamamen, aklın ilerlemesinin yok etmeyi amaçladığı içselliğin korunmasına bağlıdır.[22] Levinas Batı felsefesinin karşısına eskatolojiyi, Derrida'nın deyimiyle "mesihçi bir eskatoloji"yi çıkarır (*E&D*, s.123/83). Levinas'ın sözleriyle, eskatoloji "*bütünlüğün ötesindeki* ya da tarihin ötesindeki varlıkla bir ilişki kurar." Eskatoloji "*her zaman bütünlüğe dışsal olan bir fazla*yla kurulan bir ilişkidir," Levinas'ın sonsuzluk kavramıyla ifade ettiği bir ilişki.[23] Levinas, eskatolojinin mekânını başkasıyla kurduğumuz ilişkide görse bile, savunduğu "eskatolojik vizyon" bütünlüğe herhangi bir kişisel bencillik adına karşı çıkmaz. Tam tersine, Levinas'ta sonsuz, yani Tanrı her zaman mevcuttur. Derrida'nın formülasyonuyla, "başka ancak başkalığı mutlak bir biçimde indirgenemez ise, yani sonsuz bir biçimde indirgenemez ise başkadır; ve sonsuzca Başka olan ancak Sonsuzluk olabilir" (*E&D*, s.154/104). Aslında, Derrida'nın işaret ettiği gibi, Levinas'ın Batı felsefesinde teşhis ettiği başkasına yönelik şiddetin, uzlaşmaz başkalıkların çatışması içinde daha da ölümcül bir biçimde baş göstermemesi için Tanrı'ya *ihtiyacı vardır* (*E&D*, s.158/107).

Grek/Yahudi/Yahudi/Grek

Derrida Levinas hakkındaki yorumunda eskatolojik Yahudilik ile bütünleştirici Grek felsefesi arasındaki bu çatışma üzerinde yoğunlaşır. Aslında, yorumunun tamamının merkezinde Grek/Yahudi, İbranilik/Helenlik, Kudüs/Atina karşıtlığı vardır. Derrida'ya göre, Levinas'ın düşüncesi "bizi Grek logos'unu yerinden etmeye, kendi kimliğimizi, belki de genelde kimliği yerinden etmeye çağırır; bizi Grek sitesinden, belki de genelde bütün si-

[22] Levinas, "Judaïsme et temps présent," *Difficile liberté*, s.232-235.
[23] Levinas, *Totality and Infinity*, s.22-23.

telerden ayrılmaya ve artık bir kaynak ya da site olmayan bir şey yönünde, bir *nefes verme* yönünde, kaynağa Platon'dan ya da Sokrates öncesi düşünürlerden daha yakın olmakla kalmayıp Grek kökeninin içinde, Greklerin başkasına/ötekisine de yakın olan, çoktan söylenmiş bir peygamber sözü yönünde ilerlemeye çağırır" (*E&D*, s.122/82). Ama Levinas Batı felsefesinin başka'ya karşı tamamen aynı'nın yanında saf tuttuğunu düşünmesine rağmen, Derrida Grek geleneğinin bir saf özdeşlik geleneği olmadığını, dışarıdan inkâr edermiş gibi göründüğü başkalığın ona çoktan nüfuz etmiş olduğunu söyler.

Derrida, en azından, Levinas'ın "o iki Grek", yani Husserl ve Heidegger'e yönelttiği eleştiriye dair eleştirisinde bunu ileri sürer (*E&D*, s.123/83). Levinas, Husserl'e başka'yı sadece bir *alter ego* olarak ele alıp onun sonsuz başkalığını indirgediği için saldırırken, Derrida fenomenoloji her ne kadar bir mevcudiyet metafiziği gibi görünürse görünsün "namevcudiyet temaları"nın fenomenolojiye sürekli girip çıktığını belirtir (*E&D*, s.178/121). Bu saptama "Şiddet ve Metafizik" yazısı kadar *Söz ve Fenomenler*'de de merkezi önem taşır. Derrida, Husserl'in kendisinin de başka'yı bilmenin, "tematikleştirme"nin imkânsızlığını teslim ettiğini göstermeye çalışır. Levinas fenomenolojinin başka'ya karşı bir şiddet uyguladığını iddia ederken, Derrida fenomenolojinin başka'ya saygı duyduğunu, hattâ "saygının ta kendisi" olduğunu savunur (*E&D*, s.178/121). Keza, Levinas Heidegger'e Varlığın varlıklara öncelikli olduğunu iddia edip başkalığı bütünlüğe, etiği de ontolojiye tabi kıldığı için saldırırken, Derrida Heidegger'in "Varlık"ının "varlıkların efendisi", daha yüce bir varlık, bir iktidar uygulaması ya da "etik şiddet"in bir örneği olmadığını ileri sürer (*E&D*, s.200-203/136-138). Ayrıca, Varlık hiçbir şekilde bir bilme ilişkisine yakalanmış da değildir, çünkü "başka" gibi o da "kategorileştirilemez" (*E&D*, s.206/140). Sonuç olarak, Varlık "hiçbir biçimde, bütünlüğün suç ortağı değildir; ne sonlu bütünlüğün (Levinas'ın bahsettiği şiddet içeren bütünlüğün) ne de sonsuz bir bütünlüğün. Bütünlük kavramı her zaman varolanla [yani, varlıklarla] bağlantılıdır. O her zaman "metafizik" ya da "teolojik" bir kavramdır; sonlu ve sonsuz kavramları da onunla bağlantılı olarak anlam kazanırlar" (*E&D*, s.207/141).

Derrida, Levinas'ın Batı felsefesi hakkındaki açıklamasını bu şekilde yapıbozuma uğratır. Levinas'ın Batı felsefesinin karşısında yer alacak bir İbranilik anlayışını da yapıbozuma uğratır. Özetle şunu ileri sürer Derrida: Batı felsefesi başkalık tarafından "her zaman çoktan" yarılmışsa, o zaman aynı şekilde İbranilik de kaçmaya çalıştığı totaliter şiddet yüzünden bozulmuştur. Çünkü İbrani başkalığı konuşmaya başladığı andan itibaren, kendini logos alanında, rasyonel söylem alanında bulur: Eskatoloji, adı üstünde, eskato*loji*'dir, yani bir logos'tur. Levinas başka'yla kurulan sezgisel temas şiddet içerirken, başkasıyla konuşmak şiddet içermez der. Derrida ise, tam tersine, "her türlü söylem kendi içinde mekânı ve Aynı'yı alıkoyar" der ki bu da söylemin "köken itibariyle şiddet içerdiği" anlamına gelir (*E&D*, s. 171/116).

Bu yüzden, Levinas kendini bozulmamış bir Yahudiliğin savunucusu olarak sunduğunda, Derrida böyle bir Yahudiliğin imkânsızlığına, karşı çıkmaya çalıştığı bütünlükle arasındaki kaçınılmaz suç ortaklığına işaret etmekten başka bir şey yapamaz. Derrida'nın kendi sözleriyle, "eğer bu sonsuzca başka deneyimine Yahudilik adı verilirse, ... bu deneyimin kendini içinde bulduğu zorunluluk üzerinde, ona logos olarak ortaya çıkmasını ve kendi düşünün içekapanık sözdizimi içinde Grekleri yeniden uyandırmasını emreden buyruk üzerinde düşünmek gerekir" (*E&D*, s.226/152). Tercümesi: Yahudilik logos olarak ortaya çıktığı için zorunlu olarak Grek'tir. Derrida "Şiddet ve Metafizik" yazısının başına Arnold'ın *Kültür ve Anarşi*'sinden bir epigraf yerleştirir: "İbranilik ve Helenlik —dünyamız iki nüfuz noktası arasında hareket eder. Bazen birinin çekimini daha güçlü hisseder, bazen de öbürünün; oysa bunların arasında, hiçbir zaman kurulmamış olsa bile, eşit ve mutlu bir denge kurulmalıdır." Ama yazıyı *Ulysses*'den bir alıntı yaparak bitirir: "Yahudigrek grekyahudidir. Uçlar buluşur."[24]

Yani Derrida İbranilik ile Helenlik arasındaki ayrımı "silme" çabasına girişmiştir —tıpkı yapıtlarındaki *bütün* ayrımları sildiği gibi. Ama bu ayrım, (Derrida'nın en sevdiği imgelerden birisini

---

[24] Levinas'ın düşüncesindeki Yahudilik boyutuna dair daha göreneksel bir başka açıklama için bkz. Edith Wyschogr*OD, Emmanuel Levinas: The Problem of Ethical Metaphysics* (Lahey: Nijhoff, 1974), s.159-199.

kullanacak olursak) silinmiş olsa bile hâlâ seçilebilmektedir ve onun mevcudiyeti Derrida'nın projesini anlayabilmek için elzemdir. Levinas eşkatolojik bir biçimde —yani, Helen geleneğinin dışında kalarak— konuşurken (ya da konuştuğunu iddia ederken), aynı şey Derrida için söylenemez tabii ki. Ama bu bir eksikliğe değil bir gizlemeye, stratejik nedenlerle yapılan bir gizlemeye delalettir. Derrida "Şiddet ve Metafizik"te "insanın geleneksel kavramsallığı ortadan kaldırabilmek için kendini onun içine yerleştirmesi"nin zorunlu olduğundan bahseder (*E&D*, s. 165/111). Bir başka pasajda ise şöyle der: "Levinas bize ikinci bir baba-katlini öğütler. Üzerimizdeki etkisini hâlâ sürdüren Grek baba öldürülmelidir; bu bir Grek'in —Platon'un— yapmaya asla karar veremeyeceği bir şeydir, Grek bu eylemi sanrısal bir cinayet haline getirip sürekli erteler... Ama Grek olmayan birinin, bir Grek'in yapamayacağı bir şeyi yapmayı başarabilmek için, Grek kılığına girmekten, Grekçe *konuşmaktan*, kralın yanına ulaşabilmek için Grekçe konuşur gibi yapmaktan başka bir şansı var mıdır?" (*E&D*, s.132-133/89).

Derrida'nın bütün yapıtlarındaki en açıklayıcı önermelerden biridir bu. Kabul, biraz korkarak da olsa, bizzat yazarının anlamsız olduğunu söylediği yazılar bütününe bir anlam yüklüyorum. Ama söz konusu yazarın, metinlerin yorumlanmasında yazarların herhangi bir ayrıcalığa sahip olmaması gerektiğini söylediğini de unutmayalım. Üstelik, Derrida'nın projesinde İbrani kültürüne ait unsurların çok önemli bir yer tuttuğunu söyleyen başka okurlar da olmuştur. Geoffrey Hartman, *Metni Kurtarmak* adlı kitabında Derrida'yı "Helen'den çok İbrani: İkoncu değil ama yine de fena halde yazı düşkünü" diye nitelendirir.[25] Son dönemlerden bir başka eleştirmen Harold Bloom da *Yanlış-Okuma Haritası* adlı kitabında, Derrida'nın Grekçedeki uçucu *logos* sözcüğü yerine, yazı yazma edimi ve yazı işaretleriyle bağlantısı olan İbranice *davhar* sözcüğünü koyduğunu ileri sü-

[25] Geoffrey H. Hartman, *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), s.17 (ayrıca s.xix-xx, 18-19, 63, 95, 112-113).

rer.[26] Eleştirmen G. Douglas Atkins, Derrida'daki İbranilik unsuru hakkında açık seçik, aydınlatıcı ve kesin şeyler söyler; Atkins, Derrida ve müttefiklerinin sistematik bir Helenlikten-arıtma projesine giriştiklerini, Batı bilincinde derinlere nüfuz etmiş açıklık, saydamlık ve düşünsel hakimiyet değerlerine saldırdıklarını düşünür. Ona göre, Derrida (en sofistike olanları dahil) birçok okuruna "modern öznelciliğin, nihilizmin ve özerk bilinç inancının ötesinde bir yol" sunar.[27]

Elbette, Derrida'nın "yol"uyla fikir birliği içinde olabiliriz de olmayabiliriz de; hattâ bizim böyle bir sorunumuz olmadığını, zaten hiçbir zaman bağlı olmadığımız konumların ötesine giden bir yola ihtiyacımız olmadığını düşünebiliriz. Ama bunlardan hangisi geçerli olursa olsun, Derrida'yı canavarlar yaratmakla suçlamak büyük bir haksızlık olur, çünkü bu canavarlar onun sahneye çıkmasından çok önce de vardı ve onun amacı da onlarla tutarlı bir biçimde uğraşmak, onları öldürmek ya da en azından onlara pes etmemektir. Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* (1859)'nın önsözünde, Hegel'in öz evladı olduğunu göstererek, "insanlık önüne her zaman çözebileceği sorunlar koyar" der. İnsanlık bu yüzyılın Yahudi Soykırımı'nda —bir sürü Soykırımı'nda— önüne ne gibi sorunlar koymuş acaba? Bu tür olaylar göz önünde bulundurulduğunda, Batı aklının kendisi hakkında düşündükleriyle uzlaşması son derece güç olan Derrida'nın projesi bir tür haklılık kazanır. Burada o ucuz gözlemi, Batı aklının Auschwitz'i önlemeye gücünün yetmediği gözlemini yapmak istemiyorum. Bu gözlem, görünüşte bir *mea culpa* [hata bende, özür] olarak öne sürülse de, hümanistlerin egolarını şişirmekten başka bir işe yaramaz, çünkü hümanistlerin felaketi önleyecek güçleri olduğu halde bu örnekte bu gücü kullanmayı maalesef başaramadıklarını ima eder. Daha da beteri, Batı aklına karşı Auschwitz kartını oynamanın canilerle bürokratları Üstinsanlar statüsüne çıkarmak gibi sapkın bir sonucu

---

[26] Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975), s.42-43.

[27] G. Douglas Atkins, "Dehellenizing Literary Criticism," *College English*, 4 (1980), 773.

vardır. Bu gözlem yapıldıktan hemen sonra sık sık yapıldığı gibi Doğu'ya övgüler düzmeye başlamak gibi bir niyetim de yok. Ben sadece, olup bitenler dikkate alındığında, Derrida'nın yaptıklarında belli bir uygunluk, aldığı risklerde belli bir hakikat payı olduğuna işaret etmek istiyorum.

Ayrıca, Derrida Nietzsche ile Heidegger'in izinden yürüse de, kendisine ikisinden de çok daha eleştirel bakabilmektedir; aradaki yılların getirdiği tarihsel tecrübeden yararlandığı açıktır. Keza, unutulmuş tarihsel gerçeklikleri açığa çıkarma konusunda ne kadar etkileyici olursa olsun, dört düşünürümüz arasında felsefi açıdan en az etkileyici, en az özgün düşünür olan Foucault'dan da daha eleştirel bakar kendisine. Derrida'yı herhangi bir biçimde övmenin Greklere çılgınca geleceğinin farkındayım. Ama olmamız gerekenden daha fazla Grek olduğumuz neredeyse kesin bence. Derrida'nın girişimi belki de en iyi, yanıltıcı bir biçimde yaşlandığı düşünülen bir dünyada aktif yaratım gücü için bir alan açmayı amaçlayan bir zemin açma işlemi olarak görülebilir. Derrida'nın erdemlerinden biri (bkz. 7. Bölüm) tarihin yaşlandığı anlayışının bir yanılsama *olduğunu*, tarihin Tarih olmadığını, (bu açıdan hâlâ fazla Grek olan Nietzsche'nin sandığı gibi) omuzlarımızdaki bir yük olmadığını göstermesidir. Grek düşüncesinin *ex nihilo* yaratıma yer ayırmadığını, "hiçten hiç çıktığı"nda ısrarlı olduğunu hatırlayalım. Grek (ve Romalı) düşünürlerin perspektifinden bakıldığında, *ex nihilo* yaratım fikri tamamen saçmaydı. Bu, İbrani (ve Hıristiyan) düşünce dünyası içinde ortaya çıkan bir fikirdi ve muhtemelen bazı Yahudilerin ve birkaç zındık dışında bütün Hıristiyanların inandığı ölümden sonra dirilme öğretisinin bir ürünüydü.[28] *Ex nihilo* yaratım fikrini savunan hiçbir Grek ya da Romalı düşünür tanımadığımız halde, on üçüncü yüzyıldan itibaren hiçbir Yahudi düşünür ondan başka herhangi bir görüşün meşru olabileceğini bile kabul etmemiştir.

---

[28] Burada şu yazıdan yola çıkıyorum: Jonathan A. Goldstein, "The Origins of the Doctrine of Creation *Ex Nihilo*," *Journal of Jewish Studies*, 35 (1984), s.127-135.

Derrida'nın İbranilik ile Helenizm arasında kurduğu karşıtlık bazı açılardan aydınlatıcı olmakla birlikte, bunun belli sınırları olduğunu da unutmamalıyız. Özellikle Hıristiyanlığın statüsünün belirsizliği dikkat çekicidir. Din kardeşlerinin gözünü açmaya çalışan bir Hıristiyan olan Matthew Arnold'ın gayet iyi anladığı gibi, Hıristiyanlığın hem İbranilikten hem de Helenlikten gelen yönleri vardır. Bu durum, Derrida'nın Helen/İbrani karşıtlığını formüle ediş biçiminde gözardı edilir. Derrida *Glas*'da, Hegel'in Yahudilik ile Hıristiyanlık arasında kurduğu karşıtlığa çok önem verir (bkz. *GLAS*, s.41-107). Hegel'in Hıristiyanlığı Yahudiliğin diyalektik olarak aşılması şeklinde yorumladığı, ilk dönemlerine ait olduğu halde (1798-99'da yazılmıştır) ölümünden sonra basılan "Hıristiyanlığın Ruhu ve Yazgısı" adlı yazısı üzerinde özellikle durur.[29]

Yahudilik bu yazının kötü adamıdır; onun katı, hantal ahlâkçılığı Grek dinine can veren güzelliğin ve Hıristiyanlığa can veren sevginin tam karşı kutbundadır. Derrida'nın Hegel okumasına göre, Yahudiler diyalektikten dışlanır. Yahudiler beden bulmuş bir Tanrı'nın sevgi dolu takipçileri değil, görünmez bir Tanrı'nın köleleridirler, onlarla efendileri arasında hukuki ya da rasyonel bir dolayımlama yapmak mümkün değildir (*GLAS*, s.64). Derrida, Hegel'in Yahudi karakterizasyonunu su götürmez bir şekilde karakterize eder: "Yahudi tekrar yere düşer. *Begriff* [Kavram] düzeyine...çıkarılmaya izin vermeyen şeyi imler Yahudi. O *Aufhebung*'u tutar, yeryüzüne geri çeker" (*GLAS*, s.66).

Yahudilik diyalektiği reddeder; Hıristiyanlık ise, tersine, felsefede olgunluğa ulaşan mutlak bilginin *Vorstellung*'u, yani temsili ya da öne çıkarılmasıdır. Hegel Hıristiyanlığın "doğal olarak spekülatif bir din" olduğunu düşünür. Yani, "eleştirinin anası olan Hegelci diyalektik her şeyden önce bir kızdır: Hıristiyanlığın, en azından Hıristiyan teolojisinin kızıdır" (*GLAS*, s.40,

---

[29] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "The Spirit of Christianity and Its Fate," *Early Theological Writings* içinde, İng. çev. T.M. Knox, sunuş T.M. Knox, fragmanları çeviren Richard Kroner (Chicago: University of Chicago Press, 1948), s.181-301.

227). Derrida'nın işaret ettiği gibi, Hegel'in Hıristiyanlık okuması Greklere özgü, yani felsefi bir yönde çarpıtılmıştır; örneğin Hegel'in daha çok, dört İncil'in en Grek'i olan Yuhanna'yla ilgilenmesi manidardır (*GLAS*, s.89).

Ancak burada ironik bir durum söz konusudur, çünkü Derrida'nın Batı bilincini Grek/Yahudi karşıtlığını model alarak okuması da aynı ölçüde çarpıktır. Derrida, terapik bir düşünür olarak, Hegel'e tepki verir; ve Hegel Hıristiyanlığı Greklere özgü bir yöne itme eğiliminde olduğu için, bu, Helenlik ile İbranilik arasında, Hıristiyanlığın muğlak statüsünden rahatsız olmayan bir karşıtlık oluşturulmasına zemin hazırlar. Oysa Batı bilinci Grek/Yahudi-Hıristiyan karşıtlığı model alınarak da okunabilir pekâlâ. Böylesi bir okuma bizim (ve Derrida'nın) ilgilendiğimiz metinlerden, Derrida'nın okumasının karanlıkta bırakma eğiliminde olduğu bazı gerilimler çıkarır.

Mesela Heidegger'i ele alalım. Alman filozof, Derrida'nın ilgilendiği anlamda İbranilikle pek, hattâ hiç ilgilenmez. Tersine, onda Yunanistan'a yönelik sürekli bir ilgi gözlenir. Nitekim, Levinas ve başkaları onu Batı kültürünün Grek köklerini öne çıkarırken İbrani köklerini ihmal etmekle eleştirmişlerdir. Ama denklemdeki diğer unsuru, yani Hıristiyanlığı unutmayalım. Heidegger'in düşüncesi Grek olduğu kadar, Hıristiyanlık motiflerinden de önemli ölçüde etkilenmiştir. Löwith, 1920'lerin başlarında Heidegger'in kendisini "Hıristiyan bir teolog" olarak gördüğünü belirtir.[30] Üstelik, Heidegger'in Hıristiyanlığının pek Grek bir yanı yoktur. Bir Katolik olarak yetiştirilmesine rağmen, genç Luther'in yazılarını, onun katı inancını, skolastiklerin "doğal aklı" karşısında duyduğu horgörüyü ve "pagan usta Aristoteles"in yazılarını mahkûm etmesini cazip bulur.[31] Hegel İbra-

---

[30] Karl Löwith, "Les Implications politiques de la philosophie de l'existence chez Martin Heidegger," Fr. çev. Joseph Rovan, *Les Temps modernes*, 14 (Kasım 1946), 347.

[31] A.g.y., s.348. Thomas Sheehan Aziz Paulus'u okumanın Heidegger üzerinde bıraktığı etkiyi belgeler: "Heidegger's 'Introduction to the Phenomenology of Religion,' 1920-21," *The Personalist*, 60 (1979), 312-314; özellikle bkz. s.315 ve 321-322. Ayrıca bkz. Thomas Sheehan, "Heidegger's Early Years: Fragments for a Philosophical Biography," Sheehan, der., *Heidegger: The Man and The*

nilikle Helenliği bağdaştırmaya çalışmıştı; bunu yaparken de Hıristiyanlığı helenleştirmişti. Oysa Heidegger'in Hıristiyanlığı büyük ölçüde, onu primitif, yani İbrani köklerine döndürmeye çalışan teolojik bir geleneğe bağlıydı.[32]

Heidegger bir Grek olduğu için, Varlığın süregelen mevcudiyetine, hakimiyetine ve devamlılığına bağlıdır: Onun Varlığı, İbranilik ve Hıristiyanlıktaki yaratılmış Varlık değil, her yerde hazır ve nazır Grek Varlığıdır. Kısacası, dünya oradadır; vardır. Dasein olarak bizler oradalıkla hesaplaşmaya çalışırız, Varlık bizden ayrı ve başkadır. Demek ki Heidegger, sanat yapıtının, Varlığın, zaten mevcut olan bir hakikatin açığa çıkarılması olduğu şeklindeki temelde Helenik görüşe bir Grek olduğu için bağlıdır. Sanat şeylerin kendi içlerindeki hakikati sergilemelerini sağlar. Ama Heidegger'in bir başka yanı daha vardır: Varlığı ve hakikati yaratılmış şeyler olarak gören yanıdır bu. Bu yaratım insan tarafından değil, sanat yapıtı tarafından yürütülür: "Yapıt olmak bir dünya kurmak demektir": *Werksein heisst: eine Welt aufstellen* (*PLT,* s.44). Musevilik ve Hıristiyanlıkta ise, *Gottsein heisst: eine Welt aufstellen.* ["Tanrı olmak bir dünya kurmak demektir" - ç.n.] Grek geleneğinden gelen Heidegger devamlı bir Varlığı kutsallaştırır; İbrani ve Hıristiyan geleneklerinden gelen Heidegger ise yaratıcı sanat yapıtını kutsallaştırır.

Heidegger'in Grek kökene duyduğu nostaljinin pathosunu ve tutkusunu düşünelim bir de. Bir Grek olarak, Heidegger Sokrates öncesi Greklere dönmeyi düşler. Bir Hıristiyan olarak,

---

Thinker içinde (Chicago: Precedent, 1981), s.10-11; ve Husserl'in Rudolf Otto'ya yazdığı, 5 Mart 1919 tarihli mektup, Sheehan, der., *Heidegger: The Man and The Thinker* içinde. Hans-Georg Gadamer'in yakın tarihlerde gözlemlediği gibi, "artık Heidegger'in 1920'lerin başlarındaki ilk felsefi girişimleri ve verdiği dersler hakkında daha fazla şey bildiğimize göre, onun sorusunun şu olduğunu görebiliriz: 'Grek felsefesinin Hıristiyan mesajı üzerindeki yabancı etkisine karşı direnmeyi nasıl başarabiliriz?'" ("Heidegger and the History of Philosophy," İng. çev. Karen Campbell, *The Monist,* 64 [1981], 435].

[32] Heidegger'in son dönem düşüncesi ile Eski Ahit'teki peygamberce yazılar arasındaki yakınlıkları Michael E. Zimmerman şu kitabında ele almıştır: *Eclipse of the Self:The Development of Heidegger's Concept of Authenticity* (Athens: Ohio University Press, 1981), s.227-228.

İbrahim'in tohumundan biri olarak bu dönüşün imkânsız olduğunu bilir. Greklerin paradigması ve Hegelci bilgi döngüsüne ait bir figür olan Ulysses İthaca'ya döner; oysa İbrahim bilinmedik bir ülkeye gitmek üzere kendi ülkesini ebediyen terk eder ve oğluna da yola çıktıkları yere dönmeyi yasaklar (*E&D*, s.228*n*/320, 92. dipnot). Dolayısıyla Heidegger, Helenlik ile İbranilik arasında derinlere gizli olsa da, anıtsal bir gerilim sergiler. Düşüncesindeki ezici çekimin en önemli nedenlerinden birisi de belki de işte bu gerilimdir.[33]

Grek ile Yahudi (Hıristiyan) arasındaki bu gerilim yalnızca Heidegger'de de ortaya çıkmaz; çünkü *Spannung* [gerilim -ç.n.] Nietzsche'ye de uzanır. Bu denli açık açık Grekperver ve Hıristiyanlık aleyhtarı olan bir düşünür için bunu söylemek belki garip gelebilir. Ama, Zerdüşt miti ile Hıristiyan miti arasındaki, 2. Bölüm'ün sonlarına doğru gösterdiğim paralellikleri düşünün. *Ecce Homo* başlığını düşünün. Nietzsche'nin en sonunda *Zerdüşt*'ü yorumlamak için üniversitelerde kürsüler kurulacağı iddiasını düşünün (*EH*, "Niye Böyle İyi Kitaplar Yazıyorum," §1). Nietzsche'nin İsa ile Zerdüşt'ün mit oluşturma projeleri arasındaki benzerliği açıkça ortaya koyduğu *Deccal*'i düşünün (*AC*, §32). Hepsinden önce de, Nietzsche'nin kökten "yaratımcı", ontojenetik sanat ve dil görüşünü düşünün —mesela şu iddiasında açıkça görüldüğü gibi: "Uzun vadede yeni 'şeyler' yaratmak için yeni isimler, tahminler ve olasılıklar yaratmak yeterlidir" (*GS*, §58).

Yahudi-Hıristiyan Tanrısının yaratıcı sözünün yeryüzüne indirilmiş halinden başka nedir ki bu? O iki Grek, Apollon ve Dionysos nihai olarak, Nietzsche'nin bizim için icat ettiği perspektifi kuşatmakta yetersiz kalırlar. Tam tersine, papazın oğlu Nietzsche Hıristiyanlığı yıkarken bile kurtarmaya çalışır; Üstinsana Tanrı'da cisimleşmiş olduğunu artık görmek istemediği ni-

[33] Stanley Rosen şu gözlemiyle hedefi on ikiden vurur: "[Heidegger için] kurucu, hatırlayıcı ya da 'şiirsel' düşünmenin işlevi, çok büyük karışıklıklara yol açacak ölçüde hem pagan hem de İbrani düşüncesini hatırlatan bir yoldan insanı kökene geri döndürmektir" (Rosen, *Nihilism: A Philosophical Essay* [New Haven: Yale University Press, 1969], s.130).

telikler yükler. Böylece gizli bir Hıristiyan olarak kalır: Heidegger gibi o da bir anti-Hıristiyan değil bir post-Hıristiyan olarak kalır. Derrida'nın büyük erdemlerinden biri de, tıpkı Nietzscheci kriz düşüncesinin alt etmeye çalıştığı tarihselciliğe bağlı olduğunu görmemize yardımcı olması gibi, bunu da görmemize yardımcı olmasıdır. Bazı eleştirmenler edebiyat metinlerindeki "körleşmiş içgörü"ye çok önem verirler.[34] Bu olgu belli bir tür edebiyat metninde, kriz burcu altında yaratılan türde özellikle belirgindir. Nietzsche'nin körlüğü ve doğaçlama içgörüsü ise çarpıcı bir biçimde ortadadır.

Jabès ve Yazı

Eğer Tanrı öldüyse, o zaman hepimiz ikincillik içinde yaşıyoruz demektir. Nietzsche'nin ima ettiği ve en açık biçimde Derrida'nın işlediği konum budur. Bu ikincilliğin adı, daha önce de gördüğümüz gibi, yazıdır. Derrida Yahudilikte, özellikle de Kabalacılıkta bu tür yazının bir modelini bulur. "Kabala" gelenekten devralınan bir şey demektir, ama Derrida gelenekselliği ortodoksiyle özdeşleştirmez (*E&D*, s.112/74). Tam tersine, tam da Kabala'nın ortodoksi-dışı bir yapıda olmasından yararlanır. Kabalacılar —özellikle de son dönemlerdeki, Lurianik Kabalacılar— ortodoks skolastisizme karşı ayaklanmışlardı. Talmud alimlerinin yoğun bir bilgiye dayalı gayretlerinin karşısına, onlar *gematria* denen bir tefsir stratejisini çıkarıyorlardı. Bu stratejide, bir sözcük ya da sözcükler grubu "harflerin sayısal değerine göre" açıklanır veya "bir küme sistemine göre" onların yerine başka harfler ikame edilir.[35] Kabalacılar böylesi bir manipülasyon sayesinde verili bir metni her anlama çekebiliyorlardı. Böylece (onlar bunu kabul etmeyecek olsalar bile), Metnin yorum üzerindeki önceliği hükümsüz kılınıyordu; metin bir önmetne/

---

[34] Bkz. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York: Oxford University Press, 1971), özellikle s.16-19, 105,111, 140-141, 184-186.

[35] *Gematria* hakkında bkz. Gershom Scholem, *Kabbalah* (New York: Quadrangle, 1974), s.337-342.

bahaneye [pretext] indirgeniyordu. Derrida, metinler karşısında benimsediği "yöntem"iyle, Kabalacıların halefidir, ama çok önemli bir farkla: Kabalacılar sözcükleri ve harfleri manipüle ederek On Emir yoluyla Tanrı'ya giden bir yol bulmaya çalışırlarken, Derrida sözcüklerin ve harflerin manipülasyonunu neredeyse başlı başına bir amaç haline getirir. Kısacası, Derrida'ya göre harfin ötesinde hiçbir şey yoktur, uzun zamandır gizlenen bir hakikati dile getiren asli bir ses yoktur: Çokanlamlılık yerini saçılmaya bırakır (örneğin bkz. *DISS*, s. 382-383/344-345).

Harold Bloom, *Kabala ve Eleştiri* adlı kitabında Kabalacıların yorumlamada gösterdikleri cüret ve ifratı [extravagance] över ve Kabalacılarla son dönem Fransız edebiyat eleştirisi arasında bazı yakınlıklar olduğunda ısrar eder.[36] Öyle görünüyor ki bu yakınlıkları açıklayan yeterince tarihsel gerekçe vardır. *Gravity's Rainbow*'daki şu satırlar bu bağlantının ruhunu kavramamıza yardımcı olabilir: "evet, peki ya —tamam, diyelim ki burada hepimizden Kabalacı olmamız bekleniyor, diyelim ki asıl Yazgımız bu; Mıntıka'nın alim-büyücüleri olmak, parçalara ayrılacak, şerh edilecek, açımlanacak ve son damlasını akıtıp yumuşayana kadar otuzbir çektirilecek bir Metin'in içinde bir yerlere yerleşmek."[37] Kabalacılar —özellikle de Yahudilerin İspanya'dan sürülmesinden sonraki yılların Kabalacıları— Avrupa Yahudiliğinin kriz içinde olduğu bir dönemde yazıyorlardı; yorumlamada sergiledikleri ifrat, umacak başka pek bir şeyi kalmayan bir halk için bir umut kaynağı, bir sığınak olarak görülebilir. Postmodernizm de zor zamanlar bağlamında ortaya çıkmıştır. Mesela, *Gravity's Rainbow* "Mıntıka" hakkındaki anıtsal bir düşünme girişimidir; Pynchon Mıntıka'yla 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki Amerikan ve dünya tarihini kasteder. Pynchon, Nietzsche'nin nihilizmle, Heidegger'in modern teknolojiyle ve Foucault'nun hümanizmle hesaplaşmasını da akla getirir.[38]

---

[36] Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism* (New York: Continuum, 1975). s.51-92.

[37] Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (New York: Viking Press, 1973), s.520.

[38] Pynchon'la bu düşünürler arasındaki ilişki hakkında bkz. Thomas S. Smith, "Performing in the Zone: The Presentation of Historical Crisis in *Gravity's Rainbow*," *Clio*, 12 (1982-83), 245-260.

Derrida içinse, modern tarihte gördüğü dehşetin en çarpıcı tezahürü, hem dolaysız anlamında hem de genişletilmiş, metaforik anlamında Soykırım'dır.

Yukarıda belirttiğim gibi, Derrida Soykırım'dan dolaysız olarak bahsetmekten çekinir. Bu açıdan bunu dilin güçlerini tüketecek kadar korkunç bir olay olarak gören modern eleştirmenlerle uyuşur.[39] Yine de, Soykırım onun yapıtında *mevcuttur*. Mesela, *Glas*'da soykırım hediyelerini ve kurbanlarını tartışır (*GLAS*, s. 267-272). *Resimde Hakikat*'de Heidegger'in Van Gogh hakkındaki yorumunda sergilediği nostaljinin ideolojik yankılarını araştırır (*VenP*, özellikle s.355, 377, 420). "Gönderiler"de 2. Dünya Savaşı sırasında Cezayir'de yaşayan Yahudi bir okul çocuğunun hayatından kesitlere yer verilir (*CARTE*, özellikle s.97/-). Ama bu açıdan belki de en açıklayıcı metinleri 1960'larda yazdığı iki kısa deneme, "Edmond Jabès ve Kitap Sorunu" (1964) ve "Elips" (1967)'dir. İki deneme de (1912'de Kahire'de doğan) Edmond Jabès'in şiiriyle ilgilidir. Jabès'in en çarpıcı yapıtı, 1963 ile 1973 arasında yayınlanan, birkaç ciltlik mensur şiiri *Sorular Kitabı*'dır. Jabès, ilk üç ciltte (*Sorular Kitabı, Yukel'in Kitabı* ve *Kitabın Dönüşü*'nde) iki Soykırım kurbanının, Yukel ile Sarah'nın hikâyesini anlatır. Son dört ciltte (*Jaël, Elya, Aely* ve *El ya da Son Kitap*'ta) ise, bu çifti bir kenara bırakır, ama onların başına gelenlerin bilinci şiirde hâlâ hissedilir.

Derrida'ya özellikle çekici gelen, Jabès'in yazı edimi ve olgusuna yüklediği muazzam önemdir. Hattâ, Jabès yazıyı Yahudilik'le özdeşleştirir. Derrida'nın "Edmond Jabès ve Kitap Sorunu" adlı yazısında söylediği gibi, Jabès "yazının doğumu ve tutkusu olarak belli bir tür Yahudilik"le ilgilenir (*E&D*, s.99/64). Jabès'in şiir evreninde, "Yahudi" evsizliğiyle, bir *patrie*'den tamamen yoksun olmasıyla tanımlanır. Bir anavatandan yoksun olduğu için, yazısı yoluyla kendisine ait bir anavatan yaratır, çünkü İsrail ancak kitapta ve kitabın içerdiği yazılı yasada bulunabilir: "İsrail... görmeden, ülkeden ülkeye geçerek yazdığımız kitap-

[39] Özellikle bkz. George Steiner, *Language and Silence* (New York: Atheneum, 1967), s.46-54 ve çeşitli yerlerde.

tır."[40] Yazı teması *Sorular Kitabı*'nda tekrar tekrar ortaya çıkar: Jabès birinci cildin epigrafında "yazan ve yazılan sensin" der bize; "İnsan yazılı bir bağ ve yerdir"; "ev kitaptadır", "her sayfası kanadın isimle ışıldadığı bir uçurum olan kitabı izleyeceksin"; "Yahudi dünyası yazılı bir yasaya, sözcüklerin inkâr edilemeyecek bir mantığına bağlıdır...Yahudi'nin anavatanı, doğurduğu tefsirler arasındaki bir kutsal kitaptır"; "Yahudi olmanın zorluğundan bahsettim sana, bu aynı zamanda yazının zorluğuyla aynı şeydir. Çünkü Yahudilik ve yazı aynı bekleyişten, aynı umuttan, aynı eprimeden ibarettir."[41]

Derrida'nın başka yazarlar hakkındaki yorumlarında rastladığımız sözcük şelalesiyle karşılaştırıldığında, Jabès hakkında görece az yazmış olduğu doğrudur. Ama Derrida'nın Jabès hakkındaki iki denemesi kısa olmalarına rağmen, son derece aydınlatıcıdırlar. Aydınlatıcıdırlar çünkü bir açıdan Derrida'nın yazmış olduğu diğer bütün yorumlardan farklıdırlar. Kestirmeden söylersek, bu yazılarda "yapıbozum"a rastlanmaz. Derrida'nın bir yorumcu olarak genelde izlediği taktik, yorumladığı metinlerin içindeki çelişkilere işaret etmek ve sonra da bu çelişkileri Batı felsefesinin yarılmış yapısıyla ilişkilendirmektir. Örneğin, Levinas hakkındaki yazısında bu yolu benimser. Ama Jabès hakkındaki iki deneme istisnadır, çünkü bu denemeler sadece bir değerlendirme şeklinde kaleme alınmışlardır. Hattâ Derrida şunu ileri sürer: "*Sorular Kitabı*'nda şarkının örgütlü gücü kendini yorumun ulaşabileceği alanın dışında tutar." Kendi yorumunun "muazzam bir şiir"e eklenen "zavallı bir graffiti" olduğunu söyler. Keza Jabès'in şarkısının gücünün "alıntılarla zaten ortaya çıktığı"nı ve bu şarkıya yaklaşırken yapılabilecek en iyi şeyin "onun kökeni kadar kendimizi de sorgulamak" olduğunu iddia eder (*E&D*, s.110-111/73-74 [çeviri değiştirildi]).

---

[40] Edmond Jabès, *Le Livre des questions*, C. III: *Le Retour au livre* (Paris: Gallimard, 1965), s.88.

[41] Edmond Jabès, *Le Livre des questions* (Paris: Gallimard, 1963), s.9, 17-18, 108-109, 132; *The Book of Questions*, İng. çev. Rosemarie Waldrop (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1976), s.11, 19, 100-101, 122.

Bütün bunlar bizim de Derrida'nın metninin kökenine yaklaştığımızı ima eder. Derrida'ya göre, "Jabès'in şiiri bir halkın ıstırabının, binyıllık düşüncesinin hatırlandığı, birleştiği ve yoğunlaştığı... olağanüstü bir kavşak"tan doğmuştur. "Geçmişi ve sürekliliği yazınınkilerle çakışan bir acı" söz konusudur burada; "Yahudi'yi çağıran, onu ses ile şifre arasına yerleştiren", onun kaybettiği sesi için "mürekkep izi kadar siyah gözyaşları" dökmesine yol açan bir "yazgı" söz konusudur (*E&D*, s.110/73). İnsan ister istemez aynı kavşağın, aynı yazgının Derrida için de tayin edici önemi olduğunu düşünüyor. Her halükarda, Derrida'nın kendi muazzam yapıtını inşâ etmekteki amaçları her ne olursa olsun, ben bu yapıtı da söz konusu aşırılık deneyiminin ürünü olarak görmenin bazı açılardan tatmin edici bir düşünce olduğunu düşünüyorum. Derrida'nın göze aldığı riskler bu perspektiften bakıldığında en azından kısmen anlaşılır olmaktadır. "Bir şiir her zaman anlamsız olma riskini göze alır, bu risk olmadan bir hiç olacaktır" (*E&D*, s.111/74). Derrida Jabès hakkında bu gözlemde bulunur, ama aynı gözlem Derrida için de yapılabilir. Ayrılmanın şoku, köken ile son arasındaki onmaz mesafe —bunlar Jabès'i, Derrida'yı ve Yahudiliği birleştirir. "Başlangıçtaki sözyitiminde, tanrının ya da şairin sesi çıkmadığında insan konuşmanın çığlık ve yazı denen vekilleriyle yetinmelidir", diye yazar Derrida (*E&D*, s.110/73). "Nazi tekrarı"nı "yüzyılımızın şiirsel devrimi"nin yanıbaşına yerleştirmesi rastlantı değildir (*E&D*, s.110/73) [çeviri değiştirildi]).[42]

Daha geniş bir tarihsel perspektiften bakıldığında, Derrida'nın labirentvari metninin öncüsünün Yahudi'nin labirentvari dolaşmaları olduğu söylenebilir. Derrida "Elips"te şöyle yazar: "Labirent... bir uçurumdur; dolambaçtan dolambaca geçerken kendi kendini temsil eden saf bir yüzeyin yataylığına dalarız" (*E&D*, s.105/69). Kısacası, labirentin dışında, altında veya üstünde hiçbir şey yoktur. Labirentin yataylığı —Foucault'yla Derrida'nın sanatları da dahil olmak üzere— postmodern sanatın önemli bir kısmının yataylığına paraleldir. Bir başlangıca dönmeyen ve ne öznesi ne de nesnesi olan bu sanat, yazı adıyla

[42] Derrida'nın çevirmeni buradaki Nazizm göndermesini atlar.

bilinir. Ansiklopedik, yani döngüsel Kitap yerini, post-Nietzscheci elips figürüne —bir anlam merkezinden yoksun yazının elipsine— bırakır. Derrida "Elips"in başında şöyle der: "Yazı sorunu ancak kitap kapatılmışsa açılabilir. *Graphein*'in keyifli gezintisi o zaman geri dönüşü olmayan bir gezinti haline gelir" (*E&D*, s.429/294). Böyle bir evrende "özdeşleşme"den söz edilebilirse, Derrida kendini Jabès'te bulduğu "Yahudi endişesi"yle özdeşleştirir. "Yahudilik" bu bağlamda kendini sadece Hegelci diyalektiğin içindeki uğraklardan biri olarak görmeyi reddeden bir mutsuz bilinçtir (*E&D*, s.104, 114/68-69, 76). Derrida bu iki denemeyi de hayali bir hahamdan yaptığı birer alıntıyla bitirir. "Edmond Jabès ve Kitap Sorunu"nu Haham Rida, "Elips"i ise Haham Derissa kapatır. Özetle, adındaki harflerle oynayarak imzasını Hahambaşı Derrida diye atar.

Demek ki Derrida'nın düşünceleri için iki figür önemli: Şair ve haham. Bunların her birinin dünyaya kendi bakış tarzları, kendi yorumlama biçimleri vardır. Derrida'nın sözleriyle:

> Yorumun zorunluluğu, şiirsel zorunluluk gibi, sürgün edilmiş sözün biçiminin ta kendisidir. Başlangıçta yorumbilgisi vardır. Ama tefsirin *ortak* zorunluluğu, yorumlama buyruğu haham ve şair tarafından farklı farklı yorumlanır. Özgün metnin ufkuyla tefsir yazısı arasındaki fark, haham ile şair arasındaki farkı indirgenemez hale getirir... Yorumun özgün açılışı özünde her zaman hahamlar ve şairler olacağını imler. Bir de her zaman yorumun iki yorumu olacağını. (*E&D*, s.102-103/67.)

"Hahamca" yorum, Kitabı Mukaddes ile Midraş [Kitabı Mukaddes'in tefsirleri —ç.n.] arasında net bir ayrım yapan ve ilkine kesin bir öncelik vererek ikincisine Kutsal Metnin ikincil bir işlenişi ve genişletimi gözüyle bakan Talmud alimlerinin uyguladığı türden yorumdur. Jabès'in uyguladığı "şiirsel" yorum ise çok farklıdır. Burada "özgün metin" ile "tefsir yazısı" arasındaki ayrım ortadan kaldırılmasa da bulanıklaştırılır ve yorumun kendisi bir "özgün metin" işlevi görür. Jabès, hayali hahamların çeşitli

sözlerini *Sorular Kitabı*'nın ilk üç cildine serpiştirerek bu noktayı vurgular. Böylece, yorumlanacak metin kendi sözde tefsirinin ürünü haline gelir. Yorum, mesela Mallarmé'la Frye'ın kastettikleri anlamda, "edebiyat" haline gelir. Başlı başına bir amaç haline gelir ve artık kendini bir "özgün metin"deki gizli anlamı açığa çıkarma çabasıyla haklı çıkarmaya çalışmaz —işte bu yüzden "bir şiir her zaman anlamsız olma riskini göze alır, bu risk olmadan bir hiç olacaktır."

Freud, Modernizm, Postmodernizm

Derrida'nın yorumun iki yorumu arasında yaptığı ayrım, iki Freud yorumuyla gayet iyi uyuşur. Freud'a girmemin ilk nedeni, Derrida'nın metinlerinde ona epeyce yer vermesi. Derrida'nın ilk kez 1966'da yayınlanan ve bir sene sonra *Yazı ve Fark*'ta tekrar basılan "Freud ve Yazı Sahnesi" adlı denemesi; ilk kez 1975'te yayınlanan ve *Posta Kartı*'nda yeniden basılan "Hakikat Tedarikçisi"; Fransız şair-psikanalist Nicolas Abraham'ın ve yardımcısı Maria Torok'un Freud'un "Kurt Adam" vakası hakkındaki incelemelerine önsöz işlevi gören ve 1976'da yayınlanan "Fors";[43] ve *Posta Kartı*'nda yer alan "Spekülasyon yapmak — 'Freud' üzerine" adlı yazıları bu açıdan özellikle dikkate değer. Freud'dan bahsedecek olmamın ikinci nedeni ise, onun çağdaş ve yakın dönem Batı düşüncesinin her yerinde karşımıza çıkması. Freud'un Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'ya oranla çok daha fazla karşımıza çıktığı ve çok daha fazla ortama girdiği su götürmez.

Freud kendini her zaman (başka şeylerin yanı sıra) dikkatli bir bilim adamı olarak görmüştür; bu yüzden de Nietzsche ile takipçilerinin bilim karşıtlığına çok uzakmış gibi görünebilir. Yine de, Freud'la aşırılık peygamberleri arasında önemli yakınlık-

[43] Jacques Derrida, "Fors: Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok," Nicolas Abraham ve Maria Torok, *Cryptonymie: Le verbier de l'homme aux loups* içinde (Paris: Aubier-Flammarion, 1976), s.7-82. Bu metin Barbara Johnson tarafından İngilizceye çevrilmiştir: "Fors: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok," *Georgia Review*, 31 (1977), 64-116.

lar vardır. Örneğin, Freud'un tıpkı kendisinden önce Nietzsche'nin yaptığı gibi, "doğal" bir ahlâk olduğu fikrini sorgulaması bu yakınlıklardan biridir. Hattâ, bir yorumcu, Lorin Anderson, ikna edici bir biçimde Freud'un Nietzsche'nin gizli bir müridi olduğunu; Nietzsche'nin şiirsel dilini, onun kaçmaya çalıştığı bilimsel dile sinsice geri tercüme ettiğini ileri sürer.[44] Bir başka yakınlık ise, bütün bu düşünürlerin şu ya da bu şekilde öznellikle ve öznelliğin sorunlarıyla ilgilenmeleridir. Hepsi de gözlerini Kartezyen cogito'yu baltalayan bir benliğe, psişeye ya da Dasein'a dikmiş olan Nietzsche, Freud ve Heidegger için özellikle önemli bir temadır bu (Foucault ile Derrida'nın yazmaya başladıkları zaman, bu mesele çok da fazla üzerinde durmayı gerektirmeyecek kadar bariz bir hal almıştı).[45] Son yakınlık ise, Freud'un yarattığı etkinin karakterinin ürünüdür. Freud kendini bir bilim adamı olarak betimlemiştir, ama aslında çağımızın önde gelen mit-yaratıcı düşünürlerinden biri olarak görülmesi daha doğru olur. Fisher ve Greenberg, Freud'un yapıtının bilimsel "güvenilirliği"ni konu alan faydalı çalışmalarında, Freud'un bulgularının bilimsel geçerliliği sorununun uzun süredir bu bulguların "harikulade zihin açıcı doğası"nın gölgesi altında kaldığına işaret ederler. Onlara göre, "sanki yeni bir psikolojik dünya keşfedilmişti; insanlar bu fikirlerin gerçekliğinden çok yeniliğinin cazibesine kapılmışlardı."[46] Freud'un bir mit-yaratıcı olduğunu, ortaya sadece bir psikoloji değil yeni ve kapsamlı bir kültür görüşü koyduğunu kavradığımızda, onunla Nietzsche ve halefleri arasındaki yakınlığı daha iyi görebiliriz.

Ama bu, Freud'a bir postmodernist olarak bakılabileceği anlamına gelmez. Nietzsche de Freud da kültür mitleri ortaya

---

[44] Lorin Anderson, "Freud, Nietzsche," *Salmagundi*, 47-48 (Kış-Bahar 1980), 3-29.

[45] Bu dönemde toplumsal teorinin ekseninin öznelliğe doğru kayması hakkında H. Stuart Hughes'un faydalı özetleme çalışmasına bkz. *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought, 1890-1930* (New York: Random House, 1961) [Türkçesi: *Bilinç ve Toplum*, çev. Güzin Özkan, Metis Y., İstanbul 1986].

[46] Seymour Fisher ve Roger P. Greenberg, *The Scientific Credibility of Freud's Theories and Therapy* (NewYork: Basic Books, 1977), s.5.

koymuşlardır, ama söz konusu mitler çok farklıdır. Nietzscheci miti ve sınırsız yaratıcı bencilliğini daha önce ele almıştık. Freudcu mit ise tersine hayata karşı bir gözü açıklık tavrı aşılar, istek ve tutkuların ölçülü bir biçimde sınırlanmasından yanadır. Kendisini, hayatlarımızdaki çelişkilerle ve kendini gerçekleştirmenin sürekli belirsiz olmasıyla uzlaşmaya yarayan bir strateji olarak sunar. Kendine özgü bir yoldan, bir yaşama reçetesidir; hem de yüzyılımızda birçok sofistike entelektüel tarafından kabul edilen hattâ şiddetle savunulan bir reçete. Freud, *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'nın sonunda "insan kardeşlerimin karşısına bir peygamber olarak çıkmaya cesaretim yok ve onlara bir avuntu sunamadığım için beni azarladıkları zaman da en fazla başımı öne eğebilirim" der.[47] Freud varoluşun acılarını erteleyemediği için, bize sadece bu acılara tahammül etmeyi tavsiye eder. Burada temel bir çift-anlamlılık söz konusudur. Radikal bağlılık da alçakça teslimiyet de reddedilip gergin bir belirsizlik tavrı takınmak savunulur. Modernist Freudcu entelektüeller — Freudcu entelektüellerin çoğu da modernisttir— bu tavrı çağdaş hayatın gerilimlerine verilen örnek niteliğinde bir cevap olarak görürler. Oysa, postmodernist entelektüeller (bu entelektüeller onlara Freudcu dememizi sağlayacak bağlılıktan çoğunlukla yoksundurlar) Freud'un modern kafası karışıklara bir kılavuz olarak okunmasına karşı çıkarlar. Onların Freud'un yazılarını cazip bulmalarının nedeni, onlarda bir yaşama reçetesi görmeleri değil, usta işi bir yorumlama yeteneği görmeleridir. Barthes'ın tabirini ödünç alacak olursak, Freud'un bize "metnin hazzı"nı neredeyse bütün yazarlardan daha saf bir biçimde verdiğini düşünürler.[48] Richard Wollheim gibi Freudcu bir entelektüel,

---

[47] Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, VIII. Bölüm, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, 24 cilt, Almancadan James Strachey gözetiminde, Anna Freud'la işbirliği içinde ve Alix Strachey ile Alan Tyson'ın yardımlarıyla çevrilmiştir (Londra: Hogarth Press, 1953-74), C.XXI, s.451 [Türkçesi: *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*, çev. Selçuk Budak, *Uygarlık, Din ve Toplum* başlıklı 13. Cilt içinde, sf. 239-337, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998, üçüncü basım.]

[48] Bkz. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, İng. çev. Richard Miller, Richard Howard'ın metin üzerine bir notuyla (New York: Hill and Wang, 1975).

Freud ya da psikanaliz hakkında yazmak için psikanalizden geçmenin "zorunlu bir nitelik" olduğunu ileri sürebilir çünkü o bir hayat kılavuzu olarak Freud'u ciddiye alır.[49] Derrida'nın böyle bir inancı yoktur.

"Hahamca" yorum ile "şiirsel" yorum arasındaki ayrıma bir kez daha bakalım. Bu aslında, "şeyin kendisi"nde (o şey ne kadar yüzeysel olursa olsun) huzur bulma girişimi olarak yorum ile gerekçesi kendi içinde olan estetik oyun olarak yorum arasındaki ayrımdır. Bu ayrım, Freud'u yorumlamanın iki tarzı arasında demin yaptığım ayrıma —modernist yorum/postmodernist yorum ayrımına— paraleldir. Alan Wilde'ın işaret ettiği gibi, modernizmle postmodernizmi birleştiren şey, ortak bir kriz varsayımıdır. Ancak bu varsayımsal krize verdikleri tepkiler farklıdır. Modernizm krizin karşısına "ironik-olmayan bir bir-olma ya da kaynaşma vizyonu" çıkarır. Yine de, bazı eleştirmenlerin söylediklerinin tersine, bu ironik-olmayan uğrağa pek de fazla güven duymaz; sanatı "olsa olsa, kirli hayat gelgitine karşı muğlak bir dalgakıran" olarak görür. Kısacası, ironik-olmayan uğrağın ima ettiği düzen imkânlarına karşı ironik bir tavır takınır. Wilde, hem parçalanmanın hem de düzenin üzerinde durup ikisini de eşit oranda göz önünde bulunduran bu ironi biçimine "mutlak" ironi adını verir. Postmodernizm ise tersine ironik-olmayan bir uğrak ifade etmez, çünkü sanatla edebiyatın en yüzeyselinden düzenli bir evren vizyonu bile sunamayacağına kanidir. Bu, Wilde'ın "askıya alıcı" ironi dediği şeydir; burada "şeylerin anlamları ya da ilişkileri hakkındaki bir kararsızlığa; belirsizlikle birlikte yaşama, rastlantısal ve çoğul, hattâ zaman zaman da saçma görülen bir dünyaya tahammül etme ve bazen de bu dünyayı hoş karşılama isteği karşılık gelir."[50]

Wilde kendini, katı edebi ve estetik anlamlarda modernizm ve postmodernizmle sınırlar; aslında bu terimler çoğunlukla da bu biçimde kullanılırlar. Ama daha önce de belirttiğim gibi, bu terimlerin sanat alanının çok ötelerine uzanacak şekilde genişle-

---

[49] Richard Wollheim, *Freud* (Londra: Fontana, 1971), s.17.

[50] Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), s.19-49, özellikle s.24-27, 29-34 ve 43-45.

tilmesi meşrudur. Yirminci yüzyıl düşüncesinin hayret uyandırıcı ölçüde geniş bir kısmı kriz, kopuş, süreksizlik ve ayrılıkla ilgilenmiştir. Tamam, bu temalar en canlı halleriyle sanatçılar ve edebi yazarlar tarafından sunulmuştur, ama başka yerlerde de aynı ölçüde belirgindirler. O halde, yirminci yüzyıl düşüncesinin önemli bir kısmı, temel modernist ve postmodernist kriz varsayımını kabul ettiği için, geniş anlamda modernist ya da postmodernist bir eğilim sergiler. Bunun başka birçok yönelim için olduğu gibi, çağdaş ve yakın döneme ait düşüncedeki Freudcu yönelim için de geçerli olması şaşırtıcı değildir. Modernizmin kriz uğrağı ile ironik-olmayan uğrak arasında gidip geldiğini hatırladığımızda, Freudcu entelektüellerin çoğunun neden bu başlık altına girdiklerini anlayabiliriz. Freudcu "analitik tavır" bize modern, krizle yüklü bir uygarlıkta hayatta kalmak için ihtiyacımız olduğu iddia edilen mesafeyi kazandırmaya çalışır. "Analitik tavır" Wilde'ın mutlak ironisine tekabül eder: Burada hayattaki düzen ve düzensizlik olasılıklarının her ikisine de soğuk bir berraklıkla tepeden bakılır. Freud'u örnek niteliğinde bir yorumcu gözüyle okuyan ve onun yaşam kılavuzu olarak taşıdığı değeri ciddiye almayan, çoğu Fransız postyapısalcı düşüncenin bağlamında ortaya çıkmış diğer yorumcularsa postmodern bir Freud yorumu dile getirmekteler.

Modernist Freud'u en iyi Philip Rieff'in yapıtlarından, özellikle de ilk kez 1959'da yayınlanan *Freud: Ahlâkçının Zihin Yapısı* adlı kitabından tanırız.[51] Bu, tekrar tekrar dönülen, parlak, son derece kışkırtıcı bir kitaptır. Rieff, Freud'u modern çağın ahlâkçısı olarak görür. Rieff'e göre, Freud hâkim duruma gelmekte olan yeni bir karakter tipinin, "psikolojik insan" tipinin ahlâkını

---

[51] Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist* (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1961). Freud'un diğer kayda değer modernist yorumcuları Lionel Trilling ve Peter Gay'dir. Bkz. Trilling, *Freud and the Crisis of Our Culture* (Boston: Beacon Press, 1955); ve Gay, "Sigmund Freud: A German and His Discontents," *Freud, Jews, and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture* içinde (New York: Oxford University Press, 1978), s.29-92. Ama Rieff bizim amaçlarımız açısından daha yararlıdır, çünkü onun yazılarında Freud'un modernizmi inceden inceye araştırılırken, Trilling ve Gay'de bu sadece varsayılır.

dile getirir. Psikolojik insan, der Rieff, "doğanın değil teknolojinin çocuğudur." "İçgörü idealiyle, —kendi kişiliğinin efendisi olmasına imkân verecek pratik, deneysel içgörü idealiyle—" yaşar. "Dünyanın dönüştürülmesinde tutulacak yolları belirlemiş" olan Batı siyasetinin ve Protestan Hıristiyanlığının peygamberimsi bencilliğini reddeden psikolojik insan "iç hayatını fethetmeye yeltenir." Batı'nın başkalarını kurtarma idealinden uzaklaşarak, "Doğu'nun kendi üzerine düşünmeye dayalı manipülasyon yoluyla kurtulma ideali"ni benimser. Siyasal insanın aklına da dini insanın vicdanına da, hayatın karmaşıklıkları karşısında yetersiz kalan kılavuzlar olarak bakarak, ikisinin de ötesinde yaşar; ama aynı zamanda "kronik hasta olduğunun nihayet farkına vardığı" için ekonomik insanın başat özelliği olan iyimserliği de kabullenmeyi içine sindiremez. Yine de, "o kadim arayışa... iyileştirici bir öğreti bulma arayışına" girmez, çünkü her tedavinin yalnızca onu yeni bir hastalığa karşı savunmasız bırakacağının, her türlü kurtuluşun geçici olduğunun da farkındadır.[52] Rieff, Freud'u bu yeni karakter idealinin büyük teorisyeni ve temsilcisi olarak resmeder. Rieff'in sözleriyle, "Freud modern birey adına konuşur, onun dünyadan ve hattâ onun içindeki en sevdiği nesnelerden bile ayrı olma hissini işler."[53]

Rieff'in "psikolojik insan"ı "modernist insan" olarak da adlandırılabilir pekâlâ, çünkü bu insan tipi kendi hayatı ve kişiliği içinde, modernist sanat ve edebiyatın merkezi teması olan o kriz-sınırlama dengesini cisimleştirir. Kriz varsayımı yalnızca Rieff'in psikolojik insanı betimleme tarzı için değil, Freud ve Freud'un önemi hakkındaki açıklamasının tamamı için de temel niteliğindedir. Bu varsayım *Freud: Ahlâkçının Zihin Yapısı*'nda örtük bir biçimde bulunmakla birlikte, *Terapik Olanın Zaferi*'nde apaçık ortadadır. Rieff, bu ikinci kitabında psikolojik insanın özelleşmiş, bürokratikleşmiş ve bağlarından sıyrılmış bir dünya için tek makûl karakter tipi olduğunu uzun uzun savunur. Ayrıca, psikolojik insanın herhangi bir türden nihai kurtuluşu reddederek, "Batı kültürünün sürekliliği içindeki keskin ve muhtemelen onarılamaz bir kopuş"u temsil ettiğini de ileri sü-

---

[52] Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist* , s.391-392.
[53] A.g.y., s.361

rer.[54] Freud ise "inançsızlığımızı sistematikleştirmiştir; onunki din-sonrası bir kültüre sunulmuş en esin verici karşı-itikâttır."[55] Bir inanç krizinden bu şekilde bahsetmekten daha "modern" bir şey olabilir mi? Başka birçok kişinin yanı sıra, Nietzsche, Heidegger ve Foucault'da bulduğumuz bu kriz sorunsalına bundan daha yakın bir şey olabilir mi? Birçok yazar gibi, Rieff de günümüzde bir düşünce ve bağlanma kriziyle karşı karşıya olduğumuz fikrini sorgulamadan kabul eder.

Yine de, Rieff'in konumu bu çalışmada ele aldığımız düşünürlerin postmodernizminden çok farklıdır, çünkü onların aksine Rieff kriz varsayımına ikici bir biçimde cevap verir. Kısacası, yalnızca "modern" (yani, krize bağlı) değil "modernist"tir de; bu yüzden de "postmodern" değildir. Rieff'in perspektifinde, ahlâk kurallarına karşı gelen içerimlere (yani, krize) katı bir biçimde karşı çıkılır (ondaki ironik-olmayan uğraktır bu) ama bu içerimler inkâr edilmez; sonuçta elimizde analizin endişesi kalır — kontrollü bir endişedir bu, bizi başka türlü dayanılmaz olacak bir hayatı yaşamayı sürdürmeye teşvik eden bir endişe. Mesela, Rieff *Freud: Ahlâkçının Zihin Yapısı*'nda, Freud'da gördüğü "mesafe ve tahammül karışımı"nı şöyle açıklar: "Bireyi bir yandan hayattaki en güçlü tuzaklardan uzak tutarken bir yandan da ona daha az güçlü ve kendisi için daha az zararlı tuzakların peşine nasıl düşeceğini öğretmek —kurtuluşlara haklı olarak şüpheyle bakan bir çağda bu amaçlar yeterince yüce görünmektedir. Hiçbir hastalığın tamamen iyileştirilemeyeceğini düşünen evrensel bir iyileştiricinin yorgun bilgeliği vardı Freud'da."[56] Rieff başarılı hastanın "kendi derinlikleriyle daha olumlayıcı ilişkiler kurarak, toplumla kurduğu ilişkideki acı verici onaylama-onaylamama geriliminden uzak durmayı öğrenmiş" olduğunu düşünür.[57] Hasta ile analist arasındaki buluşmayı "hastanın içinde yaşadığı ağız sıkılığı çölündeki bir vaha" olarak betimler.[58]

---

[54] Philip Rieff, *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith After Freud* (New York: Harper & Row, 1966), s.261.

[55] A.g.y., s.40.

[56] Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist* , s.359.

[57] A.g.y., s.362.

[58] A.g.y., s.364. *Freud'un genel ikici eğilimleri hakkında* bkz. s.377-378.

Terapik Olanın Zaferi'nde, ikicilikler iyice yaygınlaşır. Bu kitapta talep ile feragât arasındaki, yasaklayıcı olan ile yasak-karşıtı olan arasındaki, kontrol ile serbest bırakma arasındaki karşıtlıklar saplantılı bir biçimde yinelenir mesela.[59] Mesela "Freudcu öğreti analitik olmaktan çıkacağı korkusuyla hiçbir zaman sistematik olarak yasaklamanın ya da serbest bırakmanın hizmetine sokulmamıştır" der.[60] Rieff'in burada dile getirdiği konum, yapı bakımından, Eliot, Pound ve Yeats gibi isimlerin modernizmine özdeştir. Onun konumunu Wilde'ın diliyle tarif edecek olursam, Rieff'e göre, analitik tavır —görebileceğimiz gibi, bu konum Wilde'ın "mutlak" ironisine denktir— parçalanmaya da düzene de tepeden bakar ve hiçbiriyle özdeşleşmez. Yani, terapist ve gözü açılmış ahlâkçı Freud, "modern" hayatın insanı boğma potansiyelini içlerinde barındıran belirsizliklerine uygun olduğunu düşündüğü mesafeli ve kendini korumaya dayalı bir varoluş stratejisi önerir.

Freud ve Yorum

Ama postmodernistler böyle bir ideali aforoz ederler. Akla hemen Nietzsche'nin *Zerdüşt*'te "son insan"a saldırması ve Heidegger'in *Düşünme Üzerine Söylev*'de "hesaplayıcı düşünme"yi reddetmesi geliyor. Ayrıca postmodern sanatın hangi kılığa bürünürse bürünsün derinlik kavramına duyduğu husumet —modernizme özgü "karakteristik olarak dikey bağlantısızlık düzenlemeleri"nin yerine muğlak ve huzursuz edici bir yataylığı, tekinsiz bir düzlüğü geçirmesi— de bu baptandır.[61] Sonuç olarak, modernist Freud'un karşısına gittikçe daha fazla postmodernist Freud'un çıkarılması şaşırtıcı değildir. Postmodern entelektüeller Freudcu metine dönmüş, onda postmodern bir bakış açısının izlerini aramış ve büyük ölçüde de bulmuşlardır.

---

[59] Rieff, *The Triumph of the Therapeutic*, özellikle 2. ve 8. bölümler, s.48-65 ve s.232-261.

[60] A.g.y., s.238.

[61] Bkz. Wilde, *Horizons of Assent*, s.3 ve çeşitli yerlerde.

Postmodern Freud yorumu, ironik-olmayan uğrağı, Freudçuluğun bir hayat stratejisi sunduğuna dair bütün ipuçlarını ortadan kaldırır (örtük olarak postmodernizmde de bir hayat stratejisi bulunduğu söylenebilir elbette, ama bu stratejinin hiçbir zaman söze dökülmemesi postmodernist üslubun bir parçasıdır). Postmodernist Freud hiçbir öğretiyi savunmaz, hiçbir mesaj iletmez. Hiçbir anlamda ahlâkçı değildir, daha çok (Nietzsche gibi) bir ahlâk karşıtıdır. Bize nasıl yaşayacağımızı değil nasıl okuyacağımızı öğretir. Kısacası, postmodern Freud yorumcu Freud'dur —rüyaların, psişenin ya da kültürün yorumcusu değil, *tout court* yorumcu.

Gramatolojiye Dair'in çevirmeni Gayatri Spivak'in dikkat çektiği Freud'dur bu; Spivak, Derrida'ya göre psikanalizin "zorunlu olarak psişik normun doğru bir resmini sunan ve anormal olan için tedaviler belirleyen bir bilim olmadığını, burada kullanılması sayesinde her türlü metnin şifresini çözmeye yarayan belli bir yöntem öğrettiğini" iddia eder (*GRAM*, s.-/xxxvii). Postmodern yorumcularının gözünde Freud'un en önemli yapıtı *Rüyaların Yorumu*'dur; bu kitaba yaptığı iddia edilen teorik ilerlemeler yüzünden değil bol bol yorum uçuşları yapıması yüzünden değer verirler. Kabul, modernist yorumcular da Freud'un yorum becerisinden bahsetmişlerdir: Mesela, Rieff Freud'a göre "hiçbir şeyin 'anlamlı ve yorumlanabilir' olanın menzili dışında kalmadığı"na dikkat çeker. "Freud'un yorum yöntemi... bütün konuları kapsayacak şekilde genişler."[62] Ama burada Rieff'in aklındaki yorum, Derrida'nın verdiği ilk anlamdaki yorum, yani "hahamca" yorumdur; oysa postmodern yorumcular Freud'da Derrida'nın verdiği ikinci anlamında yorumun; bir hakikati açığa çıkarma girişimi olarak değil, gerekçesi kendi içinde olan oyun anlamında yorumun bir modelini bulurlar. Rorty'nin terimlerini kullanacak olursak, Rieff'in Freud'una epistemolojinin, postmodern Freud'a da yorumbilgisinin temsilcisi diyebiliriz.

Freud'un kendisinin de, Freudcu öğretiyi yorumlayıp genişletmiş olan herhangi birinin de postmodernistlerin psikanaliz

[62] Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist*, s.116.

revizyonunu kabul etmeyecekleri gayet açıktır. Freud kendisini her zaman "gerçeklik"le, daha da özelinde "psişik gerçeklik"le ilgilenen biri olarak görüyordu.[63] Bu gerçekliğe ulaşmanın güç olduğunu kabul etse bile, onun mevcudiyetini su götürmez bir şey olarak görüyordu —bir mağaranın ardındaki bir mağaranın ardındaki bir mağara değildi gerçeklik onun için, katı ve sarih bir şeydi; sadece bir *interpretans* değil bir *interpretandum*'du. Lacan her ne kadar psişik gerçekliği dil olarak tanımlama gibi yapısalcı bir eğilime sahip olsa da, onun için bile geçerlidir bu saptama. Freud, "metnin dışında hiçbir şey yoktur" diyen Derridacı görüşe hiçbir zaman katılmazdı. Yazı metaforunu sık sık kullansa da (Derrida "Freud ve Yazı Sahnesi" adlı yazısında buna işaret etmiştir), kendi yorum pratiğinin postyapısalcı ve postmodernist anlamda "metinsel" olduğunu da asla kabul etmezdi. Freud temelde bir "gerçekçi"ydi. Bu, ömrü boyunca yaptığı bilimsel çalışmaları bir "gerçeklik" arayışı olarak görmesinde olduğu gibi, hem nostaljik hem de düşçü idealizmleri ısrarla reddetmesinde de açıkça görülür.[64]

Freud'un gerçekçi olduğu savını, Derrida'nın kendisi de "Hakikat Tedarikçisi" adlı yazısının başında yeterince net bir biçimde belirtir. Derrida bu yazıda, Freud'un *Rüyaların Yorumu* kitabında, Sofokles'in *Oedipus Rex*'indeki "malzemenin ikincil gözden geçirilişi" hakkında yaptığı açıklamayı ele alır. Freud, *Oedipus Rex*'in "anahtarı"nın oğlanın annesine duyduğu sevgi ve babasına duyduğu nefret olduğunu savunur. Trajedideki bütün diğer unsurlar metnin cinsel çekirdeğini gizlemek için kul-

---

[63] Örneğin bkz. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, VII. bölüm (F), *Standard Edition* içinde, C.V, s.613, 620 [Türkçesi: *Rüyaların Yorumu*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998].

[64] Rieff şöyle der: "Freud umutlu değildi; ama nostaljik de değildi. Geriye dönüp bakarak, pagan ya da primitif bir geçmişi yüceltiyor değildi. Kökten farklı bir geleceği de dört gözle beklemiyordu... Freud'un Hıristiyanlık da dahil olmak üzere çeşitli ikiciliklere karşı takındığı tavır her zaman saygılıydı, çünkü bunların insanın doğasındaki ve kozmostaki daha temel bir ikiciliğin versiyonlarından ibaret olduklarını düşünüyordu. Bu nedenle de hiçbir zaman ciddi bir ütopyacı özlem beslememiştir" (*Freud: The Mind of the Moralist*, s.377-378).

lanılan kılıflardan başka bir şey değildir.[65] Derrida'nın Freud'un tezini gayet iyi özetleyerek belirttiği gibi, "eleştirmenler *Oedipus Rex*'i bir yazgı trajedisi, insanlar ile tanrılar arasındaki bir çatışma, teolojik bir drama vs. olarak gördüklerinde, oyunun özsel unsuru olduğunu düşündükleri şey aslında *Stoff*'un [konu, doku] kendisine sonradan, onun çıplaklığını gizlemek için eklenmiş bir sonradan-gelen-fikir, bir süs, bir kılıf, bir kumaştan ibarettir" (*CARTE*, s.442-443/33). O halde Freudcu şeyler şeması içinde yorumun amacı nedir? Yorumun amacı rüyayı, oyunu, efsaneyi, miti çarpıtmış olan "ikincil gözden geçirmeleri" teşhir ederek başlangıçta bunların yaratılmasında kullanılan psişik malzemeye inmemizi sağlamaktır. Yine Derrida'nın formülasyonunu alıntılamakta fayda var: "Bu *Stoff*'un bütün çıplaklığıyla ortaya serilmesi, anlamsal malzemenin keşfedilmesi: Analistin şifre çözme işinin sona erişi böyle olacaktır. Bu şifre çözme işi, bu formel kılıfların ardındaki anlamı çırılçıplak ortaya sererek, yapıtı sökerek, ikincil gözden geçirmelerin altında kalan birincil içerikleri teşhir eder" (*CARTE*, s.443/33).

Yine de, genelde psikanalizin, özelde de Freud'un metninin "gerçekçi" bir karakterde oldukları savı ilk bakışta sanıldığı kadar su götürmez bir sav değildir. Derrida'nın gözlemlediği gibi, Freud'da "'hayal gücü' ile 'gerçeklik' arasındaki, 'simge' ile 'simgelediği şey' arasındaki sınır çizgilerinin bulanması" söz konusudur (*DISS*, s.249/220). Bir kere, Freud'un ilgilendiği "gerçeklik"in son derece ele avuca sığmaz olduğu ortaya çıkar. Örneğin, rüya yorumunda Freud zorunlu olarak rüyanın kendisini değil, rüyanın kusurlu bir biçimde hatırlanmış halini yorumlar. Keza, hastaların psikanalitik tedavisi sırasında da, hastanın hayatının ilk dönemleri konusunda, genelde hastanın ona söyledikleri dışında hiçbir şey bilmez. Freud tabii ki bu gerçeklikleri kavramış gibi konuşmakta ısrar eder. Ama Rieff'in, Freud'un kendini postmodern bakışa nasıl kolayca teslim edebileceğini görebilmemizi sağlayan bir pasajda belirttiği gibi, Freud "geçmişin belirleyici düşüncelerini yeraltından çıkardığını var-

[65] Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, V. bölüm (D), *Standard Edition* içinde, C.V, s.260-264.

saysa bile, aslında başvurduğu yöntem geçmişi ve geçmişin gerçekliğini temelden değiştirir. Rüyadan bahsettiğinde, onun da kabul ettiği gibi rüyanın kendisini, 'gerçekten' olduğu şekliyle rüyayı değil, yalnızca yorumcunun yardımıyla sonradan inşâ edilen rüyayı kastetmektedir."[66]

Freud bu yöntemi, psişik hayatta faaliyet gösteren determinizmin gerçekliğin her çarpıtılmasının anlamlı bir çarpıtma olmasını garantilediğini iddia ederek savunur. Dolayısıyla, rüyayı *wie es eigentlich gewesen ist* [nasıl görüldüyse öyle] bilmememiz önemli değildir. Aynı şey hastanın hayatının ilk yılları için de geçerlidir: Önemli olan çocukluğunda ona gerçekten neler olduğu değil, onun olup bitenler hakkındaki fantezileridir. Yani hastanın babası tarafından gerçekten baştan çıkarılıp çıkarılmadığı fark etmez; baştan çıkarılmış olduğunu düşünmesi yeterlidir. Rieff'in "Dora" analizini tartışırken söylediği gibi, "Freud... kaba semptomların söylemeye çalıştıkları şeyi dinlemez. *Her türlü* davranışı semptomatik olarak gördüğü için tamamen Dora'nın söyledikleri üzerinde yoğunlaşabilmiştir. Bir rüyanın, ya da herhangi bir gerçek olayın izini sürmek gereksizdir."[67] Kısacası, psişik determinizm psişeyi anlama işine yorumlama zinciri üzerinde birbirinden çok uzakta bulunan noktalardan girmeyi haklı çıkarır. Freud burada fiziğin on dokuzuncu yüzyıl ortalarında iyice öne çıkan saygın bir alanına, basit, mekanik bir determinizmin hakimiyet kurduğu bir alanına analoji yaparak çalışmıştır.[68] Ama Freud'un tikel deterministi varsayımlarının bariz bir biçimde *a priori* bir yapıda olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu prosedürün Freud'un yapıtındaki etkisi hiç de bilimsel olmamıştır. "Gerçekten gerçek" olan, "şeyin kendisi" aydınlatılmak şöyle dursun, ortadan kaybolmaya meyletmiştir.

İkincisi, "gerçekliğin" böyle incelikli bir biçimde silinmesi ya da yeniden inşâ edilmesi, muazzam bir yorum bolluğuyla yan

---

[66] Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist* , s.126.

[67] A.g.y., s.81-82.

[68] Freud'un fiziğe olan borcu hakkında bkz. Frank J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind: Beyond the Psychoanalytic Legend* (New York: Basic Books, 1979), özellikle s.9-131.

yana gider. Freud'un postmodern (hattâ post-postmodern) okurunu en fazla etkileyen şey, onun yaptığı iddia edilen keşifler değildir. Freud'un yapıtının alımlanmasının ilk safhalarında bu "keşifler" heyecan verici ve belli bir anlamda özgürleştirici olmuştur. Ama şimdi, Freud'un retoriği bize ikna edici gelsin gelmesin, bunlar herkesin dilindedir. Biz daha çok Freud'un yorumlama pratiğinin nefes kesici kapsamlılığını ve serbestliğini cazip buluruz. Örneğin, rüyalar konusunda, Freud sadece toplama ve kataloglamayla yetinebilirdi. Ama o böyle sağlamcı oynayacak yapıda biri değildi. Tam tersine, korkunç derecede cüzi bir temel üzerinde muazzam bir yorum binası inşâ edecek cesarete ve hayal gücüne sahipti Freud. *Rüyaların Yorumu*'nu böyle bariz bir biçimde bir deha ürünü kılan da budur ve bu yapıt, içindeki bütün önermelerin yanlış olduğu kanıtlansa bile bir deha ürünü olarak kalacaktır. Freud'u çağdaş düşüncedeki postmodern yönelime bağlayan, son dönemde yazan eleştirmenlerin ona bu kadar çok ilgi göstermelerini sağlayan şey de budur.[69]

Freud'un resmi biyografisinin yazarı olan Ernest Jones haklı olarak "cüretkâr ve sınırsız hayal gücü Freud'u her zaman heyecanlandırmıştır" der. Ama tipik bir biçimde (zira Jones'un Freud'u, bilim adamı Freud'dur) sözlerini, Freud'un, mizacının bu yönünü "nadiren dizginsiz bıraktığı"nı, çünkü mizacının "şüpheci bir damar" tarafından terbiye edildiğini iddia ederek bağlar.[70] Bu iddiaya ancak gülünür, çünkü —Jones ne derse desin— Freud'un yorumlama pratiğine her şey denebilir ama şüpheci denemez. Freud *Rüyaların Yorumu*'nda şunları söyleyerek

---

[69] Örneğin bkz. Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), s.161: "*Rüyaların Yorumu* psikolojik gerçekliğin doğasıyla olduğu kadar rüyaların anlamıyla da uğraşır, ama kitabın cezbedici yanı Freud'un en sonuna kadar yanılsama ile gerçeklik arasında seçim yapmamasıdır." Foucault'dan ve son dönemdeki diğer Fransız düşünürlerden epeyce etkilenmiş bir edebiyat eleştirmeni olan Said'in bu yorumu bence tamamen doğru. Ama Freud'un seçim *yaptığını* —en azından yaptığını iddia ettiğini— unutmayalım.

[70] Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, yay. haz. ve kısaltan Lionel Trilling ve Steven Marcus (Harmondsworth, İngiltere: Penguin Books, 1964), s.418.

kartlarını açık eder: "Ben bir rüya analiz edilirken, kesinlik derecelendirmeleri yapmaktan vazgeçilmesi ve rüyada şu ya da bu türden bir şeyin olmuş olabileceği yolundaki en küçük bir olasılığın bile tam bir kesinlikmiş gibi görülmesi gerektiğinde ısrar ediyorum."[71] Bu cümle Freud'un bütün yorumlama pratiğinin modelini sunar. "Dora" analizinin göz kamaştırıcı şarlatanlığını, olmadık yorumlarla oynadığı fantastik oyunu, hiçbir kanıta dayanmayan kendinden emin çıkarımlarını düşünelim, mesela. Freud, "Dora"da bir noktada kendisinin "bir kısa hikâye için...belli bir zihin durumu yaratmaya uğraşan bir edebiyatçı değil, onu teşrih etmeye çalışan bir tıp adamı" olduğunda ısrar eder.[72] Ama Freud'un kesinlik derecelendirmeleri yapmaktan vazgeçerek ve bizi onun ulaştığı sonuçları neyin çürütebileceğini öğrenme aracından yoksun bırakarak, kendisinin modern insanın bilimsel çözümleyicisi olduğu iddiasını yıktığı kesindir. Ama bunun rövanşını kendini olağanüstü bir retorik enerji ve şevke açarak alır; burada sergilediği parlak performans postmodernlerin yorum için yorum övgüsüyle gayet iyi uyuşur.

Freud, Derrida

O zaman, Derrida'nın Freud'un yapıtlarını neden çekici bulduğunu anlamak kolay. Tabii ki, görünür düzeyde Freud bütün "gramatolojik" projeye karşıdır. Freud'un bilime duyduğu bağlılığın öteki tarafında sanata duyduğu düşmanlık vardır; bu düşmanlık onu estetist düşünürlerden ayırır.[73] Ama, yine de, şevkle

---

[71] Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, VII. bölüm (A), *Standard Edition* içinde, C.V, s.516.

[72] Sigmund Freud, *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria ("Dora")*, 1. Bölüm, *Standard Edition* içinde, C. VII, s.59.

[73] Bkz. Rieff'in zekice yorumu: "[Freud] ampirik bir iddiası ve pratik bir yönelimi olduğu sürece bilimsel tavra eşlik etmiş olan sanat düşmanlığını büyük ölçüde devralmıştır... Sanat... gerçekliğin çarpıtılması, aklın tehlikeli bir biçimde tahrik edilmesi olarak görülür... Freud bilimin, ne denli başarılı olursa, sanatı da o denli gereksiz kılacağını ima etmiştir. Psikanalizin o büyük rasyonalist sloganı *—Id'in olduğu yerde ego olacaktır—* üstü kapalı bir biçimde yalnızca dinin değil, başlangıçtaki beslemesi sanatın da halefi olarak bilimi önerir"

yaptığı yorumlarda, postmodern perspektife dair bir ipucunun çok ötesinde şeyler görmemek zordur. Rieff'in belirttiği gibi, Freud bizi "inanılmaz bir dünya"ya sokar. "Makul görünüşlerin ardında fantastik gerçeklikler; saçma tesadüflerden oluşan dünyalar —hiçbir zaman olmadıkları halde olanları kontrol eden olaylar; tedaviyi yapanın bir başkasını onun bütün yakınlarından daha iyi tanımayı amaçlayan bir yabancı olması; aşırı belirlenmiş bir yolda gezinen düşünceler. Bir tek, hastanın analistine karşı geliştirdiği inancın saçmalığını ve kanıtlanmış kaçınılmazlığını düşünmek bile yeter —psikanalizin derin ve gerçek saçmalığının ipucu buradadır."[74]

Rieff, bu saçmalığı sırf övmek amacıyla vurgular. Bu, özellikle incelemek istediği bir şey değildir. Kendini niye tuttuğunu görmek kolay, çünkü psikanalizin saçmalığıyla gerçekten hesaplaşıldığında onun modernist hürmet nesnesi olma özelliği tamamen ortadan kalkacaktır. Derrida'nın buradaki büyük erdemi, Freud'un modernist kullanım biçimini yıkmasıdır. "Freud ve Yazı Sahnesi"nin başında şöyle der: "Amacımız sınırlı: Freud'un metninde çeşitli gönderme noktaları saptamak ve psikanalizin, sözmerkezci kapanım içinde ancak zar zor kapsanabilecek olan unsurlarını, sistematik bir araştırma boyutlarına vardırmadan, belirlemek" (*E&D*, s.296/198). Derrida bu "sınırlı" amacı yerine getirirken, hâlâ muazzam bir prestiji olan bir düşünsel konuma saldırmaktadır.

Yine "Freud ve Yazı Sahnesi"nden şu bölümü ele alalım: "Bilinçli metin... bir suret değildir, çünkü aktarılacak bilinçdışı bir metin olarak *başka bir yerde mevcut* olan hiçbir metin yoktur... Metin kökensel ya da dönüştürülmüş bir mevcudiyet biçimi içinde kavranamaz. Bilinçdışı metin çoktan, saf izlerden, farklılıklardan oluşan ve içinde anlamla kuvvetin birleştiği bir dokudur —hiçbir yerde mevcut olmayan, her zaman çoktan suret haline gelmiş olan arşivlerden oluşan bir metindir... Her şey yeniden üretimle başlar" (*E&D*, s.313-314/211). Bu pasaj ne ka-

---

(*Freud: The Mind of the Moralist*, s.133-135). Bunu Hegel'le ya da 1879'daki Nietzsche'yle karşılaştırın.

[74] A.g.y., s.xxi.

dar güç olursa olsun (ki Derrida'daki diğer pasajların çoğu kadar güç de değildir), demek istediği açık ve büyük ölçüde doğrudur. Derrida, Freud'un *interpretans* ile *interpretandum*'u iç içe geçirme eğiliminde olduğuna dikkat çeker. Böylece, Freud'un çeşitli analitik girişimlerinde, yorumundan önce varolan bir gerçeklik bulmanın ne kadar zor olduğunu açıkça gösterir. Bunun sonucunda, Freud'u "kullanma", onu (ister çekinerek ister açık açık) yaşamaya kılavuzluk edecek bir hakikat sağlayan biri olarak görme yolundaki bütün girişimler şüpheli hale gelir. Örneğin, "Hakikat Tedarikçisi" Lacan'a ve onun vasıtasıyla Freud'un "keşifleri"ni ciddiye almakta, onun yazılarında yanlış-yorumlara karşı korunması gereken bir "ders", bir "mesaj" ya da "hakikat" bulmakta ısrar eden bütün yorumculara yönelik yıkıcı bir saldırıdır (örneğin bkz. *CARTE*, s.454-455, 464, 478, 483-484, 495-498/46-47, 57, 72-73, 78-79, 88-90).

"Fors", "Hakikat Tedarikçisi"ne muhalefet olarak okunabilir. "Hakikat Tedarikçisi" Lacan'ın bilimciliğine (aslında niyeti bu olmayan bir bilimcilik parodisidir ondaki) saldırırken, "Fors" Nicolas Abraham'ın psikanalitik çalışmasının takdir edilmesi biçimini alır; Abraham da Derrida gibi, psikanalizin kurmaca yönünü vurgulama eğilimindedir. Derrida, Abraham'la Torok'un "Kurt Adam" analizinin "bir roman, bir şiir, bir mit, bir tiyatro oyunu" gibi okunduğunu ve iki yazarın da analizlerinin bir kurmaca olduğunu kabul ettiklerini belirtir.[75] Abraham'la Torok'un "şiirsel" Freud yorumu, Lacan'ın "hanamca" yorumuna zıt konumdadır; burada Kutsal Metin önündeki *pietas* yerini yorum oyununa bırakır.

Aynı oyunculluk Freudcu rüya-çalışmasının kendisinde de hüküm sürer: Postmodernizm, metin ile yorum arasındaki farklılığı ortadan kaldırarak kendini tam da Freud'un bilinçdışı zihninde işlediğini belirttiği yorumlama tarzlarına açar. Bu yüzden, Freud'un betimlediği biçimiyle rüya-çalışması ile Derrida'nın

[75] Derrida, "Fors," Abraham ve Torok, *Cryptonymie* içinde, s.31; ayrıca bkz. s.32-35; İngilizce çeviri (bkz. yukarıdaki 43. dipnot), s.82, ayrıca s.84-86. Abraham ve Torok *Cryptonymie*, s.131'de kendi analizlerinin kurmaca bir karakterde olduğunu kabul ederler.

metinleri arasındaki yakınlıklar üzerinde düşünmek aydınlatıcı olacaktır. (Sadece edebi bir niyetim olsaydı, Derrida'nın karakteristik bir metni —mesela, *Glas*— ile *Finnegans Wake* arasındaki yorumsal yakınlıklara daha derinden girmek isterdim, ama şu bağlamda bu gerekli değil galiba; çünkü hatırlarsanız, *Finnegans Wake* bir rüyayı konu alan bir kitaptır.)

İlk olarak, Derrida'nın bir metninin hareketinin bir savlama mantığı tarafından değil, sözcük oyunları, serbest çağrışım ve sınırlı sayıda motifin neredeyse saplantılı bir biçimde tekrar edilmesi tarafından yönlendirilmesini ele alalım. Deminden beri elimizin altında duran bir yazıyı örnek verecek olursak, "Freud ve Yazı Sahnesi"nde Derrida, "iz" ve "yazı" motiflerini, açıkça zorlama ve mantıkdışı bir biçimde, Freud'un birbirinden son derece farklı şu üç metnini birbirine bağlamak için kullanır: *Bilimsel Bir Psikoloji Projesi* (1895), *Rüyaların Yorumu* (1899) *ve* "Gizemli Bir Bloknot Üzerine Not" (1925).

Hegel ile *aigle* arasındaki sözel benzerlikle oynayan, *glas, sa, savoir absolu, signifiant* ("sa" şeklinde kısaltılır) ve *id*'i (Fransızca'da *ça* ile karşılanır) bir çağrışım zinciri içinde birbirine ekleyen, tekrar tekrar çiçekler motifine dönen ve buna benzer sayısız başka tesadüfi bağlantı kuran *Glas* daha iyi bir örnektir. Bu çağrışımların tuhaf bir güçleri vardır; *Glas*'ın zengin neşesini, berrak, keyifli espritüelliğini aktarmak zordur. Bu neşenin tadına da en iyi, rüya benzetmesi akılda tutulduğunda varılır. *Glas*, Batı kültürünün 2500 yılının birikintilerinden inşâ edilen entelektüel bir fantezidir, tıpkı bir rüya-çalışmasının kişisel hayatlarımızın birikintisinden inşâ edilmesi gibi. Derrida'nın *Glas*'dan önce ve sonraki birçok başka yazısında, daha fazla mantıksal akıl yürütme ve rasyonel bağlantı kurma numarası yapılır. *Glas*'da numara, numara olarak görülür. Freud'un işaret ettiği gibi, rüyada "geri kalan her şeye [yani, uyanık geçen hayatımızda bağlı olduğumuz rasyonel bağlantı mantığına] eşit değerde görülen, eşseslilere ve sözel benzerliklere dayalı çağrışımlar buluruz."[76] Aynı şey *Glas* için de geçerlidir.

---

[76] Freud, *The Interpretation of Dreams*, VII. bölüm (E), *Standard Edition* içinde, C.V, s.596.

Ya da *Gündelik Hayatın Psikopatolojisi* (1901)'ni hatırlayalım; Freud burada Orvieto Katedrali'ndeki "Son Dört Şey" fresklerini yapan sanatçının ismini (Signorelli) niye unuttuğunu açıklamaya çalışır. Freud'un son derece karmaşık ve zorlama isim çağrışımlarına dayalı (Signor, Herzegovina [Hersek— ç.n.], Herr; Botticelli, Bosna; Boltraffio, Trafoi) açıklaması, Derrida'nın daha uçuk yapıtlarından birinden bir sayfaymış gibi okunabilir.[77] Derrida başka hiçbir şey yapmamış olsa bile, Freud'u bunca zaman niye bu kadar ciddiye aldığımızı—aslında onu nasıl olup da ciddiye alabildiğimizi— düşünmemizi sağlar.

Son derece önemli anlam ve niyet sorunlarını da ele alalım. Freud, *Rüyaların Yorumu*'nda "rüya-çalışmasının ürünleri... *anlaşılma niyetiyle yapılmazlar*" der.[78] Dahası, rüyanın amacı hakikati aktif bir biçimde karanlıkta bırakmaktır; yani, rüya-çalışmaları "anlaşılma niyetiyle yapılmadıkları" gibi, aynı zamanda, bu sözcükleri biraz daha güçlü bir biçimde ifade edersek, *anlaşılmama* niyetiyle yapılırlar.

Freud (belli sınırlar içinde) rüyaların anlamının *anlaşılabileceğini* iddia eder. En azından, *Rüyaların Yorumu*'nda gündeme getirmek istediği nokta budur. Yine de aynı zamanda, rüyanın altında yatan özgün fikir, takıntı ve istekleri okunaksızlaştırmaya çalışan etkili güçler olduğunu da kabul eder. Bu güçler işlerinde başarılı oldukları ölçüde, rüya Derrida'da gördüğümüz türden sürekli bir anlam silme işlemini andırır: Silinen şeylerin izlerini yine de bırakan bir silme işlemidir bu. Derrida, *Konumlar*'da "yazmak düz anlamıyla hiçbir şey söylemek istememektir" der; *yazmak* yerine *rüya* sözcüğünü rahatlıkla koyabiliriz: Rüya da hiçbir şey söylemek istemez.

Yeterince gördüğümüz üzre, Derrida bir mesaj iletme arzusunun ya da onunla bağlantılı, çoktan yazılmış bir metinde bir mesaj "okuma" arzusunun, bütün Batı geleneğinin sözmerkez-

---

[77] Sigmund Freud, *The Psychopathology of Everyday Life*, 1. Bölüm, *Standard Edition* içinde, C.VI, s.2-5. [Türkçesi: Günlük Yaşamın Psikopatolojisi, çev. Şemsa Yeğin, Payel, İstanbul, 1996.]

[78] Freud, *The Interpretation of Dreams*, VI. bölüm (D), *Standard Edition* içinde, C.V, s.341 (Vurgu Freud'a ait).

ciliğiyle ayrılamaz biçimde bağlı olduğunu ileri sürer. Bütün mesajlar tanım gereği metafiziktir. Görünen o ki, Derrida'nın amacı mesaj gönderme yapılarını sistematik olarak sökmektir, ama o bunu sadece bir kanon'un sökülmesiymiş gibi sunarak gizler. Bu söküm —nihai olarak, "varış yeri"nin sökümüdür bu— 7. Bölüm'de ele aldığım Batı tarihinin *Geschick*'inin sökümüyle yakından bağlantılıdır.

Kant'ın Yapıbozuma Uğratılması

Freud, "Dora" analizinde nörotiklerin "gerçeklik ile fantezi arasındaki karşıtlığın hükmü altında" olduklarını gözler; ama "nörotiklere, fantezilerinde en yoğun biçimde istedikleri şey gerçeklikte sunulduğunda, ondan kaçarlar."[79] Fakat Freud da bu karşıtlığın hükmü altındadır: Nörotiklerde yanlış olan şey bu karşıtlığa bağlı olmaları değil, iki taraf arasında yanlış seçim yapmalarıdır. Bu, Freud'la ilgili bir başka noktayı daha görmemize yardımcı olur: Freud, terime Berki'nin verdiği anlamda gerçekçi olsa da, gerçekçiliği eksik bir biçimde kavrar. Çünkü gerçek olanı *zorunlu* olan şeklinde görür, gerçekliğe "değişmez, kaçınılmaz ve son tahlilde karşı konulmaz oluşumların alanı; bir sonsuzluk, nesnellik, ağırlık, tözellik ve insan amaçlarına direnme dünyası" olarak bakar.[80] Freud gerçekliği neden bu şekilde kavrar? Bunun nedeni kısmen, en azından görünürde, rüya ile gerçeklik arasında —keza, sanat ile gerçeklik, "şiir" ile "hakikat" arasında da— keskin bir karşıtlık kurmasıdır. Rüyalar ve fanteziler, Romantik şeyler şemasında önemli bir rol oynayan şeylerdir şüphesiz. Romantizmle aralarındaki bağlar düşünüldüğünde, Nietzsche'nin ilk dönemlerinde Apolloncu olanın rüyaya benzeyen yapısını ısrarla vurgulaması ve Foucault'nun da, yine ilk dönemlerinde, rüyalar ile delilik arasındaki yakınlığı öne çıkarması şaşırtıcı değildir. Freud diğer yönde hareket eder.

---

[79] Freud, *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*, 1. Bölüm, *Standard Edition* içinde, C. VII, s.110.

[80] R.N. Berki, *On Political Realism* (Londra: Dent, 1981), s.8

Rüya ile gerçeklik arasında katı bir karşıtlık olduğunu varsayıp tercihini su götürmez bir biçimde ikinciden yana kullanarak; caiz olmayan, bilimdışı, Romantik eğilimleri beslediği suçlamasına karşı kendini korumayı umar.

Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın hepsi de bu karşıtlığı sorgularlar, ama farklı farklı yollardan. Nietzsche, Heidegger ve Foucault bu karşıtlığa, "sanat"ı "gerçeklik" düzeyine çıkarmaya çalışarak meydan okurlar. Nietzsche'nin "dünya"yı bir "sanat yapıtı" olarak nitelemesini ve dil ile yorumun tek başlarına gerçekliği dönüştürebileceklerini ısrarla savunuşunu hatırlayalım. Heidegger'in sanat yapıtının bir dünya açtığı ve onu tedavülde tuttuğu yönündeki ısrarını hatırlayalım. Foucault'nun sanat ile söylemin dünyayı "bir tanıma, onarma görevi"ne zorlayarak kritik bir işlev yerine getirdiklerini savunmasını hatırlayalım. Bütün bu iddialar, post-Kantçı, post-Schillerci, Romantik sanat değerlendirmesinin ürünüdür; bu tarihsel bağlantıyı bu yazarlarda değil, belki de en net olarak, Hans-Georg Gadamer'in daha ağırbaşlı yapıtlarında görürüz.

Nietzsche, Heidegger ve Foucault sanatı böyle gerçeklik statüsüne çıkararak mit-yaratıcı bir girişimde bulunurlar; burada *mit*'i haklı çıkarıcı bir sanat anlamında, belli bir yaşam biçimini kurup desteklemeye çalışan bir sanat anlamında kullanıyoruz. Mitik uğrak Nietzsche ile Foucault'da özellikle güçlüdür, çünkü her iki düşünür de çok bariz biçimde mevcut düzende radikal bir değişiklik talep eder (fakat, artık net bir biçimde gördüğümüz nedenlerle, ortaya çıkmasını istedikleri yeni, dönüşmüş düzeni betimlemekten bütünüyle acizdirler). Kendi yazılarına yeni düzeni haklı çıkaracak bir mit inşâ etme girişimi, en azından bu düzeni inşâ etme çabası olarak bakarlar. Heidegger'in durumu biraz daha çetrefildir; zira onun toplumda hiçbir değişiklik yapılmasını istemediği, bu yüzden de böyle bir değişim yaratmak amacıyla tasarlanacak bir mite ihtiyacı olmadığı iddia edilebilir. Ama Heidegger *toplumu* değiştirmek istemiyorsa da, *düşünme yolumuzu* değiştirmeyi kesinlikle istemektedir ve yazıları, amacı böyle bir dönüşümü haklı çıkarmak olan bir sanattır.

Oysa, ben Derrida'da bu mitik uğrağa ilişkin hiçbir şey görmüyorum. Nietzsche ironik bir mit-yaratıcı iken, Derrida yalnızca ironik görünür: İronisinin radikalliği her türlü mit iddiasını tahrip eder. Yani, Derrida haklı çıkarıcı bir sanat kurmak yerine, sanat mitinin kendisini sorgulamayı tercih eder. Kendi girişimini genellikle Batı'nın bütün sözmerkezci, sesmerkezci geleneğini hedef alan bir saldırı olarak niteler. Ama ben bu nitelemeyi, Heidegger'de gördüğümüz, kökenleri öne çıkarma eğiliminin bir kalıntısı olarak görüyorum. Bence Derrida'yı post-Romantik düşünceye saldıran biri olarak görmek daha aydınlatıcıdır. Bu saldırının hedeflerinden biri, Derrida'nın Tarih anlayışını yapıbozuma uğrattığı Hegel'dir (ya da "Hegel"). İkincisi ise, Sanat anlayışını yapıbozuma uğrattığı Kant'tır (ya da "Kant"). Derrida'nın gösterdiği gibi, Nietzsche, Heidegger ve Foucault gönülsüz Hegelcilerdir. Ama aynı zamanda gönülsüz Kantçılardır da, çünkü sanatın yaratıcı gücü anlayışları Kant'ın sanat ile sanat-olmayan arasında yaptığı ayrıma dayanır.

Derrida, sanat felsefesi konusunu en dolaysız biçimde *Resimde Hakikat* kitabında ele alır. Bu kitaptaki düşüncelerin vesilesi, Cézanne'ın şu beyanıdır: "Resimde hakikati borçluyum size ve size hakikati söyleyeceğim" (*VenP*, s.6). Derrida bu vaat ile Hegel ve Heidegger'de bulunduğu biçimiyle sanatın hakikati kavramı arasındaki ilişkiyi araştırır. Ona göre, sanat felsefesi sanat yapıtlarının varlığını öngerektirir. Mesela, Hegel *Estetik Üzerine Dersler*'de, üstü kapalı olarak ortada sanat yapıtları *olduğunu* varsayar ve dünyadaki birçok nesne arasından bunların hangileri olduğuna karar vermek konusunda hiçbir güçlük çekmez. Ama Derrida'nın işaret ettiği gibi, bu, daha en baştan, bir sözcük, bir kavram ve bir şey olarak sanatın, "bir birliği ve ... tarihin *akışı içinde* gözler önüne sermenin yeterli olacağı bir başlangıç anlamı, bir *etymon*'u, *tekil* ve *çıplak* bir hakikati olduğu"nu varsaymak demektir (*VenP*, s.24-25). Burada ikili bir varsayım vardır, çünkü Hegel sadece sanata değil tarihin kendisine de bir birlik atfetmektedir (krş. 7. Bölüm). Bir başka deyişle, burada bir özdeşlik felsefesi yürürlüktedir ve Derrida bu felsefenin estetist ve tarihselci görünümlerini tahrip eder. Sanatın zaman içinde bir birliği olduğu varsayımı, sanatın bir anlamı ol-

duğu fikrini —sanatta sergilenen türlü türlü *tekhne* biçimlerinin altında tekil, basit bir hakikat çekirdeği olduğu fikrini— destekler. Hegel'in başlatıcısı, Heidegger'in ise yirminci yüzyıldaki en önde gelen savunucusu olduğu "ontolojik" sanat görüşüdür bu.

Derrida, ontolojik sanat görüşünün sanatı ne ölçüde *söyleme*'nin biçimine tabi kıldığı (hem de biçimin hiçbir biçimde söylemenin biçimi olmadığı —plastik sanatlar ya da müzik gibi— sanatlar söz konusu olduğunda bile) konusunda özellikle aydınlatıcı şeyler söyler. Hegel'in tam da bunu yaptığını herkes bilir. Hegel sanat yapıtının gerçek anlamını söyleme tercüme edilebilecek bir şey olarak görür; bu yüzden söylemsel sanatları söylemsel-olmayanların üzerinde bir yere yerleştirmesi şaşırtıcı değildir. Ama bu Heidegger için de geçerlidir, çünkü Derrida'nın işaret ettiği gibi, Heidegger her türlü sanatı "konuşmaya ve genelde şiire olmasa bile tekil şiire, söylenene, dile, sözcüğe, adlandırmaya (*Sagen, Dichtung, Sprache, Nennen*) tabi kılar" (*VenP*, s.26-28). Heidegger, sanat felsefesinde hüküm sürmüş klasik felsefi karşıtlıkların (anlam/biçim, dış/iç, içerik/biçim, gösterilen/gösteren, temsil edilen/temsil eden vs.) öncesine döndüğü iddiasındadır elbette (*VenP*, s.26). Ama Derrida, Heidegger'in de Batı tarihi üzerinde hakimiyet kurmuş sessel, yazı-karşıtı perspektifin tuzağına düşmüş olduğunu ileri sürer. (George Steiner'i izleyerek, Heidegger'in sanatı ele alırken müziğe hiç başvurmamasının ne kadar şaşırtıcı olduğunu belirtmiştim —zira müziğin kendine özgü kendine yeterliliği, Heidegger'in sanat yapıtının "dünya"sı konusundaki takıntısına özellikle uygun gibidir. Derrida, Heidegger'in sanat görüşünün sözmerkezci, söylemsel eğilimini teşhir ederek bu eksikliği açıklamaya yardımcı oluyor.) Kısacası, sanat meselelerinde Hegel ile Heidegger arasında aslında pek de bir fark yoktur —ki Heidegger'in kendisinin de Hegel'in *Estetik*'inin kendi yapıtı için taşıdığı önemi kabul ettiği düşünüldüğünde pek de şaşırtıcı bir şey değildir bu. "Resimde hakikat": Derrida'nın bir yerde dediği gibi, dört farklı anlamda kavranabilecek bir tabirdir bu (*VenP*, s.9). Ama "klasik" sanat felsefesinde, bütün bu anlamlar "söylemsel sanatlara, sese ve *logos*'a" tabi kılınır (*VenP*, s.27).

Demek ki, bir kurtuluş gibi görünse de, sanat da en az felsefe kadar Grek logos'unun etkisi altındadır. Ama sanat hakkındaki bu "ontolojik" düşüncelerin berisinde, *Yargıgücünün Eleştirisi*'ndeki "estetik" düşünceler vardır. Heidegger Hegel'in *Estetik*'ini, sanat hakkında elimizde bulunan en kapsamlı düşünce olarak görür. Ama Derrida'nın işaret ettiği gibi, Heidegger'in Hegel'in *Estetik*'ine verdiği yer, "ancak Kant'ın doğa ile tin arasındaki uçurumu aşabilecek bir orta terim bulmaya çalıştığı üçüncü eleştirisi, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin açtığı bir tarihsel topografya içinde mümkün olabilmiştir" (*VenP*, s.42). Kant *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde diğer tüm alanlardan ayrı bir estetik alan; estetik yargının özel bölgesi olan bir alan olduğunu ileri sürer. Yani, (Kant'ın örneklerinden birini verecek olursak), bir sarayın güzelliği hakkında yargıda bulunulurken, estetik-olmayan bütün ölçütler dışlanır —örneğin, ampirik psikoloji, ekonomik üretim, siyasi yapı, teknoloji vs. ölçütleri. Kısacası, "çıkar gözetmeyen haz"zın gerçekleşebileceği bir alan önvarsayılır (*VenP*, s.53). Derrida'nın erdemi, bu varsayımın ne kadar sorgulanabilir olduğuna işaret etmesidir. Kant'a saldıran ilk kişi o değildir tabii ki. Mesela, Nietzsche Kant'ın sanatta çıkar gözetmeme anlayışının tamamına karşı bir polemiğe girer; Heidegger sanatta bir ölçüt olarak hazzın ya yüzeysel ya da yetersiz kaldığını ileri sürer (*VenP*, s.54). Ama Derrida bu saldırıyı estetist görüşün kendisini yıkma noktasına kadar götüren ilk kişidir.

Burada can alıcı nokta, *cadre*, yani çerçeve fikridir. *Resimde Hakikat*'i oluşturan dört denemeden ilki, sanat yapıtının kendisiyle değil, "parergon"la —yani, yapıtın "etrafında" olanlarla ilgilidir. Yapıtın ne içinde ne dışında, ne üstünde ne de altında olan parergon sanat felsefesinin klasik karşıtlıklarını altüst eder. Bu parergonun bir parçası olan çerçevenin, sanat yapıtının varlığı için canalıcı önem taşıdığı ortaya çıkar, çünkü sanatı sanat olmayandan ayıran şey çerçevedir. Çerçeve "tayin edici riziko yapısıdır ve sınır halinde ... (bütün yorumbilgiselleştirici, göstergebilimselleştirici, fenomenolojikleştirici, biçimselleştirici geleneğin üstünü örttüğü) anlam içselliği *ve* ...ne görmeyi ne de okumayı bildiği için yanlış sularda kürek çeken dışsallık ampi-

rizmleri onu göremez" (*VenP*, s.71). Derrida'nın çerçeve hakkındaki düşünceleri coşkulu bir gelişme çizgisi izler. Örneğin, sanat yapıtının çerçevenin kendisi olduğu —Fantuzzi'nin "Boş Ovalli Süs Paneli" gibi (1542-43)— yapıtları ele alır. Derrida'nın örnekleri kullanma tarzı, onu sadece ileri sürdüğü savlar için okuyan herkese —onu "normalde" bir felsefe metnini okuduğu gibi okuyan herkese— rahatsız edici gelecektir. Ama onun demek istediği tam da felsefi bir metin ile bir sanat yapıtı arasında katı bir ayrım yapılamayacağıdır zaten: Kendi yapıtına "teorik bir kurgu" demesinin nedeni de budur (*VenP*, s.93). Derrida, Kant'ın estetiğinin "biçimciliği"nin "aynı zamanda hem dayatılan hem de silinen bir çerçeveleme sistemi imkânı" ile bağlantılı olduğunu iddia eder (*VenP*, s.79). Yani, Kantçı ya da post-Kantçı bir konum benimsendiğinde, sanat ile sanat-olmayan arasında keyfi bir ayrım yapılmış olduğunun gizlenmesi gerekir. Bu ayrımın teşhir edilmesi —spot ışıklarının çerçeve ya da parergon üzerine çevrilmesi— yalnızca Kant tarafından değil, aynı zamanda (ontolojik olarak) Hegel ve Heidegger tarafından da geliştirilen biçimiyle sanat felsefesini tahrip eder. Aynı zamanda estetizmi de tahrip eder —çünkü estetizm de bu Kantçı ayrıma dayanır.

Derrida'yı okumanın yollarından biri de budur en azından. Derrida "kötü okurun sabırsızlığı"na karşı uyarır bizi (*CARTE*, s.8/-). Onun yapıtı hakkında burada sunulan okumanın fazla sabırsız olup olmadığını zaman gösterecek. Ama bu okumanın kaderi ne olursa olsun (bunun yapılacak çeşitli yorumlardan sadece biri olduğunu kabul ediyorum), şu inkâr edilemezmiş gibi görünüyor: Derrida'nın projesinin merkezinde, sanat alanında pratikte zaten mevcut olan fikirlerin düşünce alanına ithal edilmesi yer alır. Onun çerçeveye yönelttiği saldırının öncellerini Duchamp'da, sıradan nesneleri malzeme alan bütün modern heykel biçimlerinde, roman-*röportaj* karışımı yapıtlarda (mesela, Mailer'da), 1960'ların ve '70'lerin başının sokak tiyatrosunda, video sanatında görürüz. Derrida'yı Derrida kılan deha, başkalarının gözden kaçırdığı bağlantı ve içerimleri görebilmesidir. Bunu yaparken de (üstüne çarpı atılmış) "felsefe" ile

"sanat" (onun da üzerine çarpı atılmıştır) arasındaki tedirgin edici topraklara adım atar.

Derrida'nın kullandığı stratejilerin çoğu gayet belirgin bir biçimde postmodern sanat alanından gelir. Derrida da birçok açıdan postmodernist başlığı (bu başlık her ne kadar kaygan ve belirsiz olsa da) altına düşüyormuş gibidir. Postmodernistler gibi, o da çerçeveyi —"sanat" ile "gerçeklik" arasındaki ayrımı— yapıbozuma uğratır. Postmodernistler gibi, o da modernistlerin derinlik ve nüfuz etmeye duydukları inancın yerine yüzeylere yönelik bir bağlılığı geçirir (bu en iyi *Mahmuzlar*'ın alegorik feminizminde açığa çıkar). Yine de, ben son kertede Derrida'nın bir postmodernist olarak görülebileceğine inanmıyorum. Bir kere, onun kriz teorisine yönelttiği saldırı postmodernizmin gerekçesini ortadan kaldırır, tıpkı modernizmin gerekçesini ortadan kaldırdığı gibi. İkincisi, postmodernizm teorik, pratik ve estetik alanlar arasındaki "Kantçı" ayrıma hâlâ az da olsa bağlıdır, çünkü o kendine özgü oyunculluğu ve gülüşüyle sanatı etik kaygılardan tecrit ederek ele alır. Ahlâkiliği, gerçekliği ve tarihselliği giderilmiş bir sanat yapar.

Derrida'nın yapıtının işaret ettiği son bu değildir bence. Derrida postmodernist, "şiirsel" bir yorumu savunduğu kadar, Haham Derrida sıfatıyla, şeylerde hâlâ bir hakikat arayan "hahamca" yorumu da savunur. Yani, Nietzsche olmasa bir Derrida da olamayacağı halde, bir Nietzscheci değildir —oysa Heidegger ve (hele) Foucault hâlâ Nietzscheci'dirler. Aksine, Derrida yalnızca "Hegelciliği" değil, birincil hedefleri Hegel olan Nietzscheciliği ve post-Nietzscheciliği de yapıbozuma tabi tutar. İnsan, bu yüzden Derrida'da bir sona erme duygusuyla karşılaşır; yalnızca Hegelciliğin ve Kantçılığın değil, bunları takip eden Nietzscheciliğin de sona erişi duygusudur bu. Ama —Derrida'nın eleştirisini baştan sona katettikten sonra— belki bir başlangıç imkânı denebilecek bir şeyle de karşılaşılır: Bizi, on dokuzuncu yüzyıl başından beri Batı düşüncesi üzerinde şu ya da bu şekilde tahakküm kurmuş olan tarihselcilik ve estetizmden kurtaracak bir başlangıçtır bu.

SONUÇ

Ben, Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın modern Batı'nın düşünce tarihinde bir çağa damgalarını vurdukları iddiasındayım. Elinizdeki kitap neden böyle düşündüğümü umarım göstermiştir. Nietzsche, Heidegger ve Foucault son derece önemli hayalciler [visionaries], Derrida da onların izinden giden karşı-hayalcidir. Onların yazılarında "modern çağ"ın bazı iyi bilinen özelliklerine verilen ütopyacı bir cevabı buluruz; aynı zamanda bu cevabın yapıbozumunu da buluruz. İlk iki yazarımıza baktığımızda, bence onların yüzyılımızın düşünce tarihi içinde taşıdıkları önem konusunda kimsenin bir şüphesi olamaz. Nietzscheci ve Heideggerci varsayımlar Batı'nın düşünce hayatında iyice derinlere kök salmış durumdadır. Nietzsche ve Heidegger güçlü retorikleriyle sonraları herkesin diline düşen fikirler dile getirmişler; şu anda karşı karşıya bulunduğumuz durumlara cevaplar geliştirmişlerdir. Onları tarihsel açıdan önemli düşünürler haline getiren şey bu öncü karakterleridir. Foucault ile Derrida'ya gelince, onların fikir tarihi üzerinde nasıl bir etkileri olacağını tahmin etmek zordur. Şurası açıktır ki sonuçlar henüz ortada değildir. Ama tarihsel önemleri henüz bir soru işareti olarak kalsa da, Nietzscheci ve Heideggerci düşüncenin imkânlarını ve sınırlarını işleyiş biçimleri, bu çalışmanın perspektifi açısından, onlara inkâr edilemez bir teorik önem kazandırmaktadır.

Hegel'in hâlâ en ünlü düsturlarından biri olarak kalan şu sözlerini hatırlayalım: "Minerva'nın baykuşu ancak karanlık bas-

tığında kanatlanır."[1] Ama Minerva'nın baykuşu —yani, felsefe— son üç yüz yıl içinde birçok kere bir sabah rolü oynamış ve toplumsal ve siyasi tarihe takipçilik değil öncülük yapmıştır. Ego'yu dış dünyadan ayıran ve bunun sonucunda da kontrol ve manipülasyonu öne çıkaran Kartezyencilik, yirminci yüzyılda bariz bir biçimde içinde yaşadığımız bürokratik, teknolojik toplumu önceler. Aydınlanma felsefesi, rasyonel insancılığıyla Fransız Devrimi'ni ve kökleri bu devrimde olan siyasi ideolojilerin (liberalizm, radikalizm ve sosyalizm) öne çıkmalarını önceler. Saint-Simon ile Marx'ın düşüncesi, ayrıntılarda ne denli yanılırsa yanılsın, yüzyılımızın ekonomik, toplumsal ve siyasi gelişmelerini ilginç bir biçimde aydınlatır. Keza Nietzsche'nin öncülüğünü yaptığı kriz düşüncesi de sonraki olaylar tarafından doğrulanmış gibidir.

Modern Batı'nın düşünce tarihinin şu ana kadar çoğunlukla Aydınlanma düşüncesi tarafından tanımlanmış olduğu açıktır bence. Kabul, Aydınlanma'dan sonra ortaya çıkan hareketler kendilerini büyük ölçüde ona isyan eden hareketler olarak görmüşlerdir. Ama bu bile önemlidir, çünkü sonraki tartışmaların terimlerini Aydınlanma düşüncesinin belirlediği anlamına gelir bu. Her halükarda, bu hareketler Aydınlanma'daki öncüllerine genelde kabul ettiklerinden çok daha fazla şey borçludurlar. On dokuzuncu yüzyıl Romantizmi ve tarihselciliği Aydınlanma'ya verilen tepkiler oldukları kadar onun devamıydılar da. Bu yüzyılda, toplum ve insan bilimlerinin yapısının tamamı Aydınlanma'nın önvarsayımlarına dayanır. Doğu'da, Aydınlanma'ya karşı bir denge unsuru bulmaya çalışmış olanlar da vardır şüphesiz. Ama, sözgelimi Hindistan'daki ya da Çin'deki güncel entelektüel tartışmaların genellikle ürkütücü ölçüde on dokuzuncu yüzyıla özgü bir havası vardır. Doğuluların bilim ve ilerleme gibi Aydınlanma-sonrası değerlere üstü kapalı bir biçimde ve büyük ölçüde hiç sorgulamaksızın duydukları imanın ulaşabildiği boyutlar karşısında Batılılar bazen hayrete düşmektedirler.

---

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophy of Right*, İng. çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1952), s.13 [Türkçesi: *Hukuk Felsefesi*, çev. Cenap Karakaya, Sosyal Y., İstanbul, 1991].

Yine de, sorunlarımızı tanımlama ve kurumlarımızı gerekçelendirme konusunda ne kadar önemli bir rol oynamış olursa olsun, benim tahminim Aydınlanma'nın önceliğinin —söylemimizin terimlerini belirlemedeki öneminin— artık fazla uzun sürmeyeceği yönünde. Bu tahmini temellendirecek sağlam kanıtlardan yoksun olduğumu biliyorum. Sadece eski Kantçı, Kartezyen ve Hegelci kesinliklerin bence bariz bir biçimde çökmüş olmasından ve siyasetimizdeki ve kurumlarımızdaki —ki bunlar da bizatihi Aydınlanma'nın ahlâki, toplumsal ve siyasi teorisinin ürünleridir— bariz ve sürmekte olan sıkıntıdan medet umabilirim olsa olsa.

Rorty'yi izleyerek, Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'yı "tepkisel" düşünürler olarak nitelendirmiştim. Şurası açıktır ki bu düşünürler Aydınlanma projesine ve bu projenin Romantizm ve tarihselcilikteki geliştirilip dönüştürülmüş haline tepki göstermektedirler. Belki de Nietzsche'ye, Descartes, Kant ve Hegel'le başlayan bir dizideki dördüncü, yapıbozumcu uğrak olarak bakılabilir. Peki ama Descartes, Kant ve Hegel bu denli arkamızda kaldıklarına göre şimdi ne olacak? Marksizm o eski diyalektiğin en dayanıklı kalıntısı oldu; Kartezyen bir bilim inancı, Kantçı bir insan doğası inancı ve Hegelci bir akıl ve tarih inancı vardı. Ama ciddiye almayı sürdürebileceğimiz bir öğreti olarak Marksizmin başının dertte olduğu açıktır. Bu derdin nedenleri, Komünist blokta hüküm süren her türden baskının çok ötesine gider. "Marksizmin krizi" daha genel bir krizle, "Aydınlanma'nın kriziyle" bağlantılıdır. Bu "kriz" de kurumlarımızın beklentileri karşılama konusundaki daimi başarısızlığıyla bağlantılıdır. Bu mülahazalar beni fikir tarihinde önemli bir dönüşümün eşiğinde olduğumuz ve aşırılık peygamberlerinin, özellikle de Nietzsche ile Heidegger'in bu dönüşümde önemli bir rol oynamalarının muhtemel olduğunu düşünmeye itiyor.

Bu düşünürleri bir kenara atıvermenin mümkün olduğuna inananlar da var elbette. Bu düşünürlere yöneltilebilecek en kapsamlı suçlama, insan hayatının asıl baskıcı gerçekliklerini dikkate almadıkları ya da tamamen yanlış anladıklarıdır. Bu düşünürler, idealizmleri yüzünden "tehlike"yi değil "tehlikenin ruhu"nu kavramaya çalışmışlardır. "Peki ya işçilerin durumu ne

olacak?" ya da "açlık çeken milyonların durumu ne olacak?" gibi banalliklerin derdinin, kriz düşünürlerini ilgilendiren meselelerden çok daha ağır sorunlarla dolu bir toplumsal gerçekliğe gönderme yapmaları olduğu söylenebilir. Rorty "on dokuzuncu yüzyıl idealizmi" ile "yirminci yüzyıl metinselciliği" arasında ilginç bir bağ kurmuştur.[2] Şüphesiz hikâye bundan daha karmaşıktır: "İdealizm"den "metinselciliğe" varmak için uzun bir yolculuk yapmak gerekir. Ama estetizmin kaynağı hakkındaki açıklamamda da görüldüğü üzre, idealizmle kurulan bağın önemli olduğuna katılıyorum. Aslında, insan kendilerini estetizmin devrimci kanadına ait görenleri okurken, tekinsiz bir biçimde Bruno Bauer'i hatırlamadan edemiyor.

Yine de, bu düşünürleri kolayca reddetmek insanın kendisini onların yapıtlarındaki değerli şeylerden yoksun bırakması demek olur. Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida "ıslah edici" bir söylemle konuşurlar; Rorty'nin ifadesiyle "garipliğinin gücüyle bizi eski benliklerimizden çıkarmak, yeni varlıklar olmamıza yardımcı olmak" üzere tasarlanmış bir söylemdir onlarınki.[3] Aynı noktayı başka bir biçimde ifade edecek olursak, bu yazarlar *ekstasis* kapasitemizi —içinde bulunduğumuz durumları aşma, zaman ve mekân içindeki benliklerimizin dışına çıkma şeklindeki yaratıcı yeteneğimizi— teşvik etmeye çalışırlar. Bu son derece önemli bir projedir, çünkü *ekstasis* kapasitesi, bizim ahlâki varlıklar olarak eylememizi sağlayan, üzerinde eylemde bulunduğumuz kişilerde *kendimizi* görmemize imkân veren şeydir tam da. Ancak, çeşitli pratik amaçlarla toplum bilimleri alanından dışlanmış, insan bilimleri alanında da bastırılmış olan bir projedir bu. Bu kitapta ele aldığımız düşünürler bu dışlama ya da bastırmayı sona erdirmek isterler. Düşünceye, Aydınlanma'da yerini (eğer herhangi bir yer bulduysa) ancak sanat ve dinde bulmuş olan bir kaygıyı geri getirmeyi amaçlarlar.

---

[2] Richard Rorty, "Nineteenth-Century İdealism and Twentieth-Century Textualism," *The Monist*, 64 (1981), 155-174; yeniden basım Rorty, *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), s.139-159.

[3] Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), s.360.

Aydınlanma'da bölünmüş halde kalan şeyi yeniden bütünleştirmeye yönelik bu girişimin yaygın bir biçimde hissedilen bir ihtiyaca cevap verdiğine inanmak için yeterince neden var. Bu düşünürlerin —özellikle de bu düşüncenin kurucu babaları olan Nietzsche ile Heidegger'in— gelecekte önemli olacaklarını düşünmemin nedeni de bu. On dokuzuncu yüzyıldan beri, tarihsel açıdan önemli olan bütün entelektüel projeler, ilk kez on sekizinci yüzyıl felsefecileri tarafından gündeme getirilen sorulara daha iyi, daha ayrıntılı, daha karmaşık cevaplar vermeye çalışmışlardır. Mesele daha çok, ilk kez bu düşünürlerin tasarladığı projeleri yürütme ya da bu projelerin işleyemeyeceğini göstermeye çalışma (buna çok daha az rastlanır) meselesi olur. Kısacası, mesele, şu ya da bu şekilde Aydınlanma'yla hesaplaşma meselesi olmuştur. Ben Aydınlanma'yla yapılan bu hesaplaşmanın süreceğini zannetmiyorum. Gelecekte meselenin Nietzsche ile Heidegger'in bize sunduğu düşünceyi geliştirme ya da eleştirme meselesi olacağını sanıyorum. Foucault ile Derrida tam da buna girişmişlerdir. Özellikle Derrida'nın, aşırılık peygamberliğinin bazı temel varsayımlarını tahrip ettiğini ileri sürmüştüm. Ancak bunun hikâyenin sonu olduğunu düşünmüyorum. Tam tersine, kültürümüzün yaşamayı sürdüreceğini varsayarsak — kabul etmek gerekir ki riskli bir varsayımdır bu—, ben Nietzsche ile Heidegger'in gündeme getirdiği meselelerin entelektüel tartışmaların merkezine gittikçe daha fazla yerleşeceğini düşünüyorum.

O halde, estetizm nedir? Estetizme, en geniş biçimde, Aydınlanma ve Aydınlanma-sonrası dönemde büyük ölçüde sanat alanıyla sınırlanmış olan ıslah etme biçimini, *ekstasis*'in canlandırılmasını düşüncemize ve hayatlarımıza geri getirme çabası olarak bakılabilir. Daha özel olaraksa, kökenleri Romantik ve post-Romantik estetikte olan, birbirleriyle bağlantılı bir önermeler toplamı olarak bakılabilir. Estetizme eleştirel olarak yaklaşmak için, estetizmin ıslah etmeyi amaçlayan bir öğreti olduğu şeklindeki genel önermeden bu daha özgül önermelere geçmek gerekir.

Ontolojik olarak, estetiğin estetist gelişimi gerekçesini, "dünya"nın "kendi kendini doğuran bir sanat yapıtı" olduğu inancında —ya da, bir başka formülasyonla, "dünyanın kendisinin sanattan başka bir şey olmadığı" inancında— bulur (Nietzsche, *KGW*. 8. Abt., 1. Bd., s.119). Dünyanın bir sanat yapıtı olduğu fikri birbirinden radikal bir biçimde farklı iki yönde gitmemize yol açabilir. İlk olarak, pasif temaşa yönünde gidebiliriz. Bu görüşe göre, dünya bir sanat yapıtı olduğuna göre onunla dar anlamdaki sanat yapıtlarıyla kurduğumuz türden bir ilişki kurmamız gerekir. Yani, onun önünde huşu içinde, kendimizden geçerek durmamız, onun derinlerde gizlenmiş hakikati bize göstermesine izin vermemiz gerekir. Bu Heidegger'in son döneminde benimsediği düşüncedir. İkinci olarak, estetist ontoloji bizi eylemcilik yönüne de itebilir. Burada temaşanın değil radikal yaratıcılığın altı çizilir. Sanatçı hiçten yaratır. Estetizmde merkezi yer estetikte olduğu için, bütün insan faaliyetleri, kendisi de Tanrı'nın radikal yaratıcılığının halefi konumunda olan (Romantik) sanatçıya atfedilen yaratıcılık modeline göre yorumlanmaya başlanır. Şairin sözleri dünyayı yaratır. Söylem kendi gerçekliğini yaratır. Bu görüş 1880'lerde Nietzsche'de epeyce öne çıkmıştır; Heidegger'in son döneminde önemli alt temalarından biridir ve 1960'ların sonlarında, estetizminden arındırılmış bir şekilde Foucault tarafından savunulmaya başlanmıştır.

Bu estetist tezlere bire bir inanmak için insanın ya deli ya da aptal olması gerekir. Heidegger'i, Foucault'yu ya da delirmeden önceki Nietzsche'yi bunların ikisiyle de suçluyor değilim. Çünkü Heidegger'le Foucault'nun, onlardan önce de Nietzsche'nin estetist önermelerinin bire bir ele alınmaması gerektiği açıktır. Bunlar daha çok mübalağa sanatının örnekleridir. Belli retorik amaçlar göz önünde bulundurularak yapılan abartmalardır. Ama yine de burada bir sorun vardır, çünkü bu iddiaların retorik olarak etkili olması büyük ölçüde bire bir kabul edilmelerine bağlıdır. Estetizmin büyük tehlikesi veya kusuru da buradadır.

Schiller, *Estetik Üzerine Mektuplar*'ında, estetik benzetinin hakikat/doğruluk diye bir önyargısı olamayacağını, çünkü "onu doğruluğun yerine ikame etme gibi bir tehlike olmadığını, zaten

doğruluğa da ancak bu şekilde zarar verilebileceğini" söyler.[4] Ama bu önerme, —mesela Nietzsche'nin de sezdiği gibi— kesinlikle yanlıştır. Estetik benzeti, söylemsel icat, yorumlama sözleri —bütün bunlar doğruluğun yerine ikame edilir. Bu ikame öyle sık ortaya çıkar ki tek tek örnekler vermeye bile pek gerek yoktur. Buna belki en bariz biçimde Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın yazılarında değil onların takipçilerinin yazılarında rastlanır. Ustadan müride geçilirken işin içine belli bir kabalık da dahil olur. Foucault'nun yazılarının alımlanışını ele alalım. Bu yazılar, kimbilir kaç kere, geçmişin bire bir hakikatini sunuyormuş gibi görülmüşlerdir. *Kelimeler ve Şeyler*'deki, *Hapishanenin Doğuşu*'ndaki ya da *Kliniğin Doğuşu*'ndaki bir önerme eleştirellikten uzak bir biçimde kabullenilir ve onun üzerine sözümona tarihsel yorumlardan oluşan bir yapı inşâ edilir. Bu tür bir Foucault okuması, onun projesindeki polemiksel itkiyi tamamen tablonun dışında bırakır. Foucault'nun yorumları ile fiili tarih arasındaki gerilime hiçbir statü tanımayarak, söz konusu projenin karakterini temelden değiştirir.

Burada doğruluk sorununun tayin edici olduğu açıktır. Bu sorun "sanat yapıtının doğruluğu" fikrinde en çarpıcı biçimiyle ortaya çıkar. Üstelik, "doğruluk değeri" fikri, bizim burada ele aldığımız dört düşünürün haritasını çıkardıkları bölgenin çok dışında da ona inananlar olduğu için, ek bir önem kazanır. Modern Batı'nın entelektüel kültüründe her yere dağılmış bir fikirdir bu. Örneğin, sık sık "modern sanatın tanıklığı"na başvurulur.[5] Nietzsche, Heidegger, Foucault ve özellikle de Derrida'yı okumak, bize bu tür başvurulara son derece şüpheyle bakmayı öğretmiş olmalıdır. Çünkü sanatın tanıklığı o kadar muğlaktır ki aslında yorumcunun önyargılarını geri yansıtmaktan, onları tabi tutulmaları gereken eleştirel incelemeden korumaktan başka bir

[4] Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, der. ve İng. çev. Elizabeth Wilkinson ve L.A. Willoughby (Oxford: Clarendon Press, 1967), 26. Mektup, §5, s.193.

[5] Willam Barrett, *Irrational Man* (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1962), s.42-65.

işlevi yoktur. Bu yansıtmanın yarattığı etki açıktır: Bu önyargılara daha çok prestij ve otorite kazandırır.

George Steiner sanatta anlamın "açık seçik ve güçlü olduğu halde başka bir koda çevrilemeyebileceğini" söyler.[6] Steiner burada müzikten bahsetmektedir ki müziğin çevrilemezliği konusunda kesinlikle haklıdır. Ama bu şu soruyu gündeme getirir: Çevrilemez bir "anlam"ın statüsü nedir? Ayrıca, bu "anlam"ın doğru olduğunu nasıl belirleyebiliriz? Bunlar güç sorulardır. Belki de en iyisi sanatın "doğruluk değeri"nden bahsetmeyi kesmek gibi basit bir kestirme yolu tercih ederek bu sorulardan tamamen uzak durmaktır. Foucault da bize bunu önerir gibidir. "Delilik" der *Deliliğin Tarihi*'nde, "artık sayesinde yapıtın özgün doğruluğunu/hakikatini bir anlığına görmenin mümkün olduğu kararsızlık mekânı değil, ötesinde bu hakikatin feshedilemez bir biçimde kesildiği kararlılıktır" (*HF1*, s.642/287 [çeviri değiştirildi]; *HF2*, s.556). Derrida, Heidegger'in Van Gogh'dan çıkarmaya çalıştığı hakikatin içinde gömülü ideolojik eğilimleri yıkıcı bir şekilde teşhir edişinde de gördüğümüz gibi, sanatın hakikati fikrini daha da keskin bir biçimde sorgular.

Sanat yapıtının doğruluğu fikrine kuşkuyla bakmamız gerektiği gibi, Nietzsche ve Foucault'nun yazılarında son derece önemli bir yer işgal eden yaratıcı yalan fikrine de aynı ölçüde kuşkuyla bakmamız gerekir. Aslında, bu fikir "doğruluk değeri" konumunun bir varyantından ibarettir. Bu konumun Heidegger'deki versiyonundan doğruluk tanımındaki çok hafif bir farkla ayrılır. Heidegger doğruluğun/hakikatin çoktan *orada* olduğunu ve yalnızca yorumcu tarafından gerçekleştirilmeyi beklediğini düşünme eğilimindedir. Nietzsche ise doğruluğu su götürmez bir biçimde imal edilmiş bir şey olarak düşünme eğilimindedir. Schiller estetik benzeti ile doğruluk arasında ayrım yapar. Schiller'in sanat ile doğruluk arasındaki ayrımını reddeden Nietzsche onun "salt benzeti" kavrayışını da reddeder. Sanat —ve dil, ve yorum— gerçekten de benzetidir, Nietzsche'ye göre. Ama benzeti, doğruluğa karşı olmak şöyle dursun, onun kurucusudur. Nietzsche ile Heidegger arasındaki fark, doğruluk

[6] George Steiner, *Heidegger* (Londra: Fontana, 1978), s.126.

tanımlarındaki bir vurgu farkına karşılık gelir; Nietzsche daha çok doğruluğun yaratılması üzerinde, Heidegger ise sürekli olduğunu varsaydığı mevcudiyeti üzerinde yoğunlaşır.

Tıpkı "doğruluk değeri" fikri gibi, yaratıcı yalan fikri de yorumcunun inceleme süzgecinden geçirilmemiş önyargılarını yansıtma ve böylece doğrulama riski içindedir. İhmal edilmemesi veya bir kenara atılmaması gereken doğal ve tarihsel gerçekliği ihmal etmek ve hattâ bir kenara atmak çok kolaydır. Nietzscheci doğruluk anlayışının en sistematik uygulayıcısı olan Foucault'yu ele alalım yine. Foucault'nun içgörülerinden tabii yararlanılmalıdır, ama büyük bir ihtiyat payıyla. Çünkü yüce gönüllülükle ve samimiyetle her şeyin söylem ya da metin ya da kurmaca olduğu kabul edildiğinde, *realia* bayağılaştırılmış olur. Auschwitz ya da Treblinka'daki gaz odalarında gerçekten ölmüş olan gerçek insanlar salt söylem olur çıkar. Tekrar söylüyorum, Foucault'nun kendisini söylem ile dünyanın nihai olarak farklı olduklarını unutmakla suçladığım yok. Ben sadece bu tür bir yanlış-okumanın ne kadar kolay ve ne kadar tehlikeli olduğuna işaret ediyorum.

Foucault'yu ve genelde aşırılık peygamberlerini bunu aklımızda tutarak, bire bir değil ironik bir biçimde okumalıyız. Onları kılavuz değil hasım gibi görmeliyiz. Onların yazılarına, tıpkı sanatçıların yapıtlarına baktığımız gibi, verili olanla bir gerilim içinde varolan yapıtlar olarak bakmalıyız. Örneğin Foucault onun eserlerinin meydan okuduğu ve onlar tarafından meydan okunan göreneksel tarihçilerin ikizidir [double] açıkça. Aynı şey, her türlü göreneksel akademisyenin ikizi olan Nietzsche için de geçerlidir. Derrida'nın yapıbozumu —göz kamaştırıcı özparodisi— bu karşıtlığın her iki tarafında da örtük biçimde bulunan saçmalığı açığa çıkarmaya ve her birinin sınırlarını görmeye yardımcı olur.

Kısacası: Estetizme şüpheci bir sempati ruhuyla yaklaşmalıyız. Eğer okur, sanat yapıtının belirgin hakikati ya da dünyanın metinsel, kurmaca karakteri laflarını duyduğunda eskiden gayet ciddi bir tavır takınırken artık yüzüne bilgiççe bir gülümseme yerleştiriyorsa, o zaman bu kitabın amacı kısmen gerçekleştiril-

miş olacaktır. Yine de bu iddiaların terapik niyetini; öldürücü bir rutinden, Weber'in uyarıda bulunduğu taşlaşmadan çıkmamıza yardımcı olma niyetlerini gözardı etmemeliyiz. Aşırılığın peygamberleri dünyamıza çarpıtıcı bir ayna tutarlar; ama gerektiği şekilde bakıldığında, bize bu dünya hakkında ve onu ya da kendimizi değiştirme imkânları hakkında bir şeyler söyleyebilecek olan bir aynadır bu.

Bu kitapta sık sık estetizmin krize bağlı olduğunu ileri sürdüm. Kriz görüşüne de estetizmin kendisine karşı takındığımız aynı şüpheci tavırla yaklaşmamız gerekir. Kriz anlayışına karşı, mantıksal bir sav kullandım. Tarihte bir kriz olduğu anlayışının tam da ortadan kaldırmak istediği şeyi —sürekli bir süreç olarak tarih fikrini, büyük T'li bir Tarih'i— öngerektirdiğini ileri sürdüm. Kriz teorisyenleri tarihin bir yönü olduğu şeklindeki tarihselci anlayışa saldırırlar. Ama tarihte bir kriz ya da dönüm noktası koyutlayarak, tam da böyle bir yön varsaymış olurlar. Dolayısıyla, kriz anlayışının savunucuları savlarını dile getirmekte ne kadar başarılı olurlarsa, kendi görüşlerinin temelini de o kadar tahrip ederler.

Kriz anlayışına karşı retorik bir sava da başvurulabilir. Halihazırda, "zamanımızın krizi" kavrayışı son derece yaygındır ve düşünmeden tekrar edilip durmaktadır. Bu kavrayış, mantıksal zaafları her ne olursa olsun, başlangıçta faydalı bir amaca hizmet ediyordu. Tarihselciliğe ve tarihselciliğin ayakta tutup haklı çıkardığı kibir ve kendinden hoşnutluk hissine köklü bir saldırı gerçekleştiriyordu. Ama artık biz bu bağlamda yer almıyoruz. Tarihselcilik artık ciddi ciddi dile getirilen bir görüş değil (gerçi Amerikan siyasi mitolojisinin pek dile getirilmeyen düzeylerinde belli bir rol oynamayı sürdürüyor bence). Günümüzdeki tartışmalarda, "zamanımızın krizi" bir klişe-düşünce haline geldi; yani düşünceyi uyarmaktan çok onu ikame eden bir fikir.[7] Aydınlattığı gerçeklik katmanlarından, deneyimlerden daha fazlasını karanlıkta bırakan bayat bir yavanlık olup çıktı. Aşina olmayışın

[7] "Klişe-düşünce" hakkında bkz. Jacques Barzun, *The House of Intellect* (New York: Harper & Brothers, 1959), s.51-59.

şoku değil artık getirdiği, bildikliğin rahatlığı. Nietzsche, Heidegger, Foucault ve şürekası, görmüş olduğumuz gibi, özünde terapik düşünürlerdir. Bu kendi sınırlarını da beraberinde getirir. Terapik (sağaltıcı) bir düşünür, tanımı gereği, yerleşik düşüncelere saldırmaya, kabul görmüş yavanlıkları ortadan kaldırmaya çalışır. Ama bu görevi başardığında; nefret ettiği bütün yavanlıklar atıldığında ne olur? Yeni misyonu nerededir? O zaman bu yazarları nasıl okumamız gerekir?

Son olarak, kriz anlayışına karşı üçüncü, pragmatik bir sav kullanılabilir. Özetle şöyle: "Zamanımızın krizi" diye bir şey olduğunu varsayalım. Ayrıca, bu krizin peygamberlerimizin bahsettikleri inanç ve otorite krizi olduğunu varsayalım. O zaman şu soruyu sormak gerekiyor: Ne fark ediyor? Ben hiç fark etmediği, en azından bunun işe yarar bir fark olmadığı iddiasındayım. Profesörler Manhattan'da saldırıya uğruyor, bir sürü insan doğru dürüst sosyal yardım alamıyor, sürekli savaşlar çıkıp duruyor ve dünya genelde üzücü bir vaziyette. Bu olguların Tanrı'nın ölümü, değerler krizi, otoritenin çöküşü ya da geleneğin çözülüşüyle hiçbir ilgileri yok muhtemelen. İlgileri olsa bile, bu ilginin nasıl bir pratik önemi olabileceği sorusu hâlâ ortada.

Tanrı'nın ölümü, değerlerin krizi, otoritenin çöküşü konusunda ne yapmamız bekleniyor? Hem, bu cephelerde yürütebileceğimiz herhangi bir eylemin siyasi ve toplumsal hayatımızın pratik güçlükleri üzerinde tam olarak nasıl bir etkisi olacaktır? Pragmatik bir bakış açısından bakıldığında, kriz anlayışının sorunu, bu güçlükler krizle ilgili olsun olmasın, her halükârda, düzeltilmeye varsayılan değerler ya da inanç krizinden çok daha açık, daha dolaysız nedenleri olmasıdır. Kriz anlayışının sorunu, yalnızca belirsiz genellemelerle konuşabilmesidir. Somut durumları doğru dürüst ele almaz. Hattâ, somut durumları bulanıklaştırmaya meyillidir; tıpkı Heidegger'in 1933'te bakış açısının "Nasyonal Sosyalist Hareket" tarafından bulandırılmasına izin vermesi gibi.

Krizle ilgili olarak bir başka noktanın daha dile getirilmesi gerekir. Ben bu kitapta kriz anlayışına saldırdım. Fakat, bir açıdan, günümüzde krizin geçmişte herhangi bir zaman olduğundan çok daha rahatsız edici bir biçimde gerçek olduğunun far-

kındayım. Çünkü insanlık tarihinin gerçekten de sona erebileceği açıktır. Hem de korkunç bir hız ve kötücüllükle. "Tarihin sonu" pratik bir olasılıktır; böylesi bir sona yol açabilecek teknoloji çoktan beri mevcuttur. Nietzsche, Heidegger ve Foucault hepsi de kıyamete inanırlar. Hiç değilse, bu tür inancın makul bir suretini yansıtırlar. Ne yazık ki, bu tür kehanetlerin kendi kendilerini gerçekleştirme gibi bir eğilimleri vardır. Heidegger'in bizi yalnızca bir tanrının kurtarabileceği inancının, bahsettiği krizden kurtulmamıza pek yardımcı olmayı gözettiği söylenemez; Foucault'nun daimi karşı koymaya duyduğu inanç — her türlü düzene duyduğu husumet— sadece bizi felakete biraz daha yaklaştırabilir.

Kısacası, ben kriz anlayışının kendisini bir tehlike olarak görüyorum. Nietzsche ile Heidegger'i Hıristiyan karşıtı düşünürler olarak değil de Hıristiyanlık-sonrası düşünürler olarak görmenin daha iyi olacağını, onların sanatın yaratıcılığına gösterdikleri bağlılığı ele aldığım sıralarda belirtmiştim. Ama radikal yaratıcılık anlayışı kadar kriz ve kıyamet kavramları da Hıristiyanca kavramlardır. İnsan Şehri'nin krizi —yıkılıp yerini Tanrı Şehri'ne bırakması— Hıristiyan mitinin önemli bir parçasıdır. Bu, bazı zamanlarda her zaman olduğundan daha fazla öne çıkarılmıştır. Yakın tarihlerde Amerikalı dini fundamentalistler tarafından çok sık vurgulanmıştır. Bu fundamentalistlerden bazıları tahayyül ettikleri kıyamete gayet net bir siyasi yorum getirirler. Kıyamet, İyi'nin güçleri ile Kötü'nün güçleri arasındaki ölümüne bir savaştır. Savaşın eli kulağındadır. Dahası, bu iyi bir şeydir: çünkü Mesih'in gelişini muştular. Nükleer yıkım olasılığı böylece bir kurtuluş muştusuna dönüştürülür. Böyle görüşlerin varlığı yüzünden Nietzsche'yi, Heidegger'i ya da Foucault'yu sorumlu tuttuğum yok tabii ki. Ben sadece bu düşünürlerin krize meftun olduklarına işaret ediyorum. Krize meftun olmuşlardır çünkü onda bugünün rezil durumundan daha iyi bir şey imkânını, en azından hayalini görürler. Ama bugünün böyle bütün bütüne rezillik içinde olduğuna ya da krizin arıtıcı gücüne inanmayanlar, kriz anlayışına aktif bir biçimde karşı çıkma zorlaması altındadırlar.

Ama, bu aşırılığın peygamberlerini reddetmemiz gerektiği anlamına gelmez. Çünkü bir belirsizlik çağı içinde yaşamaktayız. Çoğumuz için, bu belirsizlik tarihselciliğin kendinden duyduğu memnuniyetten daha cazip. Tarihsel aktörler olarak, içinde hareket ettiğimiz dünyanın biçimini pek bilmiyoruz; bu bilgisizliği yüceltmek yanlış olsa da onun farkına varmak kesinlikle yanlış değildir. Bütün sorunlarına rağmen, kriz bu belirsizlik hissini aşılayan en iyi metafor belki de. Üstelik, bu düşünürlerde kriz anlayışı, *literal* hakikatin önceliğine yönelttikleri saldırıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. *Literal* hakikatin önceliğine saldırırken, "Tek Doğru Yol" —bütün diğer hakikatlerden daha fazla ayrıcalık tanınan tek bir hakikat— olduğu fikrine de saldırırlar. Bu, onların sanatçı-filozoflar olarak oynadıkları rolle de bağlantılıdır, çünkü hayal güçlerimizi genişletmeye çalışmaları, bizi birçok olasılığa açmaya çalışmaları açısından modern sanatçıları izlerler. Nietzsche ve halefleri literalliği sorgulayıp bizi artık tek bir *literal* hakikatin, diğer bütün anlamların işaret ettiği ayrıcalıklı bir anlamın olmadığı bir duruma geri döndürürler.

Ben bunu son derece önemli bir gelişme olarak görüyorum. Modern tarihteki en zorlu gerçeklik gibi görünen şeyle —yani, kullanılmaları muhtemelen uygarlığın sona ermesi anlamına gelecek ölçüde yıkıcı bir kapasiteye sahip silahların varlığıyla— çok yakından ilintili bir gelişmedir bu. Eğer bu uygarlığa herhangi bir bağlılığımız varsa —ki bizzat ürünü olduğumuz şeye bağlı olmamamız düşünülemez— o zaman, tek, ayrıcalıklı bir yol olduğu fikrine şüpheyle bakmamız gerekir. Çünkü bir "Tek Doğru Yol" olduğu fikri bu yola bağlı olmayanların dışlanması olarak işlev görür açıkça. Onları hor görmenin de aşağısındaki bir konuma indirger. Seçilmiş olanlarla Seçilmemiş olanlar arasında —ya da (Foucault ile Derrida'nın da benimsediği) Levinas'ın terminolojisiyle, Aynı olanlarla Başka olanlar arasında— bir ayrım yapmaya yol açar. Dışlanan topluluk dışlayan topluluğu yok edecek bir güce sahip olduğunda (ve tersi durumda) böylesi bir dışlamaya tahammül edilebilir belki. Bu durumlarda en azından bir şeyler hayatta kalır. Ama her topluluk

diğerini yok edecek kapasiteye sahip olduğunda, durum kökten değişir. Burada topyekün yıkım gerçek bir olasılık haline gelir.

Bu kitapta ele aldığımız düşünürler bize, Tek Doğru Yol'a inanmamak için güçlü nedenler olduğunu hatırlatırlar. Nietzsche ile haleflerinin karşı çıktıkları tarihselciliğin nasıl Avrupamerkezci ve Amerikanmerkezci önyargıları olduğunu hatırlayalım. Yabancı düşmanlığı ve tarihselcilik yakın arkadaşlardır. Tarihin belli bir yönde hareket etmesi bütün diğer hareketleri dışlar ve Avrupa'yı, Amerika'yı ya da seçilmiş başka bir birimi genelde tarihin ulaştığı zirve haline getirir. Dolayısıyla, bu son nokta bütün toplumsal, siyasi ve entelektüel düzenlerin modeli halini alır. Tek Doğru Tarih ile Tek Doğru Yol yanyana gider. Nietzsche ile Heidegger —ve, daha dolaysız ve tutkulu bir biçimde, Foucault ve Derrida— işte bu görüşlere karşı mücadele verirler. Böyle Tek Doğru Yolları eleştirdikleri için de son derece önemlidirler. Yine de, okur olarak bizim görevimiz, paradoksal görünse de, onların da ayrıcalıklı bir hakikat aşılıyormuş gibi görünmemeleri için yapıtlarına yaratıcı bir biçimde karşı çıkmaktır.

Bir yorumcu ve tarihçi olarak kendi konumum üzerinde düşünerek bitiriyorum. Okurlarımın da açıkça gördüklerini umduğum nedenlerden dolayı bunu zorunlu buluyorum. Zira aşırılığın peygamberleri her türlü nesnellik iddiasını, her türlü uzlaşımsal mantığı radikal bir biçimde sorgularlar. İrrasyonel düşünürler olmadıkları kesin olmakla birlikte, rasyonel düşünürler de değildirler. Belki de en iyisi, bir tür "rasyonellik-dışı" konumdan yazdıklarını düşünmektir. Bu yorumcu için bela demektir. Bilinen türden rasyonel düşünürlerle uğraşıyor olsaydım, kendi duruşumu sorgulamaktan kaçınabilirdim, çünkü yorumumun nesneleriyle aynı duruşu paylaşıyor olurdum. Böylece bizi birbirimize bağlayan bir varsayımlar sürekliliği, bunun sonucunda da tefsir ile eleştiri arasında bir süreklilik olurdu. Ama başlangıçta işaret ettiğim gibi, burada böyle bir süreklilik söz konusu değil. Schleiermacher, Ranke, Dilthey ve haleflerinin uyguladığı, bir yazar hakkındaki eleştirinin yazarın kendi varsa-

yımlarından yola çıktığını iddia ettiği "içkin eleştiri" taktiğine başvurmadım. Ayrıca, yazarın varsayımlarına değil evrensel olduğu varsayılan rasyonalite kurallarına başvuran diğer, dışsal eleştiri tipini de uygulamadım. Yorumbilgisi de (Rorty'nin verdiği anlamda değil, Romantik anlamda) ona karşı olan "pozitivist" yaklaşım da Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'yı ele almak için yetersiz görünmektedirler. Yetersiz görünmektedirler, çünkü ortadaki temel meseleyle —yani, göreneksel rasyonalitenin statüsüyle— hesaplaşmaktan kaçınırlar. Ben, Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın, terapik düşünürler olarak, saldırdıkları göreneksel rasyonalite ile aralarındaki gerilim göz önünde bulundurularak okunması gerektiğini düşünüyorum. Ne yazık ki, günümüz Dilthey'cısı bu yazarların estetizmini olduğu gibi benimserken, "pozitivist" eleştirmen de "normal" mantığın kalkanını kuşanarak ortaya çıkmaktadır. Aşırılığın peygamberleri, bir yandan ödün vermeyen bir hakikati dile getiriyorlarmış gibi, öte yandan ortalığa yalanlar saçıyormuş gibi görülürler. Her iki durumda da, (aşırılığın peygamberlerinin bir kutbunu oluşturdukları) polemiğin hiçbir anlamı kalmaz.

Derrida'yı ele alırken yaşadığım güçlükleri belirtirsem okur ne demek istediğimi daha iyi anlayacaktır belki de. Tabii ki Nietzsche, Heidegger ve Foucault'yu da ele alırken neredeyse aynı türden güçlükler yaşadım. Derrida'yı diğer üçünden bütün bütüne farklıymış gibi göstermek istemiyorum. Yine de, bu güçlükler Derrida karşısında diğerleri karşısında olduğundan daha barizdir. Çünkü Nietzsche, Heidegger ve Foucault'nun estetizminden kaçmanın yollarını bulmak mümkündür. Nietzsche'ye bir ön-varoluşçu, Heidegger'e bir fenomenolojist, Foucault'ya da kendine özgü türden bir neo-pozitivist olarak bakmak mümkündür. Bu yazılarda bu konumlara ait bazı unsurlar vardır ve estetizmlerini geri plana iterek bunları öne çıkarmak kolaydır. Ama Derrida'yı bu şekilde ele elmak güçtür. O *sui generis* görünmektedir; varoluşçuluk ya da fenomenoloji ya da neopozitivizm gibi hiçbir gelenekle bağlantılı gibi değildir. Üstelik, diğer üç yazar savundukları konumu işlerken bir tür mantık —kabul,

mantıksal-olmayan türden bir mantık— sergilerken, Derrida mantığı paramparça ediyormuş gibi görünür. Sonuç olarak, diğer üçünün aşırılığından kaçınabilmiş olsaydım da, Derrida'nın düşüncesinin aşırılığından kaçınamazdım.

Derrida hakkında yazmaya yönelik ilk denemelerimde, onu ele alırken yaşadığım güçlüğü kafamda "iç/dış" sorunu başlığı altında sınıflandırdım. Bir yandan, onun hakkında onun kendi perspektifinin "içinden" —en azından onun perspektifinin içinde olduğunu iddia eden bir noktadan— yazma seçeneğim var gibiydi. Böyle bir yorum yazarken, Derrida'nın dilini ve kategorilerini kullanacaktım. Tartışmalı noktalarda, Derrida'nın otoritesine başvuracaktım. Tanımlarım Derrida'dan gelecekti ve hangi konuların önemli hangilerinin önemsiz olduğuna onun karar vermesine izin verecektim. Ama böyle bir yorum üslubu ciddi sorunlar yaratırdı. Bir kere, bu üslupla yazılan bir yorum Derrida'nın müritlerinden oluşan küçük bir grup dışında kimse tarafından anlaşılmaz olurdu. Derrida'yı tekrar etmek, onu açıklamak demek değildir tabii ki. İkincisi, böyle bir yorumun amacının ne olacağı hiç de açık olmayacaktı. Bir yorum sadece Derrida'yı tekrar ediyorsa, Derrida'yla ilgilenen okurun Derrida'nın kendisini okuması çok daha iyi olurdu elbette ki. Son olarak, öyle görünmese bile, bu tür bir yorum Derrida'ya "sadık" olmayacaktı. Klasik yorumbilgisinin tavrına —Derrida'nın açıkça reddettiği bir tavra— yakın bir tavır almak, Derrida'nın girişiminin son derece önemli bir yönü olan oyuncul sadakatsizlik unsurunu tamamen ıskalamak olacaktı.

Öte yandan, Derrida hakkında onun perspektifinin "dışından" yazmak gibi de bir seçeneğim vardı. Buna kalkışan pek kimse olmamıştır, çünkü eğer Derridacı perspektifin "dışında"ysanız onun yazılarında yorumlamaya değecek kadar şey bulmanız pek mümkün değildir. Yine de, Derrida'ya böyle yaklaşmak en azından bir olasılıktır. Ama, bu yaklaşım da işlemez. Derrida hakkında "normal" bir perspektif benimseyince, onun yaptıklarını kaçınılmaz olarak yanlış temsil edersiniz, çünkü onun kategorilerini "normal" düşünce kategorilerine uydurmaya çalışırsınız. Üstelik, yine asıl meseleden uzak kalmış olursunuz, çünkü

Derrida'nın derdi tam da "normal" düşünce kategorilerine saldırmaktır. Bu kadar bariz bir biçimde olmasa da, aynı sorun Nietzsche, Heidegger ve Foucault'yla uğraşırken de ortaya çıkar. Ben yapı itibariyle bir mürit olmaktan aciz görünüyordum, ama öte yandan, bu düşünürlere karşı birçok kişinin kullandığını gördüğüm güvenli rasyonalite standartları (özünde: Aydınlanma standartları) dışında da hareket edemiyordum.

Hem müritliği hem de yekten karşı çıkmayı reddedince, kendimi ikisi arasında bir hat oluştururken buldum. Bu *faut de mieux* benimsenmiş bir stratejiydi, gerekçesini önceden düşündüğüm bir strateji değildi. Ama en sonunda buna bir gerekçe buldum. Bu yazarların ister istemez yarattıkları retorik durumun ürünü olan bir gerekçe bu. Galiba en kolayı bu açıdan Nietzsche'den bahsetmek olacak. Ama Nietzsche hakkında söylediklerim diğer üçü için de geçerli. Nietzsche bir sanatçı-filozof olarak kendine ayrıcalık tanır: İyi ya da kötü, kendisi için yarattığı persona budur. Nietzsche'nin deneyimi, dağın tepesindeki Zerdüşt'ün "olağanüstü" deneyimidir; her türlü sıradan kısıtlamadan kurtulmuş sanatçının deneyimidir. Ama, Nietzsche sanatçı-filozof persona'sını benimserken bir izleyici kitlesi *talep eder*. Bu izleyici kitlesi zorunlu olarak buradaki bizim gibi insanlardan —"olağan" dünyada yaşayan, para kazanan, ailesine bakan, otobüse yetişmeye çalışan, çeşitli türden hazlar yaşayan ve doğanın kaprislerine maruz kalan insanlardan— oluşur. Peki Nietzsche'yle karşılaştığımızda ne yaparız? Kendimize uygun dağlar aramak için yollara mı düşeriz? Yoksa, bunu yapmayı düşünmeden önce, Nietzsche'nin söylediklerini anlamaya çalışmaz mıyız? Ben, onun söylediklerini anlamaya çalıştığımıza —en azından çalışmamız gerektiğine— inanıyorum. İşte ben de bunu yapmaya çalıştım. Nietzsche ve halefleri hakkındaki tartışmam, bu yazarların benimsedikleri tavrın böylesi bir anlama çabasını gerektirdiği öncülü üzerine kuruluydu.

Benim tefsirden eleştiriye sıçramalarım, bu yazarların *bizim* onların izleyicileri olmamızı ısrarla istemelerinin sonucu. Bu düşünürlerin işgal ettikleri tuhaf konuma dikkat edelim. Yaptıklarında radikal bir akortsuzluk vardır. Oyuncul (bazen de ağır-

başlı) ironistlerdir; "olağan" dünyada karşılaştığımız sorunlardan bir dans yaratır, bu sorunları sanatın malzemesine dönüştürürler. Bilime ve yönteme bağlı olanlar —Aydınlanma geleneğini izleyenler— nesnel olduğu iddia edilen bilimsel tavırlarıyla dünyadaki tutkular arasında bir mesafe bırakırlar. Bilime ve yönteme karşı olmalarına rağmen aşırılığın peygamberleri de aynı şeyi yaparlar, çünkü sanatları ancak *estetik* mesafe sayesinde mümkün olur. Söylemin türlü türlü ironilerini söküp toplarken, ahlâktan ve ıstıraptan en az süzme rasyonalist kadar uzaktırlar. Zerdüşt'ün dağ başına çekilmesi genelde aşırılık peygamberliği için paradigmatik bir önem taşır. Heidegger ile Foucault'nun "otorite"si Nietzsche'ninkine benzer türdendir. Özetle, aşırılığın peygamberleri, ironiyi iyice pekiştirerek, "normal" bilimde eleştirdikleri (özellikle de, özne/nesne ayrımı kılığına bürünen) mesafe koyma tavrına kendileri de kurban düşerler. Yorumcunun görevi, bu mesafeyi kat etmek haline gelir; çünkü, ne de olsa, aşırılığın peygamberleri bunun kat edilmesini talep ederler. Ama bu mesafe öyle büyük ki saydam bir çevirmen rolü oynayıp Nietzsche ile haleflerinin dediklerini ve kastettiklerini değiştirmeden iletmek gibi bir umut besleyemiyorum. Böyle her türlü çeviri, çevirmeye çalıştığı özgün metin kadar kafa bulandırıcı olacaktır. Ben, bunun yerine, onların projelerini uyanık kalarak müzakere etmeye, bu projenin girdisini çıktısını araştırıp genel şekline ulaşmaya çalıştım; bütün bunları yaparken bir dağı bir yerden bir yere nasıl taşıyamazsam aynı şekilde onların projelerini de iletemeyeceğimi biliyordum.

Bu kitap — her ne kadar bu ikisinin birbirinden ayrılamayacağını temel öncül olarak kabul etsem de— öncelikle bir eleştiri yapıtı değil, bir tarih yapıtıdır. Ben hem estetizmi hem de onu mümkün kılan kriz anlayışını serimlemeye çalıştım. Bunu, son derece önemli bir perspektif hakkında zekici tartışmalar yapılmasını teşvik edebilme umuduyla yaptım. Kendime ait bazı eleştirel görüşler ileri sürdüm sürmesine ama bunu söz konusu perspektifi açığa çıkarma işine göre ikincil gördüm. Çünkü ben tarihçinin görevinin şu olduğunu düşünüyorum: Önemli ama bulanık oluşumları kamunun gözleri önüne getirmek.

METİNLER ÜZERİNE BİR NOT

Nietzsche'den alıntılar yaparken, Önsöz'den sonra gelen Kısaltmalar bölümünde belirtilen İngilizce çevirileri kullandım. Bu çevirilerde çok önemli olmayan bazı ufak tefek değişikler dışında, herhangi bir değişiklik yaptıysam bunu belirttim. Kaufmann ve Hollingdale'in çevirilerinde bu değişiklikler çok az, ama diğerlerinde biraz daha fazla. Nietzsche'nin basılmış yazılarının çoğu uzunluğu bir sayfa kadar tutan kısa, neredeyse özdeyiş türünden kısımlara ayrıldığı için, genelde sayfa numarası belirtmeye gerek görmedim. Genel bir kural olarak, sadece söz konusu kısım ya da bölüm iki ya da daha fazla sayfayı geçiyorsa, sayfa numarasını verdim. Kısım numaralarını belirtmenin, okurun, hangi basımdan ve hangi dilden olursa olsun Nietzsche'nin metninin içinde yolunu kolayca bulabilmesini sağlamak gibi bir yararı olacaktır.

İngilizceye çevrilmemiş metinler söz konusu olduğunda ya da Almanca özgün metne dönmek için güçlü nedenler olduğunda, Nietzsche'nin yazılarının üç ayrı basımından alıntılar yaptım. Bunlar: 1901 ile 1913 arasında on dokuz cilt halinde, Leipzig'de, *Werke* başlığı altında yayınlanan *Grossoktavausgabe*'nin ikinci basımı; 1920 ile 1929 arasında yirmi üç cilt halinde, Münih'te, *Gesammelte Werke* başlığı altında yayınlanan *Musarionausgabe* ve en yeni basım olan, Giorgio Colli ve Mazzino Montinari tarafından yayına hazırlanan, 1967'den başlayarak de Gruyter tarafından Berlin'de yayınlanan *Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Bunların sonuncusu en güvenilir basım, ama en azından şimdiye kadar bir dizini, hattâ genel bir i-

çindekiler tablosu bile yok ve bu yüzden bazı amaçlar için uygun değil.

Nietzsche'nin *Nachlass*'ı özel sorunlar yaratıyor. İlk yayıncılarının *Güç İstemi* başlığıyla yayınladıkları kitap aslında bir kitap değil, defterlerinden alınan bazı fragmanlardan oluşan bir derlemeydi. Dolayısıyla bu kitabın dikkatli kullanılması gerekir. Yine de, yayıncıların hatası büyük ölçüde bizzat kendilerinin bir araya getirdikleri bir şeyi bitmiş bir yapıt olarak sunmalarıyla sınırlıydı. Bu yüzden, bazı yorumcuların tersine, ben bu derlemenin hiçbir kanıt değeri olmadığını düşünmüyorum. Ayrıca, Nietzsche'nin *Güç İstemi*'nde yayınlanmayan fragmanlarının da kanıt değeri olmadığını düşünmüyorum. Tam tersine, *Nachlass*'a Nietzsche'nin düşüncesini yorumlamak için son derece faydalı bir ek gözüyle bakıyorum. Özellikle Nietzsche'nin bizzat kendisinin yayınına nezaret ettiği yapıtlarda benzer pasajlar bulunduğunda, *Nachlass*'daki fragmanlar onun düşüncesi üzerine fazladan bir ışık daha düşürüyorlar. *Güç İstemi*'nden alıntıladığım bölümleri Colli-Montinari basımıyla kontrol ettim. Çoğu kez, aradığım fragmanları bulabildim. Colli-Montinari'deki fragmanlarla *Güç İstemi*'ndekiler arasında nadiren farklılık vardı ki onlar da çok ufak ayrıntılardı. Ben bu derlemeye yaptığım göndermeleri olduğu gibi bıraktım, çünkü bu derlemeye ulaşmak ve kullanmak kolay ve ayrıca öteki türlü dağınık bir görüntü sunan yazılar bütününü konularına göre düzenleme gibi bir avantajı var.

Heidegger de bazı metinsel sorunlar yaratıyor. Birincisi, tarihleme sorunu var. Yayınına bizzat Heidegger'in nezaret ettiği yazılarda, genellikle metnin ilk yazıldığı ve gözden geçirildiği tarihler belirtiliyor, ama tam olarak neyin ne zaman gözden geçirildiği söylenmiyor. Bu yazılar genellikle ders olarak verilmek üzere yazıldıkları için, muhtemelen yayınlanmaları için gözden geçirilmeleri gerekmiştir; ama bizler bu gözden geçirme işlemlerinin ne zaman yapıldığını ve ne kadar kapsamlı olduğunu kesin olarak bilemiyoruz. İlk yazılışlarından çok kısa bir süre sonra yayınlanan yapıtlar değerli bir denetleme olanağı sunuyor. Ama bunlar da çok az, çünkü Heidegger şu ya da bu nedenle elyazmalarını yayınlatmadan önce yıllarca elinin altında tutma eğili-

mindeydi genellikle. Heidegger belli bir parçanın ilk kez belli bir yılda oluşturulduğunu söylediğinde, ben o tarihte oluşturulan şeyin yalnızca metnin özeti olduğunu düşünüyorum. Ne yaparsınız, şüpheci tarihçi her zaman şüphecidir; bu yüzden tarihlemelerin biraz keyfi olduğunu göz önünde bulundurmakta fayda var.

İkincisi, Heidegger'in yazılarının standart, eleştirel bir basımı yok. Frankfurt'ta Klostermann tarafından yayınlanan anıtsal Heidegger *Gesamtausgabe*'sinin ilk cildi 1976'da çıktı, ama tamamlanmasına daha uzun yıllar var. Ayrıca, *Gesamtausgabe* terimin kabul gören anlamında eleştirel bir basım değil; "son elden" çıkma bir basım olduğu iddia ediliyor. Ama *kimin* elinden? Çoğu kez söz konusu son el neredeyse zorunlu olarak bir editörün eli oluyor. Heidegger'in, çıkmalarla dolup taşan elyazmaları genellikle başka başka okumalara açıktır. David Farrell Krell'in, Heidegger'in *Nietzsche* adlı kitabının İngilizce çevirisinin 223-229 numaralı sayfaları arasında yer alan "metin hakkında ek"inde söz konusu güçlüklerin bazılarına dikkat çekilir. Krell s.224-225'te Heidegger'in elyazmalarından, tipik olduğu anlaşılan karmakarışık bir sayfanın fotokopisine yer verir.

Bu güçlükler karşısında, insan bir yüz yıl daha bekleyip gerçekten eleştirel bir basımın çıkmasını beklemek gibi düşüncelere kapılıyor. Ne yazık ki, o zamana kadar çoğumuz ölmüş olacağız ve Heidegger'in düşüncesi de bize bugün lazım. Üstelik, böyle bir basım sayesinde Heidegger'in entelektüel yolculuğunun ayrıntıları hakkında şüphesiz çok daha fazla şey öğrenebilecek olsak bile, metin ve basımla ilgili güçlüklerin bu yolculuğun genel hatlarını bugün de seçebilmemizi önlediğini sanmıyorum açıkçası.

Heidegger'in yazılarının özgün Almancasından değil, İngilizce çevirilerinden alıntı yaptım. Bu kuralın tek istisnası, İngilizce çevirisinde sayfa kenarlarında yapıtın son dönemlerdeki Almanca basımlarının sayfa numaralarına da yer veren *Varlık ve Zaman* oldu. Alıntılarımda bu sayfa numaralarını kullandığım için, okur alıntılanan yerleri ulaşabileceği Almanca basımlarda kolayca bulabilecek. Bunun dışında, ortada hangi basımlardan alıntı yapmak gerektiği gibi bir sorun olduğu için ve okurlarımın ço-

ğunun bu tür alıntıları destekten çok köstek gibi göreceğine inandığım için özgün Almanca metinlerin sayfa numaralarını belirtmedim. Her halükarda, İngilizce çevirilere ulaşmak kolay — hattâ yapıtların herhangi bir Almanca basımına ulaşmaktan daha kolay— ve okur da bu çevirilerden istediği Almanca özgün metne gitmekte özgür.

Bazıları belli çevrelerde acımasızca eleştirilen bu çevirilerin niteliğiyle ilgili bir iki söz söylemenin yeri geldi. Bu, örneğin *Varlık ve Zaman*'ın Macquarrie ve Robinson tarafından yapılan çevirisi (bkz. John Wild, "An English Version of Martin Heidegger's *Being and Time*," *Review of Metaphysics*, 16 [1962-63], 296-315) ve aynı yapıtın hazırlık aşamasında olan yeni bir çevirisi için geçerlidir. Ama adil olmak için hiçbir çevirinin bütünüyle tatmin edici olamayacağını, olabilecek en iyi çeviri çıksa bile Heidegger hakkında ciddi bir çalışma yapan kişinin yine de elinin altında Almanca özgün metni bulundurmak isteyeceğini söylemek gerekir. Macquarrie ve Robinson çevirisi mümkün olan en iyi çeviri olmayabilir, ama birçok açıdan çok iş görür; örneğin dizinleri epey yararlıdır. Diğer İngilizce çeviriler de bazı açılardan gayet ehvendir: Örneğin çoğunun ucuz, karton kapaklı basımlarına ulaşılabilir. Kimi yerlerde tutarlılık gözetme ya da bazı vurgular yapma kaygısıyla bu çevirileri değiştirdim. Tabii ki, sadece uzlaşımsal bir karakterde olan değişiklikler dışında hepsini belirttim. Mesela, ayrıca belirtme gereği duymadan, "Gelenek" yerine "gelenek", "varlık" yerine "Varlık", "varolanlar" [essents] yerine "varlıklar", "yapı-bozum" yerine "yapıbozum" vs. terimlerini kullandım.

Foucault ve Derrida, Alman öncüleri kadar bibliyografik sorun çıkarmazlar. Genellikle alıntı yapılabilecek tek bir Fransızca basım vardır. Bana iflah olmaz ölçüde kötü görünen bir çeviri hariç, bu yazarların kitaplarının İngilizce çevirilerinden de alıntılar yaptım. Tabii ki ara sıra bu çevirilerde de değişiklikler yaptım ve önemli her değişikliği belirttim. Foucault'nun denemeleriyle söyleşilerinin çoğuna İngilizcedeki iki derlemede kolayca ulaşılabiliyor. Bunların, kolayca ulaşılamayan dergilere dağılmış durumda olan özgün Fransızca versiyonlarından alıntı yapmadım.

AD DİZİNİ

Abraham, 467, 482
Abrams, 49, 50, 51
Adami, 403, 414
Alderman, 108, 109, 168
Anderson, 21, 468
Apollo, 48, 73-78, 80-87, 97, 100-111, 123-124, 127, 135, 138, 150, 153, 162, 196, 252, 259, 289, 306, 322, 324-325, 327, 343, 350, 357, 359, 460, 486
Arendt, 129, 174, 185, 215, 220, 274, 431
Arnold, 76, 233, 453, 457
Artaud, 286-287, 305, 329, 411, 423, 437
Atkins, 180, 455
Auerbach, 32, 33
Ayer, 172
Bain, 171
Barth, 288, 318, 431, 442, 469, 470
Bataille, 287-288, 292, 299, 305, 393, 398, 411, 416, 419, 423, 439
Bauer, 232, 496
Bauhaus, 181
Beckett, 229
Behler, 34-35, 47, 70, 130
Bennett, 34-35, 113, 158, 162
Bentham, 358
Bergson, 240
Berkeley, 57, 84, 111, 129, 158, 198, 230, 310, 438
Berki, 15-16, 163, 180-182, 230, 297-298, 485
Blanchot, 72-73, 248-250, 311, 333, 375, 412-415, 421-422, 445-446
Bloom, 21, 292, 386, 409, 414, 443, 454, 455, 462
Bopp, 336
Borges, 327, 413, 417
Brentano, 184
Breuer, 179
Buckle, 179
Burckhardt, 406
Carnap, 172
Cézanne, 487
Char, 180, 233, 287, 310, 404, 421-422
Chomsky, 285, 310
Condillac, 153, 314
Dada, 181
Dante, 158, 264
Danto, 72, 111, 159, 160
De Man, 62
Deleuze, 296, 354, 434

Derrida, 9-10, 13-14, 16, 23, 25, 27-31, 36, 38, 47-48, 52, 58, 61-62, 66, 68, 73, 75, 87, 95, 101, 108, 113, 139, 141, 172, 182, 194-196, 227, 238, 244, 249, 253, 263, 268-269, 281, 283-284, 289, 297, 300, 319, 322-328, 335, 339, 345-346, 376-430, 435-438, 440-458, 461, 463-468, 470, 475-477, 480-501, 505-508, 514
Descartes, 37-38, 154, 182, 217-218, 225, 286, 340, 342, 404, 495
Dickens, 263
Dilthey, 54, 179, 184, 506
Dostoevsky, 207
Dreyfus, 282, 290, 350, 355
Dubos, 35
Duchamp, 269, 424, 440, 491
Eichmann, 220
Einstein, 178
Eliot, 51, 181, 387, 431, 474
Fantuzzi, 490
Fawcett, 404
Feuerbach, 232, 297
Feyerabend, 173, 174, 431
Fichte, 38, 264
Finas, 312, 348, 356
Fisher, 468
Fontana, 48, 203, 269, 354, 470, 500
Foucault, 9-10, 13-16, 22, 26-31, 36, 38, 47-48, 50, 52, 61, 63, 66, 68, 73-75, 79, 86, 91, 95, 101-102, 108-109, 115, 139, 141, 155-156, 163, 172-173, 181, 193, 228, 249, 253, 277, 279-339, 341-378, 382-383, 387, 390-394, 397-399, 402, 404-407, 410, 417, 429-432, 435-438, 440, 442, 444, 456, 463, 465, 467-468, 473, 479, 486-487, 491, 493, 495-501, 503-507, 509-510, 514
Fourier, 298
François Wahl, 312-313, 328
Freiburg, 185, 199-200, 205, 209, 211, 216, 447
Freud, 23, 63, 141, 179, 201, 332, 333, 393, 400, 414, 444, 446, 467-485
Frye, 257, 314, 388, 390, 392, 445, 467
Gadamer, 9, 44, 52-57, 221, 229, 249, 459, 486
Genet, 415, 437, 439, 442
George, 181, 203, 212, 216, 262-264, 267, 269, 287-288, 392, 421, 439, 463, 488, 500
Goethe, 49, 76, 158, 264
Goldberg, 15, 424
Greenberg, 468
Gunnell, 231
Harries, 203, 246, 388
Hartman, 73, 88, 384, 386, 393, 443, 454
Hebel, 267, 417
Hegel, 12, 38, 41, 44, 49, 58, 83, 101, 102, 116, 118, 163, 171, 179, 182, 184, 190, 198, 223, 229-236, 246, 247, 252, 265, 266, 268, 270, 284-287, 292-293, 300, 362, 382, 388, 391-394, 398-402, 404, 407-409, 415-419, 429, 434, 435, 440, 442, 445, 455, 457, 458, 460, 466, 481, 483, 487-495
Heidegger, 9, 10, 13, 16, 21, 26-34, 36, 38, 47, 48, 52, 53,

56, 66, 73, 87, 91, 95, 101, 108, 109, 129, 132, 138, 139, 156, 164-175, 178, 180-275, 279, 281-283, 285-287, 290-291, 294-297, 303, 308, 311, 314, 319, 324, 329, 330, 339-343, 346, 348, 364, 366, 376, 383, 385, 390-397, 400, 402, 406-410, 412, 413, 417, 421, 422, 431-434, 436-438, 442-449, 452, 456-463, 467, 468, 473, 474, 486-500, 503-514
Hellingrath, 263
Helmholtz, 88
Hitler, 201-203, 205, 206, 209, 212
Hölderlin, 44, 49, 176, 184, 200, 223, 225, 227, 234, 238, 262-267, 269, 286, 329, 330, 438
Hugo, 30
Hume, 87
Husserl, 24, 184, 185, 240, 255, 285, 286, 407, 408, 424, 435, 440, 445-447, 449, 452, 459
Hutcheson, 39
Hyppolite, 284, 285, 349, 397
Jabès, 437, 444, 446, 461-466
Jakobson, 310
John, 31, 36, 87, 137, 138, 141, 151, 172, 177, 199, 202, 228, 231, 359, 384, 387, 391, 402, 454, 467, 470
Joyce, 407, 424, 425
Jünger, 213
Kant, 11, 12, 29, 30, 36-41, 43-45, 53, 56, 57, 87, 88, 95, 96, 143-145, 147, 155, 171, 182, 195, 200, 234, 238, 240-242, 246, 249, 286, 355, 370, 387-391, 408, 426, 441, 444, 446, 485-492, 495
Kaufmann, 19, 20, 62, 67, 72, 83, 84, 106, 130, 131, 133, 139, 151, 159, 207, 370, 371, 511
Kierkegaard, 176, 184, 185, 197, 232, 383, 384
Kojève, 284, 287, 292, 409, 429
Krieger, 32
Kroner, 41, 457
Kuenzli, 62, 397
La Mettrie, 39
Lacan, 286, 288, 403, 476, 482
Laing, 305
Lamarck, 336
Lask, 184
Lentricchia, 82, 355, 356, 386, 387, 390, 407
Léonard, 356
Levinas, 408, 444-454, 458, 464, 505
Lévi-Strauss, 286, 288, 311, 320, 328, 431
Lévy, 291, 348
Locke, 87, 153, 314
Löwith, 175, 203-205, 232, 233, 458
Lukács, 33, 34, 181, 183, 242-244
Luther, 16, 270, 458
Macquarrie, 21, 190, 193, 196, 514
Magritte, 414, 424, 438
Mailer, 491

Mallarmé, 155, 257, 311, 314, 341, 411, 412, 415, 418, 423, 424, 426, 428, 437, 467
Mandelbaum, 87, 88, 90, 151, 390, 391, 432, 433
Mann, 179, 298
Marcel, 407
Marcuse, 146, 220, 375
Marx, 51, 111, 141, 148, 183, 220, 221, 226, 232, 236, 244, 284, 297, 318, 332-344, 363, 368, 370, 408, 455, 494
Mill, 51, 101, 171, 172, 266, 400, 470
Miller, 51
Milton, 270
Minder, 267, 268, 417
Moeller, 213
Molière, 270
Musil, 176, 177
Nerval, 286, 329
Newton, 37, 252
Nietzsche, 9, 10, 12, 13, 16, 19-21, 24, 25, 27-40, 45, 47-52, 55, 59, 61-163, 168-176, 179-182, 184, 186, 199, 208, 215, 216, 221, 223, 224, 227-230, 233, 234, 236, 238, 240, 243, 245, 247, 248, 252-259, 265, 271-272, 279, 281-283, 285-287, 289, 291, 294, 297, 303, 305, 311, 314, 319, 322-324, 329- 333, 339, 342, 343, 346, 348, 349, 352, 355, 356, 357, 360, 362, 363, 370, 371, 373, 375-377, 383, 389-397, 402, 406, 410, 417, 422, 430-432, 434, 436-438, 443, 456, 460-462, 466-469, 473, 474, 481, 486, 487, 489, 491, 493-501, 503-507, 509, 510-513
Nordau, 178
Novalis, 34, 49, 70, 223, 257
Pasquino, 354
Pettit, 310-312, 319, 320
Piaget, 320, 321
Pinel, 302
Planck, 218
Plato, 97, 102, 106, 119, 182, 190, 199, 209, 217, 324, 403, 418, 420, 422, 423, 425, 442, 452, 454
Poe, 39, 47, 180, 262, 266, 403, 407, 421
Poirier, 417
Ponge, 411
Pound, 180, 387, 431, 474
Pöggeler, 44, 174, 185, 199
Pynchon, 431, 462, 463
Quine, 172
Rabelais, 393, 442
Rainbow, 384, 462, 463
Ranke, 54, 506
Ricardo, 318, 336
Richard, 41, 115, 134, 169, 195, 231, 255, 297, 361, 363, 376, 417, 425, 428, 457, 470, 496
Rickert, 184
Rieff, 471-476, 478, 481
Riley, 251
Rilke, 62, 88, 132, 179, 184, 262, 438
Robinson, 21, 190, 193, 196, 514
Rorty, 75, 115, 231, 261, 297, 363, 376, 398, 425, 426, 431, 434, 476, 495, 496, 507
Rose, 416

Rosen, 29, 274
Rosenberg, 439, 440
Rousseau, 55, 62, 132, 359
Roussel, 438
Rousset, 437
Saint-Evrémond, 39
Saint-Simon, 494
Sartre. 207, 235, 236, 363, 407, 431, 439
Saussure, 309-312, 316-318
Schapiro, 268
Schelling, 34, 38, 41, 44-48, 53, 66, 70, 72, 91-92, 101, 132, 184, 223, 238, 247, 252
Schiller, 35, 41-44, 47, 49, 74, 234, 242, 389, 486, 498, 499, 500
Schlageter, 216
Schlegel, 34, 35, 47, 70, 72, 223
Schleiermacher, 34, 398, 506
Schneeberger, 201, 206, 210, 216
Schopenhauer, 45, 80-84, 86, 243
Shaftesbury, 39
Shakespeare, 57, 158, 191, 264, 270
Shelley, 33, 49, 271, 389
Simmel, 178, 179, 268
Socrates, 23, 84, 383
Sollers, 287, 411, 423
Spencer, 88, 179
Spengler, 180, 212, 213
Spivak, 24, 444, 475
Steiner, 203, 205, 216, 269, 392, 463, 488, 500
Stern, 47, 48, 94, 130, 294
Stirner, 232
Strauss, 11, 12, 130, 286
Strong, 84, 102, 106, 129
Talmud, 461, 466
Titus-Carmel, 414
Torok, 467, 482
Tönnies, 178
Trakl, 184, 262, 269
Troeltsch, 179
Tuke, 302
Valéry, 88, 180, 437
Van Gogh, 245, 248, 250, 268, 269, 286, 329, 438, 463, 500
Voltaire, 114
Wagner, 102, 131, 134, 135, 136, 161
Wahl, 409
Warhol, 377
Weaver, 361, 362
Weber, 178, 221, 502
White, 262, 376
Wilcox, 36, 141, 143, 145, 155
Wilde, 22, 177, 386, 387, 410, 413, 470, 471, 474, 475
Winckelmann, 76
Windelband, 36
Wittgenstein, 260, 261, 297, 376, 385, 399, 400
Wollheim, 470
Yeats, 387, 431, 474

Allan Megill

Aşırılığın Peygamberleri

Nietzsche , Heidegger , Foucault , Derrida

Tanrının öldürüldüğü bir cinayet mahallinde olan bitenleri acımasızca söze dökmüştü Nietzsche. En yüce değerleri bile yoksaymış, güç istemini biricik doğru saymış, insanla yetinmeyip "üstinsan"a yönelmiş, olanaklı tek ufuk olarak bengi dönüşü göstermişti. Nietzsche'den sonra hiçbir şey eskisi gibi olamazdı, olmadı da. Heidegger artık yeryüzünde duyulmayanı, unutulmuş olanı anımsamak için durmadan varlığa duyulan özlemin kol gezdiği geçit vermez ağaçlarla kaplı ormanlarda varlığın çobanı olarak, ola ki bir başkasının bir daha yürüyemeyeceği sapa düşünme yolları açtı. Foucault unutulmuş, unutturulmuş, üstleri iyiden iyiye örtülmüş aşırılıkları gün yüzüne çıkartmak amacıyla bıkıp usanmadan tarihin olağan, yerleşik, bildik toprak katmanlarını kazdı. Derrida söke söke bitiremiyor iki bin yıldır örülegelmiş düşünce ilmeklerini, biri diğerine hep üstünlük taslayan biribirine kenetli karşıt kavramları; dilimize doladığımız, başımıza sardığımız Batı metafiziğinin tasarım kördüğümlerini. Ama aralarında bulunan onca ayrıma karşın ortak bir aşırılığı buluyoruz dördünde de: Düşüncenin yatağını değiştirme isteğinin dışavurumu; çekiçle, açmakla, kazmakla, sökmekle yapılan bir düşünme savunusu; üstelik çoktan sona ermiş bir öyküye rağmen.

Allan Megill, bu dört düşünürün bıraktığı izleri daha geniş bir bağlama yerleştirerek, adeta atlanmış hiçbir iz kalmayana dek sürüyor. Düşünürlerin şimdiye değin pek didiklenmemiş "estetizm"leri üzerine yoğunlaşarak çıkarıyor aşırılığın soykütüğünü. Yükseklerden gelen "sağaltıcı" seslerine kulak vermemizin gereğini, içine tıkılıp kaldığımız benliklerimizi, sıkışıp kaldığımız durumları aşma yetimizi nasıl, ne ölçüde geliştirdiklerini açımlayarak tanıtlıyor. Aşırılıkları ışığında dört düşünüre ilişkin verdiği tüm açımlamalarını, günümüzün canalıcı tartışma konusu modernizm ile postmodernizm açmazının art-yöresinde geliştirdiği oldukça özgün denebilecek "kriz-odaklı" çözümleyişi doğrultusunda yürütüyor.

Hep sınır boylarında dolaşmış uçbeylerinin gezintilerini, yakın geçmişimizin belleği olagelmiş bu dört düşünürün aşırılıklarını bir de Megill'in dillendirişinden izlemeye değer.

ISBN 975-7298-32-8