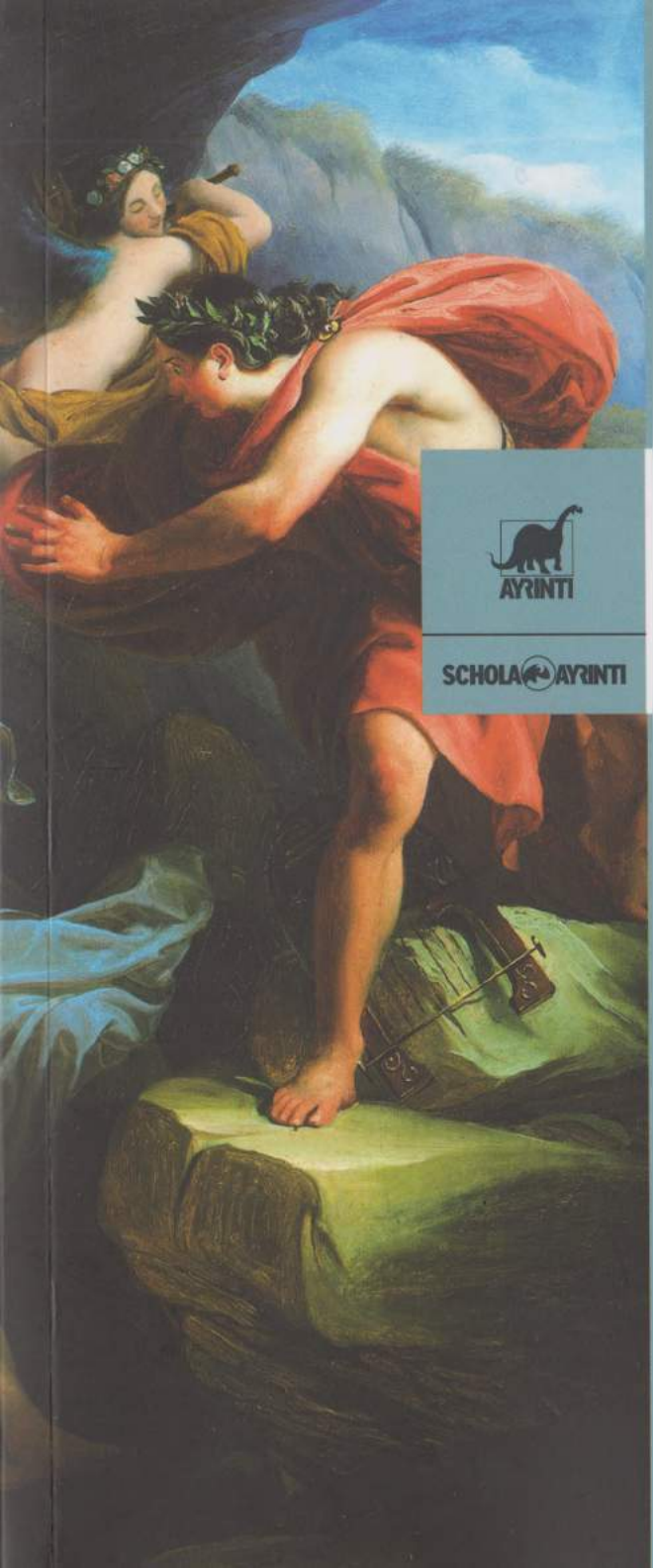


AYRINTI

SCHOLA AYRINTI

Orpheus'un Bakışı

Ahmet Bozkurt

AHMET BOZKURT

1977 Erzincan-Tercan doğumlu. Ortaöğrenimini Göle, Sarıkamış ve Erzincan'da tamamladı. 1998-1999 yılında arkadaşlarıyla birlikte Erzincan'da yayımlanan *Taşra* dergisinin yayın kurulunda yer aldı. 2000 yılında yine Erzincan'da *Le poète travaille (şair çalışıyor)* dergisini çıkarmaya başladı. *Le poète travaille* dergisi Türk edebiyatında yerellik-merkez ve taşra kavramlarının hararetle tartışıldığı bir zeminin ateşleyicisi oldu. Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Tiyatro Bölümü mezunu. Cumalı-Seferis Gökyüzü Derneği ve PEN üyesi. *Hayalet Gemi, Birikim, Toplum ve Bilim, Geceyazısı, Tezkire, Virgül, Düşünen Siyaset, Skala, Este-Non, Hürriyet Gösteri, Kitap-lık, Cey Sanat, Mimesis, Hece, Sınırda, Ayraç, Le poète travaille* gibi dergilerde şiirleri, dil felsefesi, modernizm-postmodernizm, yapısalcılık, sanatsal dilin oluşumu, şiirde ben, özne-ben'in dilsel işlevleri ve dilin şiirdeki varoluşsal yaratımı, varoluşsal bellek ve hakikatin kaynağı sorunsalına şiirin duyumsallığında cevap arayan çalışmaları, edebiyat ve resim eleştiri yazıları, denemeleri, tiyatro oyunları yayımlandı. Resim ve şiir üzerine yazdığı yazılar pek çok ortak kitapta yer aldı. Edebiyat ve şiir sempozyumlarına konuşmacı olarak katılarak bildiriler sundu. İstanbul'da yaşıyor ve bir yayınevinde editörlük yapıyor.

Yapıtları: *Şair Çalışıyor*, Şiirden Yayınları, 2007. *Varlık Tutulması: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik*, Ayrıntı Yayınları, 2012.

Ayrıntı: 787
ScholaAyrıntı Dizisi: 21

Orpheus'un Bakışı
Ahmet Bozkurt

Düzelti
Ceren Ataer

© Ahmet Bozkurt, 2014

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci basım *2014*

ISBN 978-975-539-824-2
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Orpheus'un Bakışı

Ahmet Bozkurt



ScholaAyrıntı Dizisi

Romantik Muamma
Besim F. Dellaloğlu

Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi
Editör: Mehmet Kanar

Medya Mahrem
Editör: Hüseyin Köse

Tıbbileştirilen Yaşam
Bireyselleştirilen Sağlık
Dr. Deniz Sezgin

Uç(ur)amayan Balon
Derleyen: Hayri Kozanoğlu

Nefret Söylemi
Derleyen: Prof. Dr. Yasemin İnceoğlu

Marx ve Weber'de Doğu Toplumları
Lütfi Sunar

Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya
Besim F. Dellaloğlu

Ortak Benlik
Nörofelsefi Temellendirme
Tahir M. Ceylan

Kamusal Alan
Der. Eric Dacheux

İletişim Bilimlerinin Serüveni
Michel Bourse-Halime Yücel

Varlık Tutulması
Ahmet Bozkurt

Nesne Benliği
Psikofelsefi Bütünleştirme
Tahir M. Ceylan

İmgeden Yoruma
Halime Yücel

Bauman Sosyolojisi
Der. Zülküf Kara

Metodolojik Bireyciliğin Eleştirisi
Sosyal Bilimlerin Nesnesine Dair
Realist Bir Girişim
Vefa Saygın Öğütle

Hannah Arendt'te
"Radikal Kötülük" Problemi
Berrak Coşkun

Azınlıklar, Ötekiler ve Medya
Prof. Dr. Yasemin İnceoğlu &
Dr. Savaş Çoban

Gezi ve Sosyoloji
Der.: Vefa Saygın Öğütle & Emrah Göker

İçindekiler

Orpheus'un Bakışı: Ulus Baker'in Fotogram'larının İz'inde Bir Yolculuk

0. Prolog

Bir Yazı'nın Söylem Sicilleri 13

I. Photogramme

Yazı'nın Ertelenmiş zamanı 29

II. Photogramme

Trajedi Sehpasındaki Psikanaliz 55

III. Photogramme

"Biz"i İçerimleyen "Öteki" – Bir Söylemin Topoğrafyası 75

IV. Photogramme

Yerliliğin "Öteki" Tarihine Dipnot 87

V. Photogramme

Modernizmin Yarası 101

VI. Photogramme

Marx'ın Üç Sözü 127

VII. Photogramme

Masumiyetin Yitimi ve Sinema 135

00. Epilog

Ölüm Yazısı 141

Kaynakça 148

Dizin 153

Ey ödev! Sen, hoşa giden, duyguları okşayan hiçbir şey taşımayan, yalnızca boyun eğmeyi isteyen; istemeyi harekete getirmek için, insanın gönlünde doğal bir nefret uyandıracak ve onu dehşete kaptıracak tehditler savurmayan; yalnızca insanın gönlüne kendiliğinden girecek kapı bulan, ama yine (her zaman sözün dinlenmese bile) istense de istenmese de kendine saygı uyandıran; gizlice ona karşı etkide bulunsalar da, önünde bütün eğilimlerin sustuğu bir yasa ortaya koyan, en yüce büyük ad! Sana yaraşır kaynak hangisidir? Ve eğilimlerle her türlü akrabalığı yadsıyan senin asil soyunun kökleri –onlardan gelmenin yalnızca insanların kendilerine verebilecekleri değerin kaçınılmaz koşulu olan bu kökler– neresidir?

Immanuel Kant
Kritik Der Praktischen Vernunft, 1788.

Orpheus'un Bakışı

Ulus Baker'in Fotogram'larının İz'inde Bir Yolculuk

0. Prolog

Bir Yazı'nın Söylem Sicilleri

(...) dilin içinde bir başka dil ya da yakalanan bir şive değil, ama dilin bir öteki-oluşu, bu majör dilin bir minörleşmesi, onu alıp götüren bir sabuklama, egemen sistemden becerikli bir şekilde kaçış.

Gilles Deleuze

Samuel Beckett'in *Proustgil denklem hiçbir zaman basit değildir* cümlesiyle açılan yapıtının açık ettiği gerçeklik Proustgil serimlemenin içsel kronolojisinin başlangıç eşiği olarak saptadığı zaman kavramı, sanırım bir Ulus Baker yazısı diye adlandırabileceğimiz *yazı*nın iz'inin sürüldüğü tüm temsil biçimlerine denk gelen bir ilk duraktır. Beckett de Proust'un *iz*'ini sürerken keskin bir güçlüğün farkındaydı: Bilinmeyen, aynı zamanda bilinmeyecek olandır; yığınla değer arasından kendi silahlarını seçer ve edimleri de her zaman iki burca kayıtlıdır. Proust'ta her mızrak Telephos'un mızrağı olabilir.[1] Ulus Baker'in *başka* olanın iz'inde ve *başka*larının rüyalarına yakalanan hakikati çekip çıkartma üzerine kurulu olan dili, şüphesiz, görülebilir olanın algı alanlarına yapılan *sakınımsız* bir müdahaledir. Ancak bu temel çatışkının da ayırdında olarak bir Ulus Baker yazısının ne'liği ve şiddetinin dozu hakkında bir şeyler söylenebilmelidir. Zira bilinmelidir ki, Baker'in söylemi, Baudelaire'in *Heatontimorumenos* şiirindeki o çıplak ve sert dilinden taşan yırtıcı ironi sayesinde *kayayı yaran Musa gibi* hem yara hem de bıçak olmanın dayattığı kurban ve cellat olma durumunun sahneye çıkmasıdır bir bakıma. Bu okuma boyunca iz'ini süreceğim tüm *photogramme*'ların da açıkça göstereceği gibi, Baker'in yazısı tıpkı yağmur seli gibi hep bir son deyişi örnekler.

Orhan Koçak, bir "Ulus Baker" yazısının her daim hatırlattığı *neden?* sorusunu, bu en temel soruyu, yıkıcı bir acillikle sordurmasının anlamları üzerinde durduğu yazısında Baker'in hedeften çok yolun kendisine önem verme eğilimini, dönemeçlerin, sapa yolların ve giderek

1. Samuel Beckett, *Proust*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, 2001, s. 23.

çıkmazların tadını çıkarmaya olan yatkınlığına yoruyordu. Koçak'ın bakışının odaklandığı nokta da aslında bir *zor* yazıdan ya da zorluktan değil bu yazının düpedüz sertliğinden, akışkanlığından, sınır durumları ihlal etmesinden kaynaklanıyor olsa gerek. Koçak'ın altını ısrarla çizdiği gezinen, gezinmeye çıkmış bir zihnin zorunlu yüksüzlüğü Baker'e pek sevimli gelmediği anlaşılan bazı lügatçelere göre "bağlanma eksikliği" veya "duygusal yatırımların yüzer gezer niteliği" olarak da betimlenebilecek bir yüksüzlük "Ulus Baker" yazısının *durumunu* yansıtan en önemli göstergeler olsa gerektir. O yüzden Koçak bir Ulus Baker yazısı karşısında "belli bir takatsizliği veri alacağız" der: "Hınçları değilse bile kızgınlıkları vardır yazarın; bunlar kimi zaman sadece cümle kuruluşunun, başlatılmış (ve artık geri alınamayacak olan) sözel jestin ürettiği meydan okuyuşlar olsa bile bazı belirgin kızgınlıkların tekrarlandığı görülür. Hedefleri ve hedef tahtaları vardır. *Orada* süregiden ama titreşimleri şuraya da ulaşan bir savaşın (*polemos!*) artçı ve bazen de öncü muharebelerini veriyordur".[2]

Yazmak, şüphesiz, bir "oluş"u tamamlamaya yönelik bir edimdir. Fakat yazmak aynı zamanda tamamlanmamış ve tamamlanmayacak olanın da zamansal çevrimi üzerine kurulu bir yapıt inşa eder. Yazı hiçbir zaman kendi varlık nedenini yadsımaz. Çünkü yazı kendi varlık nedenini oluşturan yaşamsallığın da bir tür tamamlanmamışlık üzerinden hayatiyet bulduğunun farkındadır. Bu tamamlanmamışlık eşikte silinen yazının, yazgının ilk durağını oluşturur. Nasıl ki kendi dilinde bir konuk, bir yabancı olan yazar kendi dili içerisinde tamamen tekil bir mevcudiyeti başkalarına yazı'nın dolaylama biçimi içerisinde *sunuyorsa* aynı şekilde tüm özel isim politikalarının, temsil ekonomisinin ve parantez içlerine mukim öznenin hakikatini örten bir çıplaklığa da sahiptir. Yazı bir *çerçeveye* almadır; yazıyı kadrajına alan tüm bildirimlerin, bengibakış'ın dolayımsallığından azade yitik bir şimdi'ye temellük eden imgenin temsiliyetine aracılık eden tüm temsil biçimlerinin ayartıldığı ve sürekli olarak *işaret* edildiği kendi üstüne çökmüş göstergenin çevreni içerisinde dönenip duran bir *silinti*dir *(la rature)*. Onu *lekeleyen (la salissure)* öznenin yabancılığına sirayet eden öteki'nin bakışı ve öteki'nin sözü olan *imza*sı olsa gerektir.

Ulus Baker'in bakış'ı, imzası da eşikte silinen yazıya bir müdahaledir, önsözdür. Varlığı ve hayatı içerimleyen, onu zamansal olana ikame ederek *sunan* bir edime sahiptir. O nedenle Baker'in her yazdığı, bir yazının söylem sicillerini oluşturan bir önsözdür aslında. Her kavrama ayrıntılı

2. Orhan Koçak, "Ulus Baker Yazısı'nın Peşinden" Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, içinde, Birikim Yayınları, 2000, s. 251-255.

bir şekilde önsöz yazmanın hazzına yavaş yavaş vararak[3] yazan Derrida da onaylayacaktır bu ön-bildirim eylemini. Onun için unutmamak gerekiyor: Önsöz rastlantısal bir olgunun çoğaltıldığı bir metin değil parantez içlerinin ve soru imlerinin yazının ayracına alındığı bir biçimdir. İşte bu nedenle, metni açımlayan, onun mevcudiyetini tüm ara-sözlerin başlangıç eşiğinde kuşatan bir ön-bildirim, ön-deyiş, ön-yüz olarak önsöz, metnin dolayımına egemen olan tüm bildirimlerin bir varlık sorusuna eşitlendiği ve mevcudiyete sunulduğu bir biçimdir. Önsöz edimi *parergonal*[4] bir *kalıntı* olarak metni ve sunu'yu sınırlandırır, *çerçeveler* çizer. Önsöz, böylece, metnin dışından *parergonal* bir alan çizer kendisine, hem metni hem de çevreni içerisinde dönen dilin içerisindeki *örtülü sözce*'nin varlık ikamesini tamamlar, örter.

Gilles Deleuze'ün yazma meselesini, bir *görme* ve *duyma* meselesinden ayrı tutmayan[5] bakışı da aslında kendi dışına açılan topyekûn dilin sınırsal ve uzamsal kodlarına içkin bir anlam haritası ortaya koyması, burada izini sürdüğümüz görüler açısından, oldukça önemlidir. Hep oluş halindeki bir dilden doğan yazı, tekil faillerin örtülü varlık ikamesinin tamamlandığı bir bunalımdan arta kalan müstereddit bir ruhun iç çekişlerini de beraberinde taşımıştır. Yazının hep başka bir vehimsel benlik noktasında ortaya çıktığını düşünmek, Sartre'ın öngörüsündeki *başkaları*'nın bir uçurum olduğunu da hesaba kattığımızda aslında *ben* olma kipinin yazı dolayımında sınırsal-yaşamsal bir uzamda var olduğunu görmek hiç de şaşırtıcı olmasa gerektir. Onun için bu süreç hep izi sürülen yollarla mukim bir varoluş içerisinde yazan *ben*'den de uzaklaşmanın, yeni söylemsel siciller oluşturmanın da bir adresidir. Böylesi bir adreste görme'ye ve bakış'a yüklenen anlamlar da bir yazının kuruluşu aşamasında yaşamsal bir işleve sahiptir. Yazı bir görme, bir bakış duyumsallığı içerisinde var olur: Orpheus'un bakışında olduğu gibi. Onun tüm zamansal görünüyü altüst eden bakışı *yapıt* oluşturmanın dilsel kodlarının örüldüğü bir uzam-zamansal oyunun da ana hatlarını çizer.

Orpheus'un sunduğu uzam, kalmanın ve gitmenin ikircimliği arasında ölümle karşılaşmanın tam da Rilke'nin şiirine taşıdığı *"ilk ve son olarak/Bu Orpheus'tur şarkı olduğunda. Gelir ve gider"* dediği bağlanma noktasında bize varlığın yanıltıcı kesinliğini hatırlatan bir göstergenin, bakış'ın içerisine çeker. Maurice Blanchot "Orpheus kökene doğrultulmuş gizemli göstergedir, orada yalnızca kesin varoluş, gerçeklik umu-

3. Jacques Derrida, *Positions*, Paris: Éditions de Minuit, 1972, s. 43.
4. *Parergon* için bkz. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978.
5. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris: Éditions de Minuit, 1993, s. 9.

du, tanrılar eksik değildir, aynı zamanda şiir de eksiktir, orada söyleme ve işitme yetisi, eksiklerini saptayıp olanaksızlıklarını sınarlar" der.[6] Orpheus'un Eurydike'ye ulaşmak için yeraltına inmesini Eurydike'nin onun için sanatın ulaşabileceği bir uç, kendisini gizleyen bir adın ve kendisini kaplayan bir örtünün altında, sanatın, arzunun, ölümün, gecenin kendisine doğru uzanır gibi göründüğü son derece karanlık nokta olarak betimler Blanchot. Gecenin içinde açığa çıkan gizlenmenin anlamını bulmak için yola çıkan Orpheus, göç devinimi içinde, gerçekleştirmesi gereken yapıtı unutur, zorunlu olarak yapar bunu. Orpheus'un bakışı'nın odaklandığı uzam Eurydike'de ölümün bütünlüğünün canlı tutulması istencidir. Orpheus'un bakışı'nın sakınımsız gücüllüğü de bu gize bir hayatiyet katmaktan öte bir anlam taşımaz. O yüzden Blanchot da aynı orphik uzamın varlık kipini onaylar: Eğer Orpheus Eurydike'ye bakmamış olsaydı, onu cezp etmemiş olacaktı ve kuşkusuz Eurydike orada değildir, ama Orpheus'un kendisi de bu bakışta yoktur, o Eurydike'den daha ölü değildir, dinlenme, sessizlik ve son olan dünyanın bu sakin ölümünden değil de sonsuz ölüm, sonsuz yokluğunun sınanması olan o öteki ölümden ölmüştür. Orpheus'un bakışı, sonsuzu tüketmek istemek, bitmek tükenmeze bir sınır koymak, yanılgının devinimini sonsuza dek savunmakta ortaya çıkar. Orpheus'un bakışının uzaklardaki anısını, kökenin belirsizliğine hüzün verici geri dönüş olarak boşu boşuna nitelemez Blanchot. Yoksa Orpheus'un bakışı hiçbir şekilde karanlığı, gizi, geceye ait olanı çözemezdi. Orpheus'un bakışı böylece özgürlüğün son anını temsil eder; çünkü o tüm sırları çözer, sınırları yıkar, özü içeren, elinde tutan yasayı bozar. Her şey bakışın kesinliğinde, kararlılığında olup biter. Bu sakınımsız bekleyişin uzamında varolan bakış yazının varoluş kipini oluşturur. O nedenle Blanchot sıçrama eşiğini kesin bir şekilde belirlemiştir: "Yazmak Orpheus'us bakışıyla başlar ve bu bakış yazgıyı ve şarkının kaygısını bozan arzunun devinimidir ve bu esinli ve aldırmaz kararlılıkta, kökene ulaşır, şarkıyı kutsar (...) Yazmak için önce yazmak gerekir. Yazmanın özü, deneyimin güçlüğü ve esinin sıçraması da bu çelişki içinde yer alır".[7] Sevdiğini ancak ondan vazgeçerek kurtarabilen, gene de azıcık geriye dönen Orpheus'tur; Adanmış Toprak'ın, yani tanıklık edilmesi gene de yazarlara düşen Yazın'sız bir dünyanın kalıplarına getirilmiş Yazın'dır.[8]

6. Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, Çev. S. Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 147.

7. Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, Çev. S. Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 168.

8. Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2003, s. 65.

Orpheus'us bakışın aynı zamanda bir söylemin topoğrafyasını biçimlendiren sınırsal hali onu bir Ulus Baker yazısında her zaman deneyimleyebileceğimiz bir yabancılaşma halinden, yazının suç ortaklığından azade tutmanın da yoludur. Ulus Baker'in tüm söylem sicillerinde egemen olan da, geriye dönüp bakan, Orpheus bakışıdır. Bu Orpheusçu bakışın *photogramme*'ları[9] bir Ulus Baker yazısının topoğrafyasının çıkartılmasında, iz'inin sürülmesinde, bu yazının özgül parçalarının tek tek kareler halinde ortaya çıkartılmasında öncü bir role sahiptir. Zira bir Ulus Baker yazısı hep bir kırılma anına denk düşen varlığın ölçüye sığmaz sırrı olarak kendi varoluşunu, sınırsız bir boşluk hissi içerisinde, bir görme biçimine dönüştürür. Görmenin egemenliğindeki baskın ve dışavurumcu tüm noktürnler gerçekte yazıya dahil olan imlerin bir görme eşiği içerisinde açığa çıktığı an'ın zamansal temsilini oluşturur. Bu zamansal temsil handiyse kendi kadrajına aldığı tüm imleri rastlantısal bir görme'nin şiirselliğinde eriterek maddeselleştirdiği tüm nesneleri konuşturduğu, onlarla diyaloğa girdiği bir sürecin imgesel temsiline de denk düşer. Bu yazıların okuru götüreceği yer biraz da dilin büyülü dünyasına ait bir duyumsama (*aisthêsis*) halidir. Tüm dile getirdikleriyle Ulus Baker yazısı hakikatin dış göndergelerine yönelik bir iç kavrayış içerisinde kendi görme biçiminin sınırlarını da çizmeye başlar.

Yazınsal metin tek başına ne tarihsel bir yazıttır ne de toplumsal, siyasal, kültürel bireşimleri içerisinde vücuda gelen bir nesnedir. Yazınsal metnin tarihselliği, beraberinde taşıdığı tüm verilerin olsa olsa nedenselliğini oluşturur. Sanat ve toplum arasındaki diyalektik çelişki de metin ve tarihsellik kategorilerinin birbirinden ayrı düşünülmeden yapı, norm ve işlev arasındaki özerk konumlanma biçiminden hiç de uzağa düşmeyen bir özgüllüğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bir yazınsal metnin norm-kırıcı, değer-kırıcı yapısı gerçekte onu tüm zamansal görme biçimlerinden farklı kılan bir başkalaşma edimine ve estetik nesnenin kendine dönüşlülük fiilini yüceleştirdiği bir yazın coğrafyasını mümkün kılmasıyla bir anlama sahiptir. Bu sebepten olsa gerek sanat eseri, kendi içerisinde taşıdığı bütünlüğü ziyadesiyle kendi yaratıcısının kurduğu, onun tarafından dayatılan bir dünya sayesinde, bir *poiêsis* edimi sonrasında kazanır. Bu anlamda, bir sanat eserinin *varlık nedeni*'ni *(raison d'être)* de onun üreticisinin kurduğu özgül dünyanın dil ve anlam kodları oluşturacaktır. Onun için üretilen eser estetik, felsefi ve yazınsal görme biçimlerinin bir bütün dahilinde sanatsal

9. Sinemada kâğıt üzerine basılan tek bir film karesini niteleyen *photogramme* pelikülün üzerine kaydedilen görüntülerin içinden izole edilen tek bir kareyi ifade etmektedir.

eserde içkinleşmesinden ibarettir. Bu durum yazınsal metnin varlığını şiirsel öze mukim kılan gerçeklik kipidir. Sırf bu özelliğinden dolayı üretilen sanat eserini bu şiirsel özünden ayrı düşünüp yalnızca sosyal, siyasal, tarihsel ve diğer boyutlarıyla birlikte ele almak mümkün değildir. Bütün bunların hepsinden bir sanat eseri vücuda gelebilecektir. Aksi tüm yaklaşımlar sanat eserini bir hetorejenite olarak görmekten ve onu böylesi bir kısır dünyanın ürünü gibi görüp kodlamaktan öteye geçemeyecektir.

Yazınsal alan içerisinde hep bir kırılma anına denk düşen şiir de varlığın ölçüye sığmaz bir sırrı olarak kendi varoluşunu, sınırsız bir boşluk hissi içerisinde, bir görme biçimine dönüştürür. Görmenin egemenliğindeki baskın ve dışavurumcu tüm noktürnler gerçekte yazıya dahil olan imlerin bir görme eşiği içerisinde açığa çıktığı an'ın zamansal temsilini oluşturur. Bu zamansal temsil handiyse kendi kadrajına aldığı tüm imleri rastlantısal bir görme'nin şiirselliğinde eriterek maddeselleştirdiği tüm nesneleri konuşturduğu, onlarla diyaloğa girdiği bir sürecin imgesel temsiline de denk düşer. Şiir, dilin büyülü dünyasına ait bir duyumsama *(aísthêsis)* halidir. Şiirsel imge sözle, sözün özgül gücüyle açığa çıkar. Şiirsel söz hakikatin dış göndergelerine yönelik bir iç kavrayış içerisinde kendi görme biçiminin sınırlarını da çizmeye başlar.

Görsel algının *(aísthêsis)* yazıya mütehakkim yapısı kendi dili içerisinde tamamen tekil bir mevcudiyeti başka'sına yazının dolaylama biçimi olarak *sunan* yazarın hakikati örten *parergonal* bir "kalıntı" içerisinde tüm aldatıcı görünüşlerin *(phántasma)* eşliğinde silerken aynı zamanda silinen bir yazgının üreticisi olması pahasına da olsa tüm parantez içlerini görmenin aldatıcı gerçekliğinden arındırmaya çalışır. Kendi dilinde bir konuk bir yabancı olan yazar, metin ve dünyanın tüm görsel çoğaltımları karşısında çıplak bir mevcudiyete sahiptir. Oysa çıplak, hakikati örter; dilin içerisindeki örtülü sözce'nin varlık ikamesini tamamlar. O halde bir *görü anlatısı*'ndan *(visionary recital)* bahsetmek ne kadar mümkündür? Dünyaya ait tüm dışsal algılama biçimlerinden farklı olarak *görü anlatısı*'nı gerçekte bir içe bakış ve Ruh tefsiri olarak görebiliriz. Tinsel başkalaşma ediminin ve tekamülünün tamamlanmadığı bir dünyada suretlerin egemen olduğu bir dünyayı kavramak da bir o kadar olanaksızdır. Harf simgeciliği bu anlamda dışsal görülere ve görme biçimlerine yazarı yaklaştıran ilk eşiktir. Zira yazı görünür olanın izini sürer. Yazı, özü gereği, biçimseldir; ancak ötesine geçildiğinde bir anlama varılabilir. Biçimin boşluğundan yeni bir boşluğa geçilir. Eklemlendiği nesneye bu iki boşluğu hissettirdiği ölçüde yazı kendi dengesini bulduğu noktada da gerçeklikle yüzleşir. Görme'nin zamanını beklemek

bizi imgenin görünüm anına mütehaddi olan belleğin kesintili zamanına maruz bırakacaktır.

Berger, görme sözcüklerden önce gelmiştir, diyordu. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez.[10] Mekânın geometrisi içerisinde *parergonal* bir görselliğin ikonaklast biçimde egemen olduğu bir dünyada şüphesiz Berger'in de söylediği gibi, sözcüklerin dönüştürücü hiçbir gücü olmayacaktır. Oysa "nesneler temsil edilen dünyanın üslubunda yer almak durumunda değildirler, söz konusu dünya görüşünün içinde kendi anlamlarını ifade etmeleri gerekir" diyen bir Andrey Tarkovski'nin bakışına da odaklanmamız gerekir. Zamanın görselleştirilmesi olgusu tam da bu noktada suretin görünür kılındığı bir mekân geometrisi içerisinde hayatiyet bulur. Zamanın ritmik nabız atışları nesneleri görünür kılan bir ışık bilgisi eşliğinde bizi belleğin zamansal unutuşları içerisinde mukim bir şiirsel paradoksa götürür.[11] İşte bizi ilgilendiren de hep şu şiirsel imge, yazgı, unutuş, görme biçimi, zamansal görünü kavramları etrafında dönüp dolaşacağımız bir şiirsel bellek dramaturgisinin mümkünatını sorgulamak olacaktır. Zira unutmamak gerekiyor: Unutuş'un belleği, şiirin imgesinin yurtlandığı mekânın ölümle malul sessiz bir bekleyişin yaşandığı bir dünya sahnesidir aslında –*theâtrum mundi*.

İmge sözcüğünün bakılan ve görülen şey, görüntü, idea anlamına gelen *eidos*'tan türediğini düşündüğümüzde görmenin duyulur fenomenlerine ilişkin algısal süreçlerin nasıl bir akış içerisinde başkalaştığını görmek hiç de şaşırtıcı olmasa gerek. Bu sözcüğün, biri görmek, diğeri de bilmek olmak üzere iki anlamı olduğunun ayrımına varmak gerekiyor. Platon'un sophistike bir şekilde tanımladığı bu kavram bize önemli bir şeyi hatırlatıyor: Görme biçiminin nesneleri tüm duyulur şeylerin bir nedenidir.

Şiirin sınırsızlığı ve farklı dünyalar arasındaki duyumsallığı kaynaştıran görme biçimi ise temel bir arketip olarak simgelerin nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Bu noktada, Ernst Cassirer'in *Philosophie der symbolisc-*

10. John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1995, s. 7.
11. Bir görme fenomenolojisi içerisinde şiirsel dilbilgisinin ontik farkındalıkları ve uzamsal temsil biçimlerinin zamansal üretimi için bkz. Ahmet Bozkurt, "Gözün Egemenliği" *Hayalet Gemi*, Sayı: 53, 1999, s. 47-49; "Ayna(sız) Işık" *Hayalet Gemi*, Sayı: 62, 2001; "Dile Gelen Bedenin İmgesel Fenomenolojisi" *Tezkire*, Sayı: 19, 2001; "Şiir: Gölge-Resim" *Le poéte travaille*, Sayı: 7, 2003, s. 19-25; "İsmet Doğan Resminde Bengi-Bakış'ın Esemplastic İnşası ve Penetrâtum" İsmet Doğan, *Penetratum: Ne İçimdesin Ne Dışımdasın*, Galeri G Art, İstanbul 2006, s. 24-31; *Şair Çalışıyor*, Şiirden Yayınları, 2007.

hen Formen'de algılanabilir olanı anlamla doldurarak, anlam verme işini gösterge ve imleme işleviyle yerine getirmesi, simgesel biçimin görmeye dair tüm dolayım işlevlerini açığa çıkarması bağlamında, yeni bir okumaya kapı aralar. Cassirer için simge kavramı anlamın hangi biçiminde olursa olsun algılanabilir olanda açığa vurulduğu *(sinnerfüllung im Sinnlichen)*, var olma ve olgusallık türü her ne olursa olsun *(in der Art scines Da-Seins und So-Seins)* algılanabilir bir verinin özel olarak açığa vurulmuş ve ete kemiğe bürünmüş bir anlamı temsil ettiği tüm görüngüleri kuşatmaktadır. Dünyanın dile getirilebilirliğini, dile çifte anlam olarak simge yoluyla ulaşıldığında ısrar eden Paul Ricœur'ün yaklaşımında da, simgenin ortaya çıktığı bölgelerden biridir şiirsel imgelem. Ona göre, şiirsel imgelem, hiçbir biçimde, gerçek olmayanın zihinsel resmini oluşturma gücüne indirgenemez. Duyusal kökenli imgeler, söz gücüne yalnızca taşıyıcı ve malzeme olarak hizmet eder. Bachelard'ın *La poétique de l'espace* yapıtında dediği gibi, şiirsel imgelem, "bizi konuşan varlığın kökenine yerleştirir"; şiirsel imge "dilimizin yeni bir varlığı durumuna gelir, bizi dile getirerek, bizi dile getirdiği şey kılar". İmgesel temsili kateden bu imgesözün adı simgedir. Ricœur açısından; simgede kabından çıkarılacak, "içerim dışı" kılınacak bir şeyler vardır.[12] Ricœur'ün simgelerin yorumlanması bağlamında açığa çıkarttığı tüm içerilmler, aslında, tüm dolayımlı bilinç durumlarında açığa çıkmayan, görünmeyen nesnelerin bilince bir imge aracılığıyla *sunulduğunun (exposition)* da apaçık ikrarıdır. Zira görünür olanın gerçekte bir mevcudiyet durumuna denk düştüğünü de unutmamak gerekir.

Ricœur'ün bu *imgesöz*'ünü erteleyen bir *taşkınlık* hali olarak Derridacı bir *olumsuzluğu* görünür olanın anlamının dile geldiği uzamı bozarak hiçbir zaman ortaya çıkıp kendisini sunmayan; her türlü fenomenselliğin *(phénoménalité)*, anlamın mutlak olanaklılığının sınırlarından taştığı için, sözcüğün en arı anlamında hiçbir zaman görünmeyen bir uzama mukim olduğunu söyleyebilir miyiz?[13] Derrida, imgeye bakışımızı çoktan *çerçeve* içerisine almıştır: İmge, bir başka yazı türüdür, kendisini temsil ettiği şeyin ya da şeylere bakma tarzının ve onların gerçekte oldukları şeyin doğrudan bir sureti olarak gizleyen bir başka grafik gösterge türü dışında hiçbir şeydir.[14] *Görebilme*'nin koşulunu ölme

12. Paul Ricœur, *Yoruma Dair-Freud ve Felsefe*, Çev. Necmiye Alpay, Metis Yayınları, 2007, s.17-30.

13. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, s. 376.

14. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967, s. 66-67. *"l'exclusion de l'écriture. En vérité, même dans l'écriture dite phonétique, le signifiant 'graphique' renvoie au phonème à travers un réseau à plusieurs dimensions qui le relie, comme tout signifiant, à d'autres signifiants écrits et oraux, à l'intérieur d'un système*

edimine indirgeyen Bataille'ın, *bakış*'ı parçalayan söylemsel dizgeyi kendi kendini silen bir bakış'a havale etmesi yine Derrida'yı yazının her türlü *épochè*'sinden ve sınırlarından taşan bir yazıya, küçük yazı olarak şiirsel yazı'nın *(l'écriture poétique comme écriture mineure)* silinmesini söylemin içinde açılan bir yara'ya taşıması gerekecektir. Bu suç ortaklığı Derrida'yı bir metinle bir bakış, anlamın köleliği yoluyla ölüme uyanış, bir küçük yazıyla bir büyük ışık yönsemesini bir tarafta mutlak bilginin sıradan dokusu, bir tarafta da göz'ün öldürücü açıklığını bambaşka bir metin içerisinde kodlayacağı bir gereklilik kipine götürecektir: Sessizce göz'ün yapısını çizen, açıklığı belirginleştirerek *mutlak yırtılış*'ı dokurken her tehlikenin farkında olan, kendi dokusunu halen daha okunacak şeylerle örülü kaldığı için yumuşar yumuşamaz "sertleşen", köleleşen kendi dokusunu mutlak biçimde yırtan bir metin.[15] Gerçekte anlamın indirgenmesi edimi nihayetinde yazının yüklemlerinin dile geldiği uzamın yine anlama ulaşma ve yazıyı oluşturma adına askıya alınma sürecinin bir devamıdır. Bu devamlılık hali bakış'a ve görme'ye dair tüm imgelemsel süreçlerin de etkileşim alanını oluşturur. Rastlantısal görme'nin şiirselliği zamanı geciktiren bir bakışın eşzamanlılığına müdahil olan görme biçiminin gereğidir. O yüzden John Milton'ın *Paradise Lost*'da bakış'a ve görme'ye sunduğu *imago dei*'nin sözel kavrayışında somutlanan şiirsel görme biçimi, mutlak bir *yırtılmanın* eşiğinde dile gelir: "İki soylu mu soylu siluet/Durdular dimdik ve yüksek,/Tanrısal bir duruştu/ Doğal bir asâlet elbisesiydi bu/Yaratılmışların efendileri/Çıplak bir haşmet içindeydi/Ve layıktılar hürmete,/Çünkü ulûhiyet vardı bakışlarında/ Şanlı Yaratıcı'larının/ Hayâli parladı onlarda/ Hakikat, Hikmet, Kutsiyet/Ciddiyet ve yalınlık içinde/Azâmetli bir ciddiyetti, ama/Hürdüler gerçek bir baba şefkatiyle". Milton'ın görsel imgelemin dışsal tezahürüne ilişkin betimlediği durum her ne kadar Batı teolojisinin önsel kabullerinden ayrı düşmüyorsa da, nihayetinde, ele aldığı "tanrısal duruş"a ve bakış'a egemen olan ulûhiyetin, aynı zamanda, benzeş bir söylemin yüklemleri içerisinde dönüşüme uğrayarak başkalaştığının ve surete

---

'total' disons ouvert à tous les investissements de sens possibles. C'est de la possibilité de ce sytème total qu'il faut partir (...) Il faut maintenant penser que l'écriture est à la fois plus extérieure à la parole, n'étant pas son «image» ou son 'symbole' et plus intérieure à la parole qui est déjà en elle-même une écriture".

15. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, s. 407. *"Il y a donc le tissu vulgaire du savoir absolu et l'ouverture mortelle de l'oeil. Un texte et un regard. La servilité du sens et l'éveil à la mort. Une écriture mineure et une lumière majeure. De l'une à l'autre, tout autre, un certain texte. Qui trace en silence la structure de l'oeil, dessine l'ouverture, s'aventure à tramer l'a absolu déchirement, déchire absolument son propre tissu redevenu 'solide' et servile de se donner encore à lire".*

egemen kılındığını görmek mümkündür. Aynı durum İslam sufiyane dili için de geçerli midir? Ruhun tecelli ettiği bir dil olarak şiir, İslam irfanında algıya hazır, görme'ye hazır olanı imler. Zira İslam düşünce geleneği içerisinde şiir hep ruhun tecellileri ve algı safveti, görüş saflığı ve duygulanımların doğruluğuyla bağlantılı olmuştur. İbn-i Arabi'nin *Hakk'dan gayrı (sivâü'l-Hakk)* beyanıyla kodladığı gerçeklik kipi de şiirsel imgelemin öteki yakada yurtlanan görme biçimine bir ilk adımdır: *"Âlem, Hakk'ın gölgesidir"*.

Empresyonist estetiği terk etmeksizin nesneye geri dönmeyi amaç edinen Paul Cézanne yeni bir ışık bilgisi geliştirilmesi gerekliliği üzerinde duruyordu. Bu ışık bilgisi ise ancak, anlamsız hiçbir öğesi olmayan, mantıki bir görme hissiyle mümkündür Cézanne için. *Varolanı* ifade etmenin sonsuz bir iş olduğunu söyleyen Merleau-Ponty Cézanne'ın bu görme hissine doğru ilerlerken özellikle onun perspektif üzerine yaptığı araştırmalarda fenomene sadık kalarak, psikologların yakın zamanlarda keşfettiğini bulmuş olduğunu özellikle vurgular. Cézanne'ın resimlerindeki bütüncül kompozisyonda, perspektif çarpılmaları kendi başlarına, doğal bakıştaki gibi görülmez, tersine varagelen bir düzene, oluşmakta olan bir objenin gözlerimiz önünde örgütlenmesine katkıda bulunur. Cézanne'ın dokunma ve görme hissiyatı ise ilk algıya yabancı ten'in dünya karşısındaki konumuyla ne derece bir açıklığa kavuşabilir bilinmez ama Merleau-Ponty bu durumu boşlukları olmayan bir kütle olarak betimlediği dünya karşısında perspektifin geriye çekildiğini, dış hatların, açıların ve eğrilerin güç hatları gibi üzerine işlendiği bir renkler sistemi olmasıyla açıklar: Uzam biçimlenirken titreşir. Ressam, o olmadan her bilincin ayrı yaşamına hapsedilmiş olanı, her şeyin beşiği olan görünümlerin titreşimini yakalar ve görünür nesneler haline sokar. Varoluşun sürekli yeniden doğumu olacak bir yabancılık, bir liriklik.[16] Bir yüz'ü "bir nesne gibi" resmetmenin, onu "düşünce"sinden soymak anlamına gelmediğini bilen Cézanne için imgelerin titreşen darbelerinden doğacak bir görme biçimi Frenhofer'in yazgısına ne kadar yaklaştıracaktır sanatçıyı?

Balzac'ın Le Chef-d'oeuvre Inconnu[17] öyküsünde ulaşmak istediği görme biçimi Cézanne da dahil pek çok ressamın ve şairin nasıl bir dünyanın eşiğinde, dünyanın tüm noktürnleri içerisinde sessiz bir dilin taşıyıcısı olduklarının bellek kayıtlarının tutulduğu bir bekleyişin, zamansal unutuş'un resmedilmesidir. Balzac Frenhofer kişiliğinde, sanatın bire bir doğayı taklit etmek olmadığını vurgulayarak Platoncu mîmêsis

16. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris: Éditions Gallimard, 1996, s. 18-21.
17. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*, Paris: Folio/Gallimard, 1993.

ilkesine karşı çıkar. Bu şiirsel bir duruştur: "sen sıradan bir kopyacı değil, bir şairsin!" Frenhofer için, her yüz bir dünyadır: *Toute figure est un monde.* Genç ressam Poussin'e Frenhofer için "büyük bir ressamdan daha çok büyük bir şair" dedirten şey onun ardına mutluluğunu, umudunu gizlediği örtüyü hiçbir zaman yırtmamasıdır. Frenhofer için, şiir ve kadın yalnızca âşığına soyunuk görünür. O yüzden şiir ve aklın fırçalarıyla didiştiği bir noktada Frenhofer'in trajedisi de gün yüzüne çıkar.

Roland Barthes'ın yazı ve görme arasında kurduğu geometrik ilişki Frenhofer'in fırça darbeleri gibi bütünleşik bir arzu nesnesi üzerinden hareket etmez. Onun göstergenin egemenliğine tanıdığı olanak Cézanne'ın görme hissini de Frenhofer'in özgürleşimci haz nesnesini de kapsayan kırıklıklar üzerinden ilerlemesini sağlar. Bu kırıklık alanı yer yer *punctum* olurken yer yer de *kesintisiz* süreğenliklerin içerisinden metni *geçişsiz* bir eylemin tek nesnesi kılan bir görme ediminde somutlar kendisini. Barthes'ın *sémiologique* dizgesinde[18] yazı hep bir *söz boşluğu* gerçekleştirir. Yazı kendi yordamınca bir *satori*'dir (Zen'de olay); satori bilgiyi, özneyi sarsan az ya da çok güçlü bir yer sarsıntısıdır. Yazıyı oluşturan bir *söz boşluğudur,* nihayetinde. Bu boşluğu ortaya çıkarmada Barthes için Doğu ona yalnızca bir çizgi birikimi sunar. Bilinmeyen dile doğru yapılacak bir yolculukta yeni bir dile yansımış tasarlanamazın dizgesel düzenini öğrenmek de ancak bu şekilde mümkündür. Zira Barthes için tüm Batı sanatı roman kişilerinin "canlılığını" "gerçekliğini" kesinlemek için soluk tüketirken Japonca'nın yapısı bu varlıkları *ürün* niteliklerine, öncelikle göndergesel şaşırtmacadan, canlı nesne şaşırtmacasından gösterge niteliğine getirir ya da bu nitelikte tutar: Yazı, gösterimin biricik düz uzamında kavranılamayacak olanı tek bir çalışmada birleştiren edimin ta kendisidir. Yazının ve resmin nerede başladığı sorusuna verilecek cevap belki de Barthes'ın "yola çıkma" edimini kusursuzlaştıran, ayırıcı anları ya da yerleri olmayan merkezsiz, "kesintisiz metin" öngörüsünün bilinmeyen bir dilin uğultulu kitlesi içerisinde nasıl bir koruma duygusuna denk düştüğünü görmekten başka bir şey olmasa gerektir. Tıpkı yazma ediminin nedenselliğinin bir görme'ye bağlı olduğunun farkına varmak gibi bir durumdur bu: Bir yeri ilk kez görmek, onu yazmaya başlamaktır; adres yazılı olmadığına göre, kendi yazısını kendisi kurması gerekir.

Heidegger açısından tüm yordamları düzenleyen ve önceliğini saklı tutan "görme" yalnızca bedensel gözlerle algılamak demek değildir; ama elönünde-bulunan bir şeyin elönünde-bulunuşu içinde arı duyusal-ol-

18. Roland Barthes, *L'aventure sémiologique,* Paris: Éditions du Seuil, 1985; Roland Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu,* Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

mayan algılanması demek de değildir. "Görüş"ün varoluşsal imlemi için yalnızca görme'nin onun için erişilebilir varolan-şeyleri kendilerinde örtülmemiş olarak karşılaşılmaya bırakma özgünlüğünü istememiz gerekir. Heidegger, her "anlam"ın kendi asıl açığa çıkarma alanının içinde bunu sağladığını düşünür. Zaten felsefenin geleneği başından bu yana "görme"ye birincil olarak varolan-şeylere ve *Varlığa* bir giriş yolu olarak yönelmiştir. Bu gelenekle bağlantıyı sürdürebilmek için görüş ve görme öyle bir dizgeye dek biçimselleştirilebilir ki, böylelikle varolan şeylere ve Varlığa her giriş yolunu genelde giriş yolu olarak nitelendiren daha evrensel bir terim kazanabiliriz. Varlığın açığa serilmişliğinin en belirtik görünümü bu türden bir imlemlenme içerisinde ortaya çıkar. Heidegger'e göre, Dasein ancak bir "görebilme" ile tasarlanır. Görme tıpkı görüş kavramı gibi, "bedensel gözler" yoluyla sınırlanmayacaktır. Daha geniş anlamda bir ayrımsama ile elaltında-bulunan ve elönünde-bulunanı görülmeleri açısından kendilerinde "bedensel" olarak karşılaşılmaya-bırakma bir şimdide temellenir. Şimdi genel olarak içerisinde varolan-şeylerin "bedensel" olarak *bulunuyor* olabilecekleri *ekstatik* çevreni verir. Ama merak elönünde-bulunanı, onda ayarlanabilmek ve onu *anlayabilmek* için "şimdikileştirmez"; tersine, *yalnızca* görebilmek ve görmüş olabilmek için görmeye çalışır.[19] Görme, *ne'liği, ne'liğin varlığı* olarak kavrar, herhangi bir şekilde *varoluşa* sahip olduğunu öne sürmez[20] diyen Husserl'in bakışı da bu noktada bağlam içi anlam haritalarını önümüze sermesi açısından önemlidir. Aynı şekilde Sartre'ın göz'ün merkezi bir konum edindiği farklı bakışların mücadelesinde bakışın yalnızca tek öznesi olabileceği yönündeki öngörüsünü de ötekinin yalnızca içkinlikteki nesne olabileceğini düşünerek hesaba katmamız gerekiyor. Böylesi bir hesaba katma durumu şüphesiz bakışlar arasındaki iktidar mücadelesinin, bakışın öznesi konumunu elde etmek uğruna girişilen bir mücadele olduğunu hatırlatır bize. "Başkası tarafından görülüyor olma" "başkasını görme"nin hakikatidir Sartre'a göre. Şu halde, ilke olarak, "başkası" bana bakandır. Ben bakış'a bağımlıyımdır, görüldüğüm gibiyimdir: "Kendi temelimi kendimin dışında bulurum. Ben ancak başkası'na yapılmış arı bir gönderme olarak kendi içinim".[21] Deleuze ve Guattari ikilisi de, her türlü yaşanmışlığı aşan *varlıklar* ola-

19. Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2004, s. 217-218, 490.

20. Edmund Husserl, *Kesin Bilim Olarak Felsefe*, Çev. Abdullah Kaygı, Türkiye Felsefe Kurumu, 1997, s. 40.

21. Jean Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*, Paris: Éditions Gallimard, 1943. Sartre'ın varlık katmanları ve başkalık bilgisi için bkz. Ahmet Bozkurt, *Varlık Tutulması: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik*, Ayrıntı Yayınları, 2012.

rak algılam ve duygulamın, kendi kendisinde varolan sanat yapıtının *bir duyumlar kitlesi*'ni oluşturduğunun altını çiziyordu. Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir. Sanatçı algılam ve duygulam kitleleri yaratır, ancak yaratımın tek yasası, bileşimin kendi başına ayakta durmak zorunda oluşudur. Kendi-kendisinde kendini saklayan şey algılam ve duygulamdır. Malzemenin kalıcılığı birkaç saniyelik bile olsa, *bu kısa süreyle birlikte varolan sonsuzluk içinde*, duyuma, varolmak ve kendi-kendisinde kendini saklamak gücünü verecektir. Deleuze ve Guattari için, manzara *görür*. O yüzden algılam, insandan önceki, insanın yokluğundaki manzaradır. Onun için Cézanne'a başvurmaktan çekinmezler: "insan yok, ama bütünüyle manzaranın içinde". Cézanne için de, görü denen şey görünmezin görünür hale gelmesidir... Manzara görünmezdir çünkü biz onu fethettikçe içinde yitip gideriz. Manzaraya ulaşmak için her türlü zamansal, uzaysal, nesnel belirlemeyi elden geldiğince feda etmemiz gerekir; ancak bu terk ediş yalnızca hedefimizi vurmaz, aynı ölçüde *bizim kendimizi de etkiler*. Manzaranın içindeyken, tarihsel varlıklar, yani bizatihi kendileri de nesnelleştirilebilir varlıklar olmaktan çıkar. Manzaraya ilişkin *belleğimiz yoktur*, manzaranın içindeyken kendimize ilişkin belleğimiz de yoktur. Cézanne'ı takip eden Deleuze ve Guattari de, her şey görü'dür der, vizyon haline geliştir; evren haline geliyoruz. Sanatçı, bize verdiği algılamlar veya görülerle bağlantılı olarak duygulamların göstericisi, duygulamların mucidi, duygulamların yaratıcısıdır. Onları yalnızca kendi yapıtında yaratmaz, onları bize verir ve bizim onlarla birlikte haline-gelmemizi sağlar, bileşiğin içine alır bizi. Sanat, ister sözcüklerden geçsin ister renklerden, seslerden ya da taşlardan, duyumların dilidir. Sanatın görüşü yoktur. Sanat algıların, duygulanımların ve görüşlerin üçlü düzenini bozar ve bunun yerine dilin işini gören algılanımlardan, duygulanımlardan ve duyum kitlelerinden bir anıt koyar. Yazar sözcüklerden yararlanır, ama onları duyuma geçiren ve gündelik dili kekemeleştiren ya da titreten, veya bağırtan, hatta ona şarkı söyleten bir sözdizimi yaratarak yapar bunu: bu üsluptur, "ton"dur, duyumların dilidir ya da dilin içindeki yabancı dildir.[22]

Şiirin görme biçiminin kendisini dikte ettirdiği en önemli an şüphesiz sorduğu soruların bir cevabının olup olmadığına dair içine düştüğümüz kuşku ve bu kuşkunun doğurduğu şiirsel paradoksun işaretleri, izleri olsa gerektir. Derrida bu cevapların zaten dikte edildiğini söylemekte hiçbir sakınca görmez: Şiir ben dikteyim, ezberle beni, der. Kopyala, gözet, bana bak, gözler altında dikteleşmiş durumdayım, der. Bel-

22. Gilles Deleuze- Felix Guattari, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 146-177.

ki, ötekinin diline yönlendirilmiş bir tehlikeye işaret etmek sadece iki sözcükle de olsa şiiri anlamaya çalışır. Belleğin ekonomisi içerisinde şiir kısa, ruhuna ve seslendirilişine göre eksiltili olmalıdır. Aynı zamanda "yürekten ezbere öğrenmek" ifadesinin şiirsel bir şekilde sarıp sarmalandığı bir "yüreğin" hikâyesidir şiir. Bu anlamda şiir, tek bir şifre içerisinde anlam ile harfleri, ritmin zamanı uzamlaştırması gibi mühürler. O yüzden şiiri biraz da ritmin temel bakışımsızlığı olarak görmek gerekir. Şiir başkasından gelen bir duadır. Eğer şiire özgü *(poématique)* bir durumdan bahsediyorsak o vakit onu *poîesis*'in talim yeri olan bir sirke göndermemiz gerekecektir. Zira şiirin doğasında alıntı yoktur, başlığı yoktur, rolü yoktur.[23] Başkasından gelen bir dua ya da bir bekleyiş. Fakat hangi durumun ve neyin karşılığı olarak? T.S. Eliot, böylesine bir bekleyiş anında, görünür dünyanın imgelerinin insanlar tarafından nasıl unutuşa terk edildiğinin bulanık bir görüntüsünü sunar okura. Bulanık, fakat hep varlıkla ve onun görünür tüm imlem biçimleriyle, nesneleriyle mütekabil bir ilişki içerisinde bulunan insanın görme duyumunu bir uzak-lık durumuna taşıyarak nasıl yabancılaştırdığının da haritasını çizer: "Tanrılardan pek anlamam: ama sanırım ırmak/ Güçlü boz bir tanrıdır-somurtkan, elegeçmez ve serkeş,/Bir yere kadar sabırlı, sınırdır diye bilindi önceleri;/Yararlıydı bir ticaret yolu olarak, güven vermezdi;/ Sonra köprü mimarları önündeki mes'ele oldu yalnız./Bir kez çözüldü mü mes'ele, unuttular boz tanrıyı/Kentlerde oturanlar- o yine de, aman vermez kaldı, daima,/Terk etmedi kendi mevsimlerini, taşkınlığını, yıkıcı,/İnsanların unutmayı seçtiğinin hatırlatıcısı. Manikaya/Tapanların gönlünden, gözünden düşmüş, ama bekliyor,/Gözetliyor ve bekliyor". Her ne kadar hafıza-i beşer nisyan ile malul de olsa nihayetinde perspektifin dışa fırlattığı bir durumla karşı karşıyayız. Görmenin, şiirle ve kutsal olanla tecrübesinin bir unutma edimi içerisinde var olduğu bir dünyayla karşı karşıyayız. Oysa biliyoruz ki, şair de ressam gibi nesneyi tüm benzerlerinden ayrı kılarak kökensel bir varlık bilgisi eşliğinde görür, bakışa sunar. Tıpkı bir ressam gibi, uzam içerisinde şey'in bakışını algılar. O nedenle şair perspektifin yönünü çizer. Görünür olanın içerisindeki tüm kalıntıların varlık bilgisi artık şiirin söylemi içerisinde dile gelecektir. *Zamansal görünü (perspective temporelle)* içerisinde varolan her şeyin bir bakışı vardır. Şiir de zamanın kadranına ayarlar bakışını.

Şiirde perspektif ve görme bağlamında özellikle anılması gereken bir şair olan Edip Cansever'de bakış ve görme edimi, şiirin bir sahne dili içerisinde kendi dekorunu nasıl kurduğunun verilerini fazlasıyla sunan dokusuyla dikte ettirir kendisini: "Bakmalar görüyorum bütün gün tür-

23. Jacques Derrida, *Points de suspension*, Paris: Éditions Galilée, 1992, s. 303-308.

lü bakmalar/Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması/ Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında/Gördüm suyunki yumuşak, gördüm ağacınki katı/Gördüm ama şey, gördüm ama nasıl, gördüm ama bu kadar göz/Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı./Kar gözleri, soğuk-güzel, buğu gözleri hamamlarda/En harlısı bu: savaşlarda, en ışıksızı ölülerdeki/Bitti gözleri onlar bitti". Şair bir tablo resmeder. Onun, perspektifin belirsizliğinde, nesnel karşılıklarla çatışan tüm imgeleri, ait oldukları kompozisyon düzleminden çıkararak ördüğü *görü anlatısı*, kopuşun aslında süreksizliği de imleyen bir görme biçimi olduğuna dair şiirle yapılmış bir ihtardır: "İyice baktınız mı, siz artık bu bakma biçiminde/Yeni bir şey oldunuz, bunu kendimden biliyorum".

Bugün, her zamankinden daha fazla bir bakış fenomenolojisine ihtiyacımız var. Espasla yüzey arasındaki çatışmaya tanıklık edebileceğimiz, göz'ün görülebildiği, bakış'ın tinselliğinin tüm ara-uzamları titreşen bir dilin soluk alıp verişinde duyumsadığı bir bakış siyasasına ihtiyacımız var. Bu bakış siyasası şiirin ne resim ne fotografik ne de sinematografik görü'ye indirgenerek maddeselleştirilmesi edimi değildir. Tam tersine, böylesi bir bakış siyasası, bütün bu görülerin *duyum kanallarının (aisthêtikoi póroi)* açılarak düşüncenin imgesinin araştırıldığı *noologik* bir sürecin adı olacaktır. Kelimenin bütün anlamıyla; farkına vararak görmeyi, sezmeyi, fark etmeyi, gözünden kaçmamayı ve düşüncesinde olma halinin bütün içerimleriyle temsiliyetini sağlayacak bir bakış siyasası olacaktır. Görme'nin ve bakış'ın tüm özgül ve tinsel gücünü imgesel bir süreğenliğin *çerçeve*sine alacaktır. Mekânın sessizliğine gömülen imgenin nabız atışı olacaktır. Nasıl ki, görme biçimi hem zamansal hem de uzamsal olarak kendi diline ve mekânın kendi yerleşikliği içerisinde yitip gidecek olan kendi akustiğine sahipse aynı zamanda bir susku haddinin de imleyeni olacaktır. Zira suskunun mayasının egemen olduğu bir mekânda görme'ye dair tüm edimler gerçekliğin dokunulabilir nesneler eşliğinde ayartıldığı bir imgeler bütününe götürür şairi: İmgenin bekâreti, görme'nin bekâretidir. İçinde bulunduğu uzamı bozan nesne bakış fenomenolojisinin şiirsel imgeyi bir sahneleme mantığı içerisinde dile gelmesini sağlayan ilk görü'dür. Parantez içlerinin ve soru imlerinin yazı'nın ayracına alındığı ilk görü'yü koşullayan bir edimdir bu bakış siyasası. Onun için şiirin kuluçka dönemidir görme biçimi. Şiirin şiir içinde unutulması edimi ise hiç değildir. Böylesi bir bakış siyasası içerisinde kendisini yerlemlendiren görme biçimi, nasıl, imgenin çarpıp geri döndüğü her duvar geçmiş zamanın temsilini oluşturuyorsa, o da zamanın ritmik nabız atışları içerisinde mekânın ışığı tarafından emilen

gerçekliğin belleğini oluşturur. Görünür kıldığı *(rendre visible)* imgeyi özgürleştirir şiirin görme biçimi.

Anlamı yüz'de boşalmış bir imdir şiir. Onu bir *görü anlatısının* dilsel taşıyıcısı olarak görmek şaşırtmasın kimseyi. Şiir bir bellek *(mnémosyne)* taşıyıcısı olduğu kadar zamansal ve mekânsal tüm renklerin de taşıyıcısıdır. Belleğin eşzamanlılığı şiirin zamanına dahildir. Şiirin zamanı da kendi görme biçimini engellenmiş tüm zamansallık biçimlerinden devşirdiği imgelerle dolaşıma sokar. Şiir ışıkta soluk alır, onu görme'nin tüm olabilirliklerine hazırlayan bir diyalog bir duyumsallık halidir ışık. Şiirsel belleğin taşıyıcısı dünyasal tasarımın renkleridir. Bu renkleri açığa çıkaran ışığın gücüdür. Şiirsel belleğe bir ışık tasarımı içerisinde dahil olan tüm görme imleri şiirin *ertelenmiş (différé)* zamanı içerisinde yeni bir mevcudiyete sahiptir.

Şiirin görme biçimi, dilin yeni bir varlığı olarak görünen şiirsel imgenin sözün eşsiz bir *lapsus*'u olarak hep *uzak-lık (dis-tanz)* düşüncesini olanaklı kılarak yeni bir bakış siyasası üreten yeni bir düşlem bilgisine açık bir davettir. Bu davet tüm üslupları içeren görme biçiminin tüm eksik imgeleri ve işaretleri olanaklı kıldığı bir *gizli görünü (vie secrète)* dolayımında hayatiyet bulur. Bedenin varoluşunun tinsel süreğenliği sayesinde gizli bir görünen olarak açığa çıkan kül imgeler, bedeni mekân dolayımında sürekli devinim içerisinde olan imgesel bir belirimin retro-projektör ekranına dönüşen algısal eşiğini oluşturur. Farklı zaman parçalarının şimdiki zamanın kesintisizliği dolayımında yüzleştirildiği süreğen bir akışın içerisinde kendi zamanını oluşturan imge gerçekte görülebilir olanın tüm algısal kopmalarının da mekân içerisindeki yara'sının temsilini oluşturur. Şiirle uyandırılmak da ancak imgesel olan ile gerçek olanın sınırındaki ara-durumların varlığı uyandırması, harekete geçirmesiyle olabilecek bir görünümdür.

1. Photogramme
Yazı'nın Ertelenmiş Zamanı

I. Dışarı'nın Çağrısı

Dilin, sözün, kelâmın temelleri ya "hazf"tır, yani ölümdür, ya da "sükûn"dur.
İbn-i Arabi, El-Fütûhatül-Mekkiye

Silerken, aynı zamanda, silinen bir yazı mıdır önsöz? Belki de eşikte silinen yazı'n'ın, yazgının ilk durağıdır önsöz. Nasıl ki, kendi dilinde bir konuk, bir yabancı olan yazar kendi dili içerisinde tamamen tekil bir mevcudiyeti başkalarına yazı'nın dolaylama biçimi içerisinde *sunuyorsa* aynı şekilde tüm özel isim politikalarının, temsil ekonomisinin ve parantez içlerine mukim öznenin hakikatini örten bir çıplaklığa da sahiptir. Önsöz bir *çerçeveye* almadır; yazıyı kadrajına alan tüm bildirimlerin, bengi-bakış'ın dolayımsallığından azade yitik bir şimdi'ye temellük eden imgenin temsiliyetine aracılık eden tüm temsil biçimlerinin ayartıldığı ve sürekli olarak *işaret* edildiği kendi üstüne çökmüş göstergenin çevreni içerisinde dönenip duran bir *silinti*dir *(la rature)*. Onu *lekeleyen (la salissure)* öznenin yabancılığına sirayet eden öteki'nin bakışı ve öteki'nin sözü olan *imza*sıdır.

Her kavrama ayrıntılı bir şekilde önsöz yazmanın hazzına yavaş yavaş vararak[24] yazan Derrida da onaylayacaktır önsözün gerçekte bir ön-bildirim, ön-deyiş, ön-yüz, ön-görü, ön-giriş, ön-hizmet olduğunu. Onun için unutmamak gerekiyor: Önsöz hiçbir zaman rastlantısal bir olgunun çoğaltıldığı bir metin değildir. Parantez içlerinin ve soru imlerinin yazının ayracına alındığı bir biçimdir. İşte bu yüzden, metni açımlayan, onun mevcudiyetini tüm ara-sözlerin başlangıç eşiğinde kuşatan bir ön-bildirim, ön-deyiş, ön-yüz'dür. Metnin dolayımına egemen olan tüm bildirimlerin bir varlık sorusuna eşitlendiği ve mevcudiyete sunulduğu bir biçimdir. Önsöz edimi *parergonal* bir *kalıntı* olarak metni ve

24. Jacques Derrida, *Positions*, Paris: Éditions de Minuit, 1972, s. 43.

sunu'yu sınırlandırır, *çerçeveler* çizer. Önsöz, böylece, metnin dışından *parergonal* bir alan çizer kendisine, hem metni hem de çevreni içerisinde dönen dilin içerisindeki *örtülü sözce*'nin varlık ikamesini tamamlar, örter.

II. Yazı, Eleştirel Söylem ve Epizodik Bellek

Kavramın bir yalanı vardır, şeylerin evini boşaltması için düşünceye sözcüklerin o yüce gücünü sunan bir yalan.
Yves Bonnefoy, *L'Improbable.*

Varlığın arketipal kuruluşu olarak yazı, geçmiş *anın* izinin sürüldüğü bir sözceyle dile gelir. Geçmişi şimdi'nin bir tezahürü, şimdi'yi ise *çerçeveye* alınacak tüm zamansal temsillerin bir ikamesi olarak kabul ettiğimiz vakit yeni bir *bellek dramaturgisi*nin de olabilirliğine evet demiş oluruz. Onun için, soru imlerine varlık kazandıracak her türlü hakikat faktörü, yüklemleme eylemi görünürü gizleyen imgenin kör alanına dahil olacak bir göndergesel işleve hayatiyet kazandıracaktır. Yazının tüm bilişsel ayrımlarını kurgulayan bir benlik tasarımı, dışsal nesnelerin zihinsel temsilinden ve dış dünyanın patolojik belirtilerinden bağımsız olarak, gerçekte, Brechtyen bir jestüel tasarım örgütler. Bu tasarım aynı zamanda bir benlik aktarımıdır. Heiner Müller'in Pina Bausch'un dans tiyatrosu için dillendirdiği "onun imgesi göze batan dikendir ve bedenler, anlamın hapsini yani yayımlamayı yadsıyan bir metin yazar" şeklindeki öngörüsü de nihayetinde Antonin Artaud'nun metafizik tiyatrosundan bugünün şimdi'sine temellük eden tüm *iz*lerin ve bellekle *yaralanan* bedenlerin temsil politikasına elverir. Bedenin ve metnin yazılması, bakış'a sunulması bağlamında tarihselleştirilen tüm imgeler Brechtyen *Gestus*'un temel parametrelerini oluşturur. Beden artık, ziyadesiyle *teatral* bir göstergenin imleyeni olarak dramatik bir kurgunun *işaret* eden öğesidir. Böylesi bir temsil ekonomisi içerisinde genelleştirilebilir bir *epizodik bellek* ile karşı karşıya kalırız. Epizodik belleğin kayıt altına aldığı tüm imgelemsel süreçler yazının zamansal temsil biçimlerine ikame olmasıyla mi sonuçlanacaktır? Şüphesiz epizodik bellek şimdi'si ve hakikati olan bir zamansal tasarıma sahiptir. Onun

için, tahayyül edilmiş bir kurgu olarak geçmişle ve onun zihinsel temsil biçimleriyle herhangi bir ortaklığı yoktur. Zira geçmiş şimdiki *anın* ürünüdür, onun bir nedeni değildir.

Şimdi'yi anlamaya yönelik bir edim olarak eleştirel bakış geçmişin imgelerini bugüne taşıyan yazı'nın *ikonik işaret*ine nasıl karşılık vermektedir? Sanırım öncelikli olarak sorulması gereken sorulardan biri de budur. O halde, bugün eleştiri üzerine düşünmek ne anlama gelir? Eleştiri üzerine konuşmak, onu diğer disiplinlerden ayrıştırarak kendisini konumlandırdığı heretik yapının bilincinde olarak dile geldiği düzlemin aslında hiç de yabancısı olmadığımız bir epistemik yarılmaya denk düştüğünü görmek demek değil midir? Eleştirinin ne'liğine ilişkin cevaplandırılması gereken bir soru da şüphesiz hakikati dillendirme çabasında olan eleştirinin egemen kavramlarının tüm çoğul söylem biçimlerinden bağımsız olarak ele alınmasıyla sağlanacaktır. Bu bağlamda ele alınması gereken edebiyat eleştirisi de kendi özgül teorik ve felsefi bağlamından bağımsız yekpare bir yapıya sahip değildir. Eleştirinin, her şeyden önce bir disiplin olarak kavramsal ve teorik yapısına egemen olan estetik ve felsefi bağlamı bütün olarak edebiyat eleştirisinin de özgül yapısını oluşturur.

Disipliner bir yapı olarak edebiyat eleştirisinin kavramları felsefeye ait kavramlardan ve onun estetik yaklaşımının bütünüyle egemen olduğu bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla edebiyat eleştirisinin pek çok teorisyeni Kantçı ve Hegelci estetiği takip etmişlerdir. Eleştirel teorilerinin tüm kavramları da doğal olarak Kantçı ve Hegelci, Nietzscheci argümanlardan türetilmiştir. Yazınsal alanın eleştiriyle kurduğu apaçık ilişkiyi çok daha köklü tarihsel ve felsefi geçmişlere dayandırmak mümkün. Fakat yazınsal alanın eleştirel teori içerisinde başat bir şekilde açığa çıktığı önemli kırılma noktalarından birini de İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün *işaretleyen (signifiant)* ve *işaretlenen (signifié)* mantığı üzerine kurduğu *semiotik poiêsis*'i oluşturur. Saussure'ün tüm dilbilimsel kavramları yazınsal metnin eleştirel yönelimine ilişkin geniş bir art-alan oluşturmuştur. Dilin çiftli boğumlanması *(la double articulation du langage)* durumundan hareket eden André Martinet de fonemlerden meydana gelen dilbilimsel dizgenin işaretleyenlerin inşasına dayalı işaretlenenler olmadan bir birim oluşturamadığından söz eder. Martinet'in bu yaklaşımı da, doğal olarak, işaretleyen'in yapısını anlamın etkisine karşı bir hamilik görevi üstlenmesinin sonucu olarak kurulmuştur. İşaretleyen ve işaretlenen arasındaki geçişkenlik de bu şekilde açığa çıkar. Bu dilsel geçişkenlik durumu eleştirel metnin ara birimlerine de müdahil olan kavramsal bir dizgeye denk düşer. Bu yapı eleştiriyi dilin ikili man-

tığı üzerinden hareket eden bir metin-kuruculuk içerisinden oluşturur. Nasıl Michel Foucault'nun sosyo-tarihsel düzlemde ilerleyen estetik yaklaşımı eleştirinin ihtiyaç duyduğu temel yaklaşım biçimlerinden yalnızca bir tanesini oluşturuyorsa aynı şekilde Pierre Bourdieu'nun kültür sosyolojisi de süreğen bir yapı olarak ilerleyen tarih ve toplum birlikteliğinin ekonomik, sosyal ve siyasal açıdan ne türden estetik normların, değerlerin ve kültürel kalıpların, nasıl yapısal süreçlerden geçtiğini anlamamız için verili olmayan bir bakış açısını sergiler. Eleştirel bilinç için olmazsa olmaz kültürel bağlamların siyasal, felsefi ve estetik teorilerin hangi başat eğilimlerin ve uygulayımların bir sonucu olarak ele alınması gerektiği noktasında kültürel çalışmalara sevk edecek bir nirengi noktasını oluşturur.

Edebiyat teorisinin oluşumunu teşkil eden Kant, Hegel ve Nietzscheci felsefi argümantasyonlar ve bu argümantasyonlar üzerinden bugün halen daha devam etmekte olan tartışmaları ve kavramsal döngüyü ele almadan yazınsal alanı ve yazınsal eleştirinin bugününü de anlamak pek olası görünmüyor. Zira Kant, Hegel, Croce, Nietzsche, Saussure, Gadamer, Heidegger, Marx, Lukacs, Benjamin, Adorno, Bakhtin, Jameson, Eagleton, Greimas, Barthes, Foucault, Coleridge, Eco, Eliot, Paul de Man, Lyotard, ve Derrida'ya uzanan bir çizgi üzerinden yürüdüğümüz vakit eleştirinin metinsel olarak geçirdiği tüm aşamaları ve ara-yüzleri de görmek, anlamlandırmak daha işlevsel bir noktaya götürecektir bizi.

Bu durum, benim, adına *temsilin aporetik iz'i* diyeceğim bir kavramsallaştırmanın Batı düşüncesi içerisinde yerleşikleşmiş bir ilişkisiz ilişkinin söylem sicilleriyle yazıyı ve benliği kurban etme edimine dayanan bir dizi *tekrar-şimdiye-getirme (re-présentation)* durumunun tamamen yazının felce uğratılmış dilbilgisel kökleriyle ilgilidir ve çok daha kökensel bir *iz* sürmeyi gerekli kılan bir yolculuğa yazgılıdır: Tıpkı Odysseus'un yolculuğu gibi bitimsiz bir yolculuktur bu. Böylesi bir yolculuk İbrahim'in Moriya dağındaki yolculuğuna eşlik eden Søren Kierkegaard'ın yapıtının ortaya çıkardığı gerçeklik ve temsiliyet alımlamasından, İbrahim'in sessiz ve bir nefes tutulması gibi şimdisi olmayan tüm zamansal temsil biçimlerine olanak sağlayan geçmiş ve bellek yöneliminin tüm özne yapılarıyla birlikte hareket eden *kurban sunumuna* kapı aralar.

Erich Auerbach tam da bu yönsemeden hareketle İbrahim'in yolculuğunun belirsiz ve belli olmayan aracılığıyla sessiz bir ilerleme, nefes tutulması, şimdisi olmayan bir süreç, geçmiş olanla önde bulunan arasına bir zaman boşluğu olarak dahledilen, ama yine de ne hikmetse hesap edilen üç günlük sürenin tıpkı Odysseus'un yolculuğundaki tüm yara

izlerini içerebilmesi açısından ilerideki sembolik tefsirleri de sahiden talep edebilecek hangi gerçeklik kipi üzerinden farkına varmanın bilgisini bir temsiliyet üzerinden, edebiyatın bütün olarak kültürel yapının bilinçaltını nasıl belirlediğini, tarihsel süreci içerisinde anlatır.[25] Onun yapıtı, Batı edebiyatı içerisindeki gerçekliğin temsilinin yazınsal yaratılar üzerinden nasıl bir estetik etkiye dönüştürüldüğünün örnekleriyle doludur. Auerbach'ın Homeros'un üslubunun konu edindiği hiçbir durumu yarı karanlıkta ve dışsallaşmadan bırakmama ihtiyacı olarak gördüğü temel itki olguları tamamen dışsallaşmış, tüm unsurlarıyla görülebilir, algılanabilir biçimde, uzamsal ve zamansal kodlarıyla münhasıran belirtilmiş olarak temsil etmesiyle ilgilidir. Aynı şekilde psikolojik süreçlerin Homeros metninde ilerleyişi de bu yöndedir ve hiçbir şey saklı değildir. Auerbach'ın Homeros metinlerinde gördüğü kesintisiz, ritmik olgular düzeneği hiçbir şekilde ne tek bir boşluk ne de tek bir kopukluk barındırır. Aksine Homeros'un metninin özgüllüğü, *sunumunda* yatar. Kelimelerin eşlik etmediği neredeyse tek bir durum bile söz konusu değildir. Onun için bir olguyu oluşturan tek tek unsurların birbirleriyle olan ilişkisi bariz bir şekilde kayda geçirilir, nerelerde kullanılacağı belli olan ve anlam yönünden hassas bir şekilde ayrışan pek çok bağlaç, zarf, edat ve sözdizimsel tüm araçlar, şahısların, nesnelerin ve epizodik olayların birbiri karşısındaki varlığını tahdit eden esnek bir bağ ile zamansal, uzamsal, nedensel pek çok nokta bu şekilde aydınlatılır. Homeros'un üslubunda tüm özellikler uzamsal ve zamansal bir *şimdi*nin, nihayetinde, bir mutlak'ın içerisinde gerçekleşir. Auerbach'ın yol haritasını çizdiği böyle bir düzlemde, Homerik metinlerde anlatılan dramatik kurgu bağımsız ve kendine münhasır bir *şimdi* içerisinde kurulur. O yüzden, *şimdi*yi geçmişin derinliklerine açık bırakan öznelci-perspektifçi bir modern metin yapısı Homeros'un üslubunun dışındadır. Onun temsil ettiği biçem eşit ölçüde bir nesnel *şimdi*nin metne dahil edilmesinden başka bir şey değildir. Auerbach'ın *zamansal görünüsünde (perspective temporelle)* Homerik üslubun özünün anlaşılması için onun kadar epik fakat başka bir formlar dünyasının ürünü olan Elohist anlatıma, İshak'ın kurban edilişi anlatısına başvurulur. Tekvin'in bilmemek ve giz üzerinde yükselen ses tonu İbrahim'in hiçbir şekilde nedenlerini sorgulayamayacağı bir tanrısal paradoksun ürünüdür. Bu haliyle bile İbrahim'in maruz kaldığı *bilmeme* durumu aslında Auerbach'ın yapıtının farklı bölümlerinde açıkladığı pek çok yönseme gibi Homerik anlatıların yapısından çok uzaktadır. Her şeyden önce Yahudilerin tanrı anlayışı, şeyleri kavra-

25. Erich Auerbach, *Mimésis: La représaentation de la réalite dans la littérature occidentale*, Çev. Cornélius Heim, Paris: Éditions Gallimard, 1968, s. 11-34.

ma ve temsil etme biçimlerinin sebebi değil, semptomudur.[26] Şimdisi olmayan bu süreçte İbrahim'in nefes tutulması İshak'la birlikte katedeceği menzilin belirginliğine bağlıdır. Oysa Eski Ahit ölçülü bir zaman kavrayışından daha çok ıstırabın ve imanın gadrine uğramış bir zamansal muhayyileye sahiptir. O yüzden Homerik metinlerde olduğu gibi her gün aynı zamanın yeniden yaşanması durumu da söz konusu değildir. Élohist anlatıya egemen olan gerilim unsuru sessizlikle ve imanla ilintili bir dile gelmeden kalan düşüncelerle örülüdür. Auerbach'ın Eski Ahit anlatısıyla Homerik metinler arasında kurduğu en karşılıksız, birbirine denk gelmeyen ilişki türü de budur. Élohist anlatıdaki zaman ve mekân belirsizliği, sessizliğin bir hikmet formunda sunulması, gerilimin kopuk kopuk dile getirilmesi ve hiçbir zaman boşalmayan gerilimle mücehhez bir giz'le mukim olması onun bir arka planla *(arriere plan)* yüklü olmasını sağlamıştır. Homeros'un üslubunun Élohistik anlatıya nazaran perspektifsiz saf bir şimdi kurmasıyla ön planlı *(du primier plan)* olarak temsil edilmektedir. Tanrı'nın Kutsal Kitap'taki temsili ise tamamen arka planlı bir temsiliyettir. Zeus'un zuhurundaki kavranabilirlik ve görünebilirlik Eski Ahit'in Tanrı'sında hep derinlere doğru uzayıp giden bir bilinmezliğe sahip olmasıyla bu arka planı sabitler. O yüzden Auerbach, Homerik metinlerin insanı temsil etme biçimlerinin görece basit olduğunu düşünür. Batı yazınında gerçekliğin temsil süreçlerinin hangi aşamadan geçtiğini bu iki üslup aracılığıyla gösteren Auerbach'ın çabası aslında bugün için de kutsal anlatıların her şeyi cisimsiz birer imgeye dönüştüren yapısını görebilmemiz için bir fırsat sunuyor. Zira Eski Ahit gibi kutsal metinlerde öğreti ve vaat, anlattığı hikâyelerle somutlanır ve onlardan ayrıştırılamaz. Bu nedenle arka planları vardır, gizemlidirler, saklı anlamları vardır, tefsire ihtiyaç duyarlar. Anlatılan gerçeklerden ibaret olmaması, bu metinlerin sürekli kendi gerçeklerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmasını sağlamıştır. Amacı Homerik metinlerde olduğu gibi kendi gerçekliğimizi bize bir an için unutturmak değil, gerçekliğimizi aşmak, sindirmektir. Hayatımızı onun dünyasının içine yerleştirmemiz, onun kurduğu evrensel tarih binasında birer unsur olduğumuzu hissetmemiz gerekmektedir. Tanrı'nın iradesinin tecessümü olarak şekillenen tüm kutsal figürler gibi İbrahim de tedrici olarak ıstırap aracılığıyla sınanmıştır. Auerbach'ın Homeros ve Eski Ahit'te açığa çıkardığı temsil biçimi, gerçek bilginin alanına dahledilen varlık düşüncesinin, özne durumlarının edilgin yönelimsellikleri üzerinde durmamızı da gerektirir. Zira Batı felsefesini, başka'yı açığa çıkar-

26. *"La représentation judaïque de Dieu n'est pas tant la cause q'un effet de ces conseptions"* Auerbach, 1968, s. 16-17.

makla eşdeğer olarak gören Emmanuel Lévinas'ın düşüncesinde *verilmiş* olanı kendinden sunuyormuş gibi her deneyimin, ne kadar edilgin, ne kadar konuksever olursa olsun davet ettiği varlığı hemen kendisinin kurmaya girişmesi de aslında öteki'nin zamanına geçişi önceler. Dolayısıyla Odysseus'un yolculuğu da *kendini hep kendi olarak yeniden bulan bilincin özerkliğine zarar vermeyen*[27] bir başka'lık deneyimidir.

Bu başkalık deneyiminin giderek geri dönüşü olmayan bir yolculuğa, *temsilin aporetik izi*'ne, dilin ve öznenin hükümran dolayımlayıcıları tarafından daha çok yaklaşılmaz mı? Kurban edimi de bu temsil biçiminin vazettiği bir gerçeklik olarak ikame edilir. Aynı şekilde mitologyada tanrıları teskin etmek için kızı İphigenia'yı kurban eden Agamemnon'un trajik yönüyle İbrahim'in ahlakı askıya alan kutsal yönelişi arasında bir yakınlık kurulabilir mi? Böylesi bir yakınlık her şeyden önce temsiliyet biçimleriyle birbirinden ayrılmaktadır. Homerik metinlerde dile gelen dünya ve bu dünyanın trajik kahramanları Agamemnon'da, Oedipus'da ifadesini bulan bir *sonsuz geri çekilme* dolayımında hep bir *aretê (erdem)* içerisinde varoluşlarını ikame ederler. Oysa İbrahim'in ve Kitab-ı Mukaddes'in temsil dünyası imanın ve itaatin her türlü trajik yazgı düşüncesini yok sayan, dünyasal varoluşu kesintiye uğratan bir temsiliyet içerisinde var olmasıyla ayrılır. Çünkü imanın paradoksu sessizlikte yatar. İbrahim'in suskunluğu da bunun işaretidir. Homerik metinlerdeki trajik kahramanlarda olduğu gibi konuşarak mevcudiyetini ve aretê'sini korumaz. Susmak, tanrısal buyruk karşısında icbar edilen sınanmanın çelişkili boyutudur.

Bu sınanma ve kutsalın *bilmemeye* maruz bırakan söylemi öznetemsil ilişkisinin varsıllığını hep öteki'nin ertelenen zamanına havale eder. Dünyanın temsiliyetine elveren metin, hakikatle olan ilişkisini de sakladığı, açığa vurmadığı anlam kodları ile kurmuştur. Ricœur'ün *boşluk* olarak görebileceği bir dünyasızlaşma durumuna denk gelecek bir farklılık mottosuna sahiptir: Her metnin dillendireceği bir hakikati olması gerekliliğinden hareket edecek olan bir bakış doğal olarak metnin de sözün imlediği duruma bağlı bir hakikatin temsilcisi olmasıyla sonuçlanacaktır. Metnin içerisinde sakladığı dünya ile gerçek dünyanın örtüşmemesi durumu Ricœur'e göre metinde yazı aracılığıyla mevcudiyet kazanan dünyanın imgeselliğiyle ilgilidir.[28] Unutmamak gerekiyor; metin kutsal olsun veya olmasın, bizatihi bir şey değildir, fenomenal-

27. Emmanuel Lévinas, "La trace de l'autre" *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris: Vrin, 1974, s. 187-202.

28. Paul Ricœur, *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*, Paris: Éditions du Seuil, 1986, s. 141.

dir. Anlamı yansıtan göstergedir. Onun nihai anlamı, farklı yorumlar tarafından verilmiştir.[29] Dolayısıyla yazıyı ve metni çerçeveye alan temel birim olarak söylem biçimlerinin dille örtük biçimde özdeşleşen yapısı, onu aynı zamanda, uzlaşımsal lafzi yönü üzerinde durmamızı da gerektirir. Anlamın kodlarını oluşturan söylem, mutlak hakikat fikrinin onaylayıcısı olmaktan daha çok bir açıklayıcısı konumundadır. O yüzden dili bir dil düzeni *(ordre du langage)* içerisinde ikame eden söylem, metnin dünyası dolayımında hiçbir şekilde aşkın kodlarla var olmaz. Bu bağlamda söylem *sözceleme*'nin de onsuz olamayacağı bir özgüllük içerisinde metne dahil olur.

Söylemsel olanın hakikat taşıyıcılığı metne ve anlatılan şeyin kökenine bir geri dönüştür. Dilin gerçek olmadığı üzerinden hareketle hakikati işaretin tasallutuna vermeyi mümkün kılar söylem. Bu durum tüm görülebilir anlamların mantık ve ekonomisini hep sözcelemeyi erteleyen, dilin merkezi konumundaki söylem tarafından olanaklı hale getirilir. Anlamın aşkınlığına işaret eden *sözce*'nin *(énonciation)* yazı tarafından saklandığı epizodik bellekte metnin iç örgüleri söylemin birimleri tarafından kurulur. O yüzden, dilin gerçekliğinin ve temsil imkânının ne türden bir geri dönüşlülük edimine olanak verdiğinin izinin sürülmesi gereklidir. Bu türden bir iz sürme ise, Jacques Derrida'nın mevcudiyet metafiziği dolayımında, hakikati önceden durduran sessiz bir telaffuz olarak yazıyı ve metni çerçeveye alarak sildiği yazının kalıntılarına yeniden-kaydın mümkünatını, olabilirliğini kendi tuzaksız tuzağı içerisinde gösteren tüm *saçılmaları* ile kendi dili içerisinde konuk eden *déconstruction* estetiği dahilinde sökümlemek gerekecektir.

29. Jean-Paul Resweber, *La Théologie face au défi herméneutique*, Louvain: Nauweberts, 1975, s. 19.

III. Jacques Derrida ve Çerçeveye Alınan Yazının Ertelenmiş Zamanı

Kırılmış tabletlerin parçaları arasından şiir ortaya çıkar ve konuşma köklenir (...) Yorumun zorunluluğu, şiirsel yorum gibi, sürülmüş konuşmanın biçimidir.[30]

Jacques Derrida

Jacques Derrida'nın, *öteki*'nin edilgenliğinde merkezsiz ve *atopik* bir belirsizlik alanının uzamsal yüzünü oluşturan kent düşüncesi ve kent dahilinde felsefenin simgesel olana, *öteki*'nin yurduna, yabancılığa, bu yabancılığın içkinleştirdiği *topolojik* coğrafyanın oluşumunu konukseverliğin de ortaya çıkardığı tüm açmazlar, zamansal çelişkiler eşliğinde ele aldığı metni, aynı zamanda onun politik fenomenolojisine de bir *yer yurt* dolayımında girizgâh oluşturabilecek temel bir düğüm noktasından hareket eder.[31] Konuksev(-er/-mez)lik *(Hostipitalité)* başlığını taşıyan metninde Derrida "daha konukseverliğin ne olduğunu bilmiyoruz" diyerek oldukça paradoksal bir durumdan yola çıkıyor. *Daha bilmiyoruz* zira *eşikteyiz.* Derrida'nın kendi dilinde, kendi evinde, konukseverlik kodunun gerektirdiği söylemsel ve politik açılıma başlamak için ve bir nevi hoş geldiniz demek için yönelttiği bu aforizmatik cümlenin içerdiği fragmanter yapı aynı paradoksal olgunun Hegelyen bir efendi-köle diyalektiği içerisinde gerçekleştiği sürecin de temel doğrulayıcı biçimini oluşturur. Zira halen daha Derrida'nın aynı ısrarcı tavrını sürdürdüğü edimsel bir çelişki olan konukseverlik deneyimini açımlamak için üzerinde durduğu bu cümle, Fransızca konuşan bir biz içinde bizi içerimleyen, önceden otoriter bir biçimde sizi içerimlemiş olan konuk-

30. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, s. 99.
31. Jacques Derrida, "Konuksev(-er/mez-)lik" Çev. F. Keskin-Ö. Sözer, *Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma* içinde, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 45-71.

severliğin en az üç ve kuşkusuz dörtten fazla anlamı olduğunu bilmek açısından da önemlidir. Konukseverlik kendi evinde birçok kez alır ve verir Derrida'ya göre. Konukseverlik verir, sunar, uzatır; ancak verdiği, sunduğu, uzattığı başka yabancıyı ev sahibinin *(host Wirt)* yasasına boyun eğdirerek kendi evinde içeren ya da oraya gelmesini sağlayan ve gelmesine izin veren ağırlamadır. Ev sahibi kendi dilinin yasasını ve sözcüklere yüklediği anlamı, yani kendi kavramlarını dayatmakla başlama eğilimindedir.

Konukseverliğin semantik yapısını postüle eden Derrida konukseverliğe ilişkin sarf ettiği *en azından üç ve kuşkusuz dörtten çok* dillendirdiği anlamlardan ilki olan *bilmiyoruz* cümlesini *bilmek* fiiline yapılan vurguya bağlı olarak gündeme getirir. "Bilmiyoruz"un açığa çıkarttığı bilmeme fiili Derrida'ya göre, zorunlu olarak bir açık, bir zayıflık ve eksiklik değildir. Derrida, görünürdeki dilbilgisel olumsuzluğu ise konukseverliğin nesnel bir bilgiye uyan bir kavram olmadığı anlamına yorar. Öte yandan aynı Derrida'ya göre, konukseverlik kavramının, kavramı olduğu şeyin bir, varolan olarak, şey ya da nesne olarak bilgiyle ilgisi olabilecek bir şey *değildir.* Eğer konukseverlik sadece şeyin, nesnenin, şimdi burada varolanın ötesinde edime ve *intention*'a çağıran değil, bilginin de ötesinde, hakkında hiçbir şey bilmediğim noktada mutlak yabancı, mutlak bilinmeze doğru yönelen *intentional* bir deney olarak sözcüğün en muammalı anlamında bir deneydir. Konukseverliğin ikinci anlamının birinci anlam tarafından içerilmiş gibi gözükebileceğini belirten Derrida daha çok, konukseverliğin ne olduğunu bilmemek ediminin, onun var olmamasından, buradaki bir varolan olmamasından kaynaklandığını söylemektedir. Bu *intentional* edim, bir çağrı olarak yabancı olan bir başkasına "hoşgeldin" demek için seslenen bir deney olmamanın ortaya çıkardığı bir anlam da değildir.

Bu zamansal kopmanın, kayıt altına almanın, bakış'a sunulmanın Batı metafiziği geleneğiyle çok köklü bağları olduğu aşikârdır. Batı metafiziği geleneğinin varlığı ifşa etmekten çok ona şiddet uygulayarak var olduğunun altını çizen Derrida'nın *déconstruction*'unda bu süreci tüm yönleriyle görmek ve ona tanıklık etmek mümkündür. Derrida *De la grammatologie*'de varlığın bir mevcudiyet olarak belirlenmesinin tarihi olarak metafiziğin tarihini onun serüveniyle örtüşen *sözmerkezciliğin (lógosentrisme)* bütünüyle iz'in indirgenmesi olarak üretildiğini defalarca hem Rousseau'nun hem Platon'un hem de Hegel'in eseri arasındaki eşsiz bir konumu işgal eden koşutluklar üzerinde hep yazının metafizik karşıtlığı üzerinden yol alarak ele almıştı.[32] Bu yol alışta Derrida,

32. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967, s. 145-146.

Rousseau'nun yazı karşısında konuşmaya öncelik tanıdığı ve bizatihi Batı metafiziğinin de kalbinde yer alan pozitif ve negatif karşıtlıklarla bir hesaplaşmaya girer ve onu yazı adına mahkûm eder. Konuşma ediminin yazıyla olan metafizik ilişkisindeki merkezi karşıtlıklardan biri de budur. Onun için Derrida, varlığın bu geleneği mistifiye eden mevcudiyetle *(présence)* aynileştirilmesine karşı çıkar. Derrida'yı Rousseau'nun yazıyı mevcudiyetin ve konuşmanın hastalığının yıkımı olarak gören bakışından ayıran temel çelişki de budur zaten. Derrida'nın bakışında özgülleşen tek şey konuşmanın değil bizatihi yazının öncelikli olduğu durumun önem kazanmış olmasıdır. Derrida açısından yazı tüm tarih ve tarihsel oluş alanını açar, bu nedenle dilin kaynağı ile yazının kaynağı hiçbir şekilde birbirinden ayrılamaz. Ancak Derrida, yazının sözde türemişliğinin tek bir şartla mümkünatına inanmaktadır: orijinal, natural bir dilin asla var olmaması, asla el sürülmemiş ve yazı tarafından dokunulmamış olması şartıyla, kendisinin daima bir yazıya sahip olması şartıyla.[33] Derrida'nın *déconstructif* çabası tam anlamıyla Batı metafiziğine yöneltilmiş köklü bir saldırıdır. *De la grammatologie*'da bu köklü saldırının kimi öncüllerinin altını ise ziyadesiyle çizmiştir. Rousseau'nun konuşma formülasyonunu altüst eden Derrida, yazının konuşmayı önceleyerek izlediğini, konuşmayı kavradığını ve yazının konuşmanın *armağanı* olduğunu söyler. Derrida'nın *déconstruction*'u Batı metafiziğine bu çok yönlü saldırının ana eksenini oluşturur. Bu eksen, onun söyleminde, sürekli kopmalarla varolan Batı metafiziğini kesintiye uğratacak başlangıç eşiğini oluşturur. Onun uzam-zamansal oyununda yazının öncesine ve ötesine ilişkin bir *görü (intuition)*, bir dolaysız mevcudiyet, bir yerinden etme, yer değiştirme, kaydırma *(déplacement)* mevcuttur. İşaretler ve kaydını tutar her gücül gerçekliğin. Dile maruz kalmışlığın verili bir dil içerisinde alımlandığı bir dünyada *verilişin (donation)*, düşlemsel olanın *ötekiliği (altérité)* kaydı altına aldığı uzamsal bir aralıkta soluk alan imge, imleyenin askıya alındığı bir kararsızlık an'ının iz'ini sürer. Derrida için de zaten, görü'nün en hakiki biçimi olarak işaret, *zaman* içinde bir varoluş olup mevcudiyetin silinişini imler.[34]

Batı düşüncesindeki ayrışmanın parametrelerini bütün bir felsefi geleneğe taşıyan Nietzsche, Heidegger, Lévinas ve Freud gibi isimler en

33. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967, s. 126.

34. Derrida'nın konuşma ve yazı arasındaki karşıtlığa müdahalede bulunması da yine Batı metafiziğindeki temel karşıtlığa yani konuşma edimine Platon'dan beri yüklenen gizil anlamla alakalıdır. Bu anlam ise yine Derrida'nın *L'écriture et la différence* adlı yapıtında uzun boylu tartıştığı gibi şiddete yaslanmaktadır. Bkz. Jacques Derrida, "Violence et métaphysique Essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas" *L'écriture et la différence* içinde, Paris: Éditions du Seuil, 1967, s. 117-228.

başından beri Derrida'ya kaynaklık etmiştir. Özellikle Hegel ve Husserl kaynaklı Saussure dilbiliminin ve fenomenolojik yöneliminin önünde ve ötesinde durması onun Nietzsche ve Heidegger etkisiyle birlikte bir *destruction (sökme)* girişimi olarak Batı metafiziğinin *déconstruction*'una yönelten faktördür. Lévinas'ın Talmud kaynaklı *öteki (l'autre)* felsefesinin ve Freudyen *bilinçdışı (das Unbewusste)* kavramının kaynaklık ettiği psikanalitik yönelimi, Marx ve Bataille'ın sakınımsız ekonomi-politiği içerisinde *çığrından çıkmış bir zaman*'da Hegelyen diyalektiğin ürünü olarak gördüğü "bütünsellik" iddialarıyla hesaplaşan Derrida'nın radikal bir hermeneutik tasarı olarak *grammatologie*'si hiçbir vakit yazınsal etki ve kaynaklardan da uzak durmamıştır. Mallarmé, Kafka, Melville, Joyce, Celan, Artaud, Jabes, Blanchot ve Sollers gibi şair ve yazarların metinleri aracılığıyla sökümlediği dünya bizatihi yazının *ertelenen (différer)* zamanı içerisindeki metnin *bambaşka (tout autrement)* dünyasıdır. Keza Derrida'nın Batı metafiziği sorgulamasında merkezi önem taşıyan şey, "ses"li, işitsel sözün karşısında yazının geriye itilerek hep bir eklenti *(supplément)* olarak konumlandırılmasının nedenlerine ulaşmak yatar. Metafiziğin işitsel söze yüklediği yüceltmenin yazının reddi üzerine kurulu yapısını irdeleme uğraşı Derrida'yı Batı metafiziğinin sözmerkezci doğasıyla baş başa bırakmıştır.

Derrida, yazı karşısında sözü önceleyen bu metafizik dolayıma, *"Introduction à l' 'époque de Rousseau'"* bölümünde genişçe yer verir.[35] Platon'daki sözlü gelenek de, onun düşüncesinin yazıya dökülememiş diyalogları ve formları vesilesiyle *yazılamayan öğretiler (ágrapha dógmata)* dolayımında özellikle *Phaidros*'ta çok açık bir şekilde bu metafizik geleneğin ilk durağını oluşturur. Platon, "yazının resimle ortak ciddi bir kusuru vardır, çünkü ressamın ürünleri canlılık taslar, ama yine de onlara bir soru sorsan derin bir sessizliğe gömülürler" der. Fakat Platon için yazılı sözden çok daha güçlü olan bir söz vardır. Bu, "ruhu olan, bilginin canlı sözü"dür.[36]

Derrida'nın üzerinde durduğu bu söz-yazı karşıtlığını, kadim Yunanlıların *lógos*'u[37] anlamlandıran çoğu zaman ise yaratımın araçsal

35. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967, s. 145-202.

36. Platon, *Phaidros*, Çev. Hamdi Akverdi, MEB, 1997, s. 122.

37. Yunan lógos'u ve onun mitik çemberi üzerine bkz. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris: Éditions du Seuil, 1992; Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique*, Paris: Editions La Découverte, 1996; J.-P. Vernant– P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Gréce ancienne*, Paris: François Maspero, 1981; Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris: Éditions du Seuil, 1983; Raymond Queneau, *Le voyage en Grèce*,

nedeni olarak gördükleri bir hakikat *(alêtheia)* olarak dizgeleştirdikleri tüm zamanı kuşatan bir edim olarak görmek mümkün müdür? Bu noktada kadim Yunanlılar için *lógos*'un, tam da iç düşüncenin ifade edildiği bir söz olarak anlaşıldığını, bir konuşma ve akıl yetisi olarak görüldüğünü; söz, dil, anlatma, kural, esatir, belagat, kelam gibi pek çok anlamsal-mitik öğeye sahip olduğunu teslim etmek gerekiyor. Zira uykuya yatırmak, uyutmak, sermek, derleyip toplamak, ayırt etmek, nakletmek hep *lógos*'un anlam çevrenini oluşturan tanımlamalardır. O nedenle *lógos*, daha en başından, Herakleitos'un düşüncesinde evrenin temelinde yatan düzenlenmiş bir ilke olarak yerini almışken Platon'da hakiki ve doğru bilginin karakteristiği olarak bir doğru kanıyı *(dóksa)* temsil eder. Stoikler için *lógos*'un evrende her şeyi meydana getirici gücü *(lógoi spérmatikoí)* Aristoteles için de geçerli olan bir akılsallık ve orantı düşüncesinin devamıdır. Stoacıların *iç lógos* (düşünme) ve *dış lógos* (konuşma) ayrımı da Talmud'un "Tanrı kelamı"na kadar geçecek süreçte *lógos*'un hangi aşamalardan geçtiğini göstermesi açısından ilginçtir. Kadim zamanlarda duyulur dünyanın *(kósmos aisthêtós)* yaratımlarıyla birlikte *lógos*'un yaratımın mührü ve evrenin rabıtası olma durumu bu kavramın metafizik içerisinde edindiği aşkın konumun en belirgin göstergesidir.

La pharmacie de Platon (Platon'un Eczanesi) metninde Derrida yazının mitle olan bağını, mitin bilgiye ve kendisinde aradığı bilgiye olan karşıtlığıyla kesişen bir şecere bilgisi *(genealogique)* ile olan kopuşunun ve kaynaktan uzaklaşmasının bizatihi yazı ve mit yoluyla anlamlı hale geldiğini düşünür. Çünkü yazının tanımı hep bilmeden tekrar edilerek başlar. Yazı ile mitin bu akrabalığı, her ikisinin de hem lógos'tan hem de diyalektikten ayırt edilmiş olarak daha da kesinleşeceğinin işaretlerini sunar.[38] Derrida açısından Platonik idealizm, yazının konuşma karşısında *silinişinin* başlangıcıdır. O yüzden yazının Tanrısı hem bir bilimin hem de gizemli bir eczanın, tıbbın Tanrısıdır. Bu anlamda *pharmakon (φάρμακον)* hem deva hem de zehirdir. Babaya sunulan, *pharmakon* olarak yazıdır. Platon'un yazıyı gizemli ve tedirgin edici bir güç olarak sunmasının altında onun uyuşturan yönüne ilişkin bir işaretleme söz konusudur. *Pharmakon*'un anagramlardan kurulu oyun oynayan yapısı sözün teatral temsiline de olanak sağlayan metinsel örgüsüyle ilintilidir. Kralın yazıya karşı çıkışı da, bu bağlamda, anlamlıdır: Yazı, belleğe katkıda bulunmak bahanesiyle daha da unutkan kılar; bilgiyi azaltır, bel-

Paris: Éditions Gallimard, 1973; Alasdair MacIntyre, *Etik'in Kısa Tarihi*, Çev. Hakkı Hünler-S. Zelyut Hünler, Paradigma Yayınları, 2001.

38. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, s. 71.

leği ıskalamayı hedefler, *mnèmè*'yi (bellek) değil, yalnızca *hypomnesis*'i (uyuşturma) pekiştirir. Derrida, tam da bu sebepten olsa gerek, *pharmakon* ve yazının hep bir yaşam ve ölüm sorusuna denk geldiğini düşünür. Platon'un sofist tanımlamasında yazı, ruhları unutkan kılışıyla bizi cansıza ve bilmemeye doğru çevirir. Çünkü yazının özü ve kendine has değeri yoktur. O simulakr içinde oynanır, belleği ve bilgiyi hep taklit eder. Yazı, Platon'da hep eklentinin eklentisi, gösterenin göstereni, temsilcinin temsilcisidir. Platonik öğretinin zımni açıklaması da budur zaten: harfleri öğrenenler artık belleklerini işletmeyecekleri için, ruhları unutkan olacaktır *(lehten men en psuchais parexei mnèmes amélétésia)*.

Platonik épos'ta açığa çıkan şey yazının *(grammata)* mitik kökeniyle ilgilidir. Platon'un sunumunda Mısır Tanrısı Theuth yazı Tanrısı olarak baba Thamus'un karşısına çıktığı vakit yazıyı sunmak için "Ey Kral, der, işte bir bilgi, bunun sayesinde Mısırlılar daha bilgili ve kendi geçmişlerini hatırlamaya daha istidatlı olacaklar. Belleğin de bilgilendirmenin de devası *(pharmakon)* bulundu". Derrida Platon'un evirmeceli yazısı *(écriture anagrammatique)* boyunca Tanrı-Kral'a, babaya sunulan yazının *pharmakon* olarak baba tarafından geri çevrilerek alçaltılmasını, yüzüstü bırakılmasını babanın her zaman yazıdan şüphelenen ve onu gözaltında tutan gücüyle açıklar. Sözün *(parole)*, yani lógos'un gücünü ve kaynağını babalık konumuna tahsis eden platonik şema nasıl Batı metafiziğini bütün kavramsallığıyla kurmuşsa, bir yazı sorusu olarak "konuşan özne"nin, kendi sözünün *baba*sı olduğu gerçeği de yeni bir anlam koridoru açar: Lógos bir oğuldur, babasının mevcudiyeti *(présence)* ve babasının mevcut *(présente)* yardımı olmadan, oğul kendi kendisini yok edecektir. "Fakat bir baba nedir?" sorusunu soracak olan Derrida, *pharmakon*'un sunulan bir deva ve zehir olmasından hareketle *pharmakon* sözcüğünün muammalı tüm anlamları dolayımında nasıl bir tersine çevrilmiş hakikatin dile getiricisi olacaktır? Yazı ve söz ilişkisindeki çevrimi, yasak ve baba katilliğiyle eklemlemek hiç de boşa bir çaba olmayacaktır. Dolayısıyla Derrida söz-yazı karşıtlığı içerisindeki bu durumu, şaşırtıcı bir şekilde, babanın ve doğru yolu gösterenin *geciktirilmiş (différé)* katli olarak sunar. Çünkü zaten, babalık gibi bir şey, kendisini ancak lógos'tan itibaren düşünceye sunar. Theuth ve Thamus, yazı-söz, karşıtlığının anlam koridorları bize *yazılı izler*'in *(les traces écrites)* etkinliği baba-oğul ilişkisi ve baba katli gibi karşıtlıkların birbirlerinin üzerine kapandığı bir dünyada konaklamamıza olanak sağlar. Varlığın hakikatinin farklılığa izin vermeyen mevcudiyeti sayesinde Sokratik bir rasyonaliteyle şekillenen Batı metafiziği içerisinde bu baba-oğul ilişkisini, uygunluğu uygunsuzlukta *(sa propriété est l'impropriété)*

yatan bir geri dönüş olarak görmek mümkün müdür? Oedipus'un, zamansız doğmuş bir oğul olarak, baba katilliği de aynı Platonik ve Homerik ethos'un bir ürünü değil midir? Antik Yunan'da oğula, doğumu tamamlanmış, anadan ayrılmış, babanın onayıyla uygarlaşmaya hazır anlamlarına gelen *lokheuma* denmesi de bunu göstermez mi? Nicole Loraux'nun da imlediği gibi Yunan sitesinde oğullar kendisini dünyaya getirenden hiçbir iz taşımaksızın babanın birer kopyasını oluştururlar. Yunan sitesinde babanın aksine ananın bedeni bir anlamda bir yazıt'ın, bir yazının zarfı görevini görür.[39] Söz'ün sahibi olarak baba yazıya her zaman önceldir. O yüzden gücün sahibi olan baba, söz'ün istediği gibi oğulu, yazıyı karanlıkta bırakabilmektedir. Özcesi, oyuna izin veren tüm belirsizliklerin sahibidir söz. Baba tarafından kurbanın, yazının sunulduğu bir eylem olarak İshak'ın konumu aynı söz-yazı karşıtlığının bir devamıdır. İbrahim'in, Tanrı'nın yüce ve bilinmez söz'üne, kelam'ına olan sonsuz imanı İshak'ın (yazının) silinme edimini fazlasıyla haklılaştıran bir eylemdir artık.

Phaidros diyaloğundan yola çıkan Derrida, eğitimi söz konusu edinen yapıtında yazı gibi saçmalıklarla *(niaiseries)* uğraşmayı kendisine yediremeyen ve yazının, sözün bir temsilcisi olmaktan başka bir şey olmadığını söyleyen Rousseau'nun *Emile ou de l'éducation* ve *Fragments inédit d'un essai sur les langues* yapıtı boyunca yazı karşıtlığının, yazının sadece sözün bir eklentisi olduğu ve böylelikle yazının olsa olsa ancak sanatın dolaylanmış bir temsili *(représentation médiate)* olduğunun izini sürer.[40] Bu köklü iz sürme edimi yine bir Aydınlanma düşünürü olan Condillac okumalarıyla devam eder.[41] Dehanın ertelenen eylemini *(l'après-coup)* odağına alan Derrida açısından Condillac da yazıyı ikincil gören Batı metafiziğinin önemli duraklarından birini oluşturur. Onun

39. Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Éditions du Seuil, 1990, s. 108; Bu yapıtı odağına alan ve Yunan sitesinin dişil özelliklerine "yazı" bağlamında vurgu yapan bir çalışma için bkz. Borgeaud, Philippe, "La cité grecque au féminin" Revue de l'histoire des religious, No: 210, 1993, s. 349-356.

40. "Parlerai-je à présent de l'écriture? Non, j'ai honte de m'amuser à ces niaiseries dans un traité de l'éducation" J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, *De la grammatologie* içinde, 1967, s. 149; "L'écriture n'est que la représentation de la parole ; il est bizarre qu'on donne plus de soin à déterminer l'image que l'objet (...) Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole... La parole représente la pensée par des signes conventionnels, et l'écriture représente de même la parole. Ainsi l'art d'écrire n'est qu'une représentation médiate de la pensée" J.-J. Rousseau, "*Fragment inédit d'un essai sur les langues*" *De la grammatologie* içinde, s. 42, 207.

41. Derrida'nın Condillac okumaları için bkz. *Marges de la Philosophie*, Paris: Éditions de Minuit, 1972; *L'archéologie du frivole*, Paris: Éditions Galilée, 1973.

Essai sur l'origine des connaissances humaines (1746) adlı yapıtı yazıya dair söyledikleriyle bu temsil biçiminin tamamlanmış halkalarından biridir. Condillac açısından, düşüncelerini birtakım seslerle birbirlerine anlatmak durumuna gelince insanlar, bu düşünceleri kendilerinden sonraları da yaşatmaya ve mevcut olmayan kimselere tanıtmaya elverişli olarak birtakım yeni işaretler tasarlamak mecburiyetinde kalmışlardır. Bunun üzerine muhayyile onlara zaten hareketlerle ve kelimelerle ifade etmiş bulundukları ve daha ilk anlardan itibaren metaforik dili vücuda getirmiş olan bir imgeleme sunmuştur. Bu türden bir iletişimin sağlanabilmesi için de en doğal yol nesnelerin imgelerini çizmekten geçer. Bir insan veya at düşüncesini ifade etmek için birinin veya ötekinin şekli gösterilmiştir, ilk yazı denemesi de böylece ancak basit bir resim olmaktan ileri gidememiştir.[42] Bu resmetme edimi, mimetik bir tekrar olmaktan daha ziyade Platon'la birlikte başlayan söz-yazı karşıtlığının sonlandığı nihai bir aşama olarak kendisini gösteriyor.

Derrida'nın düşüncesinde mevcudiyetin yapısını belirleyen şey *différance*'dır. Onun temelinde ise dil vardır. Dolayısıyla *différance*'ın ifadesini bulduğu tek gerçeklik kipi dildir. Zaten dili sınırsız bir oyun mantığı içerisinde anlamlandıran Derrida, dilin kendi gerçekliği dışında bir gerçekliği yansıtmadığını da özellikle belirtir. *Différance*'ın imlediği en temel öncüllerden biri de yazının öncesine ve ötesine dair bir mevcudiyet metafiziğine temellendirme yapmasında aranmalıdır. *Différance*'ın zaman ve mekân içerisinde imlediği farklılık kipi aynı zamanda bir *erteleme (differe)* edimine vurgu yaptığı gibi uzamsal bir *uyum*'un zamansal farklılığına da vurgu yapar. Batı düşüncesindeki mutlak bilgiye dair tüm kökensellik iddialarına ve hakikate ilişkin tüm mütekabiliyet teorilerine ve ön kabullerine karşı itirazın bir mevcudiyet mantığı içerisinde dolaşıma sokulduğu özgül bir ayrımın adıdır *déconstruction*. Sanıldığının aksine yazınsal ve felsefi bir nihilizmin anahtarlarına sahip değildir. Ele aldığı metni özgürleştirmek gibi bir amacı vardır: *metnin dışında hiçbir şey yoktur (il n'y a pas de hors-texte)*. "Sökme" fiilinin bu kadar etkin bir rol üstlenmesinin en nihai amacı da bu özgürleşme halinin giderek tek bir anlamı olmayan metnin içerisindeki tarihsel tortulara karşı uyanık bir zihnin hakikat faktörlerini devreye sokmasıdır. Dolayısıyla

42. "Alors l'imagination ne leur représentera que les *mêmes* images qu'ils avaient déjà exprimées par des actions et par des mots, et qui avaient, dès les commencements, rendu le langage figuré et métaphorique. *Le moyen le plus naturel* fut donc de dessiner les images des choses. Pour *exprimer l'idée* d'un homme ou d'un cheval, on représentera la forme de l'un ou de l'autre, et le premier essai de l'écriture ne fut qu'une simple peinture" Condillac, *Essai sur l'orgine des connaissances humaines, Marges de la Philosophie* içinde, 1972, s. 371.

déconstruction'u bir yöntem olarak adlandırmak Derrida'nın ön kabullerine ters bir durumu hayata geçirmekten öte bir şey değildir. O bir yöntem değildir, tersine bir yöntem oluşturmanın tüm nihai ön kabullerini ve köken arayışını reddetmenin bilgisidir, bir yorumdur.

O halde bir Derrida metni neden, Lévinas'ın dillendirdiği o düşünme güçlüğünün giderek artan bilincinden[43] nasiplenmiş, sakınımsız ve *bambaşka*'dır (*tout autrement*). Onun metnini, düşüncenin tüm kıvrımları içerisinde eylemli kılan ne türden bir görüngü siyasasıdır ki sorguladığı ve imlediği tüm şeyleri tamamen kendine özgü bir *aşma* mantığıyla sunmasına olanak vermektedir? Belki biraz erken dile getirilmiş bir öngörüdür, fakat bir *labirent-metin*dir Derrida'nın yazısı: Anlaşılmazlığı, savrukluğu gaye edinmeyen, yazının titreyen soluğunda tüm kavramlarını, sorgulamalarını, görüngülerini işaretleyerek kaydını tuttuğu, iz'ini sürdüğü kendi *biblio-bio-graphie*'sinin imlemi olan bir *imza*nın taşıyıcısıdır onun metni. Tek bir üsluptan daha ziyade, anlamın mevcudiyetinde hayatiyet kazanan *Derrida'nın üslupları*'ndan bahsetmek gerekir. Zira onun ritmi; ağır aksak ilerlemeyen, çözen, söken, aynı zamanda iç örgülerini örerek ilmeklerini kördüğüme dönüştürmeden atan sakınımsız ve tedbirli bir ritimdir. Her Derrida metni temsili olduğu yapısal örgülerin bakışımlı bir *distance*'ına *(uzaklık, mesafe)* da göz kırpar.

Bu uzaklığın yayıldığı, saçıldığı alanları yazı ve anlamın mevcudiyeti dolayımında, silinen iz'lerin gücüllüğünde, her işaretin, temsilin yapısökümüne girişmek biraz da Derrida'nın ikili *(double)* olgulara yönelişindeki ısrarlı bakışında sabitlemek sanırım onun yazısının coğrafyasına egemen olan dışarı'nın çağrısına biraz kulak kabartmakla gerçekleşecek bir edimdir. Böylesi bir durum, tüm *bilinçsiz hatırlamaları (réminiscence)* ve temsilin dolaysızlığını sürekli tekrarlanan eylemlerin eşliğinde yazıya mukim kılmaktan öte bir anlam taşıyacaktır. Zaten Derrida'nın *La double Séance*'da[44] kurduğu sarmal yapı, sayfa başlarında hep bir boşluğa işaret eden *başlığın* askıya alıcı değeri de onu temsilin kapalılığı konusunda teatral olanın yazıyla girdiği ilişki bağlamında, tam da temsilin özdeşliğinin hayata hükmettiği bir düğüm noktasında karşımıza çıkarır. Derrida'nın Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu sökümlemesi[45] kendisi tarafından yadsınan temsil anlayışının Artaud

43. Emmanuel Lévinas, "Tout Autrement" L'Arc: Jacques Derrida, No: 54, 1973, s. 33-37.

44. Jacques Derrida, "La double Séance" *La Dissémination* içinde, Paris: Éditions du Seuil, 1972, s. 199-257.

45. Jacques Derrida, "La parole soufflée" *L'écriture et la différence* içinde, 1967, s. 254-292; "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" *L'écriture et la différence* içinde, Paris: Éditions du Seuil, 1967, s. 341-368.

tarafından özgüllüğünün benimsenişinin ortaya çıkardığı gerçekliğin güçlü ve yıkıcı bir edim olmasında yatmaktadır.

Derrida'nın Artaud vesilesiyle "genelleştirilmiş bir göstergebozumun" ve bir "enerji tiyatrosunun" izlerini sürdüğü *Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Sonu* metni[46] yazı ve teatral temsil ilişkisinin başka'sına sunulma ve kurban edilme dolayımında bir dizi yeni bakış ve mantık ekonomilerini de yürürlüğe sokan bir yayılma alanına sahip. Artaud'nun temel edimi, artık sahnenin bir *mevcut olanın* tekrarı *(répétition)* olarak işlev görmeyeceği gerçeğinde saklıdır. Bu da artık sahnenin kendisinden önce başka bir yerde varolan bir mevcudu temsil etmeyeceği anlamına gelir. Bu, doluluğu kendisinden daha eski olan, kendisinde bulunmayan ve kendisi olmadan da pekâlâ yapabilecek bir mevcutu imler: Mutlak Lógos'un kendinde-mevcut varlığı, Tanrı'nın yaşayan mevcudu. Derrida bizzat Artaud'nun kendisinin Vahşet Tiyatrosu'nun basit bir mevcudiyetin saf şimdisi içerisinde başlayıp bitmediğini, bizatihi temsilin içinde olduğunu *ikinci kez Yaratma* içerisinde, basit bir kökene ait olamayacak güçlerin çatışması içinde olduğunu biliyordu, diyerek tiyatronun aynı zamanda ilksel kökene ilişkin bir temsil, farklılık, bir türev ve bir kurgu olduğu gerçeğinin de altını çizer. Onun için Derrida Vahşet Tiyatrosu'nun sözmerkezciliğe karşı olan edimini, düşüncenin dilde bütünsel anlam bulma olanağını garanti altına alan her türden tekrarlanma yapılarına ve sahnenin kökensel ifadeye eklemlenen bir gölge olduğu inancına karşı, umutsuz bir mücadele olarak sahneye yüklenen biricik temsil biçiminin tekrarlama olduğuna yönelik anlayışın reddi üzerinde yıkıcı bir teatral öz olarak görme taraflısıdır. Artaud'nun, temsilin kapalılığı üzerinden hareket eden anlayışı da bunun bir göstergesidir. Derrida, tam da bu noktada, *La Dissémination*'da mitolojya ve Platonik şematizm bağlamında *yapısöküme* uğrattığı söz-yazı karşıtlığının, bir kez daha Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda temsil özgüllüğü bağlamında açığa çıktığını gösterir. Zira lógos'a sahip olup onu kötüye kullanana karşı, babaya karşı, sözün ve metnin gücüne boyun eğdirilmiş bir sahnenin tanrısına karşı kalkmış bir el mevcuttur Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda. Tüm yönelimleriyle bir farklılıklar tiyatrosu olarak, tasarrufsuz, sakınımsız, karşılıksız, tarihsiz bir sarfiyat olarak Vahşet Tiyatrosu temsil değildir. Temsil edilemezliği içinde yaşamın ta kendisidir.[47]

46. Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" *L'écriture et la différence* içinde, Paris: Éditions du Seuil, 1967, s. 341-368.

47. "Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation"

IV. Yazı'nın Çağrısı

Saf yapıt şairin konuşmacı olarak ortadan kayboluşuna dayanır; şair, çekip çevirme işini sözcüklere bırakır.

Stéphane Mallarmé, Crise de Vers.

Ben olmak bir varlık fazlalığıdır. Sonraya ait bir durum olarak yazı bu varlık fazlalığının kayıtlarının tutulduğu bir çağrıyla tüm zamansallık biçimlerini, dilin apansız çağrılması gibi zayıf ve anısız bir bellek eşliğinde bir oluk, bir iz olarak kateder. Yazının çağrısı, biraz da ölüme, ölümün yüzüne yapılmış olan bir çağrıdır. Ölüm-yazısı da başkasının izinin sürüldüğü yazıdır, yüzün çıplaklığının dolaysız mevcudiyetine yapılmış bir müdahaledir. Yazmanın çıplaklığı dışarının çağrısına, içeridenliğine öteki'nin bir ölüm armağanı olarak sunulmasıyla ikame olur.

Nerval'in metinlerinin bize bir eserin parçalarını değil, yazmak gerektiğinin; yalnızca yazmak için yaşandığının ve ölündüğünün tekrarlanan tespitini bıraktığını söylediğinde Michel Foucault yazmanın ve var olmanın bu ikiz olanağının, olanaksızlığının bizatihi Batı kültürünün *oyuk* ve *yürek* olan bu sınırında ortaya çıktığını tuhaf, tanıdık bir gerçeklik olarak önümüze koyuyordu.[48] Yazının çağrısı bir ölüm ikamesi olarak kurban sunumuna, bilmemeye, *mysterium tremendum*'a ne kadar yaklaştırır yazarı? Yazının çağrısının, hep kendisi için karar veren bir tanrının ulaşılamaz sırrı önünde titreyen İbrahim'in yolculuğundan daha ziyade Odysseus'un sürgünlüğünde, bitimsiz yolculuğunda açığa çıkması şaşırtmasın bizi. Belki de Derrida'nın başka bir yerde, *ölüm armağanı* gibi, mevcudiyete ya da sunuma indirgenemeyen bir mevcut oluşturmaksızın an'ın muvakkatlığını (muayyen bir zamana mahsus-

J. Derrida, *"Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" L'écriture et la différence* içinde, 1967, s. 343.

48. Michel Foucault, *Sonsuza Giden Dil*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 178.

luğunu) talep edebilecek bir yazıdan bahsetmek mümkündür. O halde yazı muvakkat-dışı bir muvakkatlığa, kavranılamaz bir süreye aittir. Bu süre, kişinin istikrarlı bir hale getirebileceği, kavrayabileceği, oluşturabileceği, algılayabileceği ve anlayabileceği bir şeydir. O yüzden ölüme sunma ediminde, kurban hem olumsuzlama eylemini hem de bizzat eylemi askıya alır, hatta yas eylemini de.[49]

Maurice Blanchot hangi tarihte yazılmış olursa olsun, bundan böyle her anlatının Auschwitz öncesi olacağını soğuk bir kesinlik içerisinde dillendirmişti.[50] Artık yazının anısız belleğini Auschwitz *öncesi* oluşturacaktır. Sonraya dair tüm ihtimallerin ve sınır durumların böylesi bir kesinlik içerisinde ihmal edilmesi, yazının bir varlık ikamesi olarak gücül gerçekliğini silinen tüm iz'lerin ayartıcılığı içerisinde uzamın zamana sirayet ettiği noktada açığa çıkması anlamlı bir koridor açar. Bu koridor varlığın tüm yüklemlerine yabancı olan bir yazı'nın, henüz açığa çıkarılmamış bir *başkalığın* bilgisine sahip olduğunun da ikrarıdır. Bu *başkalık* bilgisi varlığın ötesinde ve varlıktan başka olan bir yazının bilgisine götürür bizi. İz'in iz olarak algılandığı tekrar edilen bir süreç olarak *çizik* içerisinde mevcudiyetini ikame eden yazı Derrida'nın *yüce-yazı (archi-écriture)* kavramsallaştırması dolayımında gerçekte bir yazının işaretlerinin mimetik tekrarının onun varlıktan daha yaşlı bir oluş'a sahip olduğunu gösterir. Onun için yazı hakikatin tersine çevrilebilirliğine olanak sağlayan bir edim içerisinde var olur. Dilin ansızın çağrılması olarak yazmanın çıplaklığı da başka'nın zamanına geçişin varlık fazlalığıyla malul iz'leriyle dolu bir sığınak olmasından öte bir anlam taşımaz. Yazının titreyen soluğu geri dönüşü olmayan bir kendiliğin, çıplaklığı içerisinde imgesinden soyunan tüm iz'lerin verilmiş, sunulmuş mevcudiyeti olarak varlığa bir kör-dokunuş değildir. Başkası'nda dolayımlanmış bir yüz aracılığıyla dışarı'nın çağrısını taşıyan bir çıplaklıktır yazı.

49. Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris: Galilée, 1999.
50. Maurice Blanchot, *Après Coup*, Paris: Éditions Gallimard, 1983.

II. Photogramme

Trajedi Sehpasındaki Psikanaliz

O soylu oyuncuyu getirdiler
süslesin diye trajedi sehpasını:
Etrafındaki silahlı birlikler
Kanlı elleriyle alkışladılar
O unutulmaz sahnede
ne çirkin bir söz işitildi ondan
Ne de bayağı bir davranış görüldü.
Andrew Marvell

Ulus Baker'in, ele alacağımız ilk *photogramme*'ı psikanaliz.[51] Özellikle, onun ortaya attığı, en başat sorunsal olarak bilinçdışı kavramı. Şüphesiz böyle bir tartışmada değerler dizgesini oluşturan en temel görüngü hakikat kavramının sorunsallaştırılmasında yatmaktadır. Hakikatin görünen yüzleri ve hakikatin bu görünen yüzlerinden yansıyan dolaşımdaki tüm bilinç halleri bir nevi psikanalizin de *mise en scène*'ini oluşturmaktadır. Psikanalize ilişkin bir tartışmada bilincin açığa çıkan tüm hallerine karşın aklın ve duygulanımların çağrısına uyacakları bir bağlanmışlık durumunun farkındadır Baker. Zira psikanalitik yaklaşımın, her durumda *orada hazır bulunan (wo es war soll ich werden)* bir bilinçdışına doğru yöneldiğinin farkındadır Baker. O nedenle psikanalize ve bilinçdışına ilişkin bir tartışmada tüm bağlamları parantez içerisine alan mutlak göreli durumlar mevcuttur. Ulus Baker de bu mutlak göreli durumların farkında olarak her şeyden önce *orada hazır bulunan*'a yönelik bir kavrayışı yürürlüğe koyar. Hakikat, eğer "mutlağın" dışavurumu olarak düşünülmüyorsa, bir taraftan hakikati "söyleyen" ile, öte taraftan da ona "bağlanan" ile uzlaşabileceği göreli bir norm haline gelir.

Baker, psikanalize ilişkin yürüttüğü tartışmanın henüz oldukça erken bir aşamasında Freudyen bilinçdışı kavramının ve

51. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 7-88.

ona tekabül eden *ignoramus*'un, *bilmiyoruz*'un, dışına çıkarak, *ad infinitum*'a *(sonsuza dek)* doğru yol alacak olan bedenin var olma gücüne ruhun da düşünmenin gücüne dahil olarak ilerleyecek olan bir katılımın doğasını ve ilkelerini keşfetmeye yönelik bir felsefenin çıkış noktasını oluşturduğu edimsel ve olumlu bir *ignoramus*'la, *bilmiyoruz*'la Spinozacı bir geometrik üslup içerisinde *bilgiyi* en güçlü duygulanış ve tutku haline getirerek psikanalizden dışarıya doğru bir adım atar. Bu adım özgüllüğünü Spinozacı *ignoramus*'a, Marxçı insanın somut *eylemine* ve *faaliyetine* geçilmesi zorunluluğunu hatırlatan öngörüye; biraz da Nietzsche'de artık *açıklamakla* yetinmeyecek, üretken ve sınırlarını her an genişleten bir kuvvet olarak, ama aynı zamanda yaşamda mümkün olan en güçlü ve tedirginlik verici *güç istemini* temsil eden bir duygulanım olarak *şen bilgiye* dayanır. Bu özsel yapı içerisinde Baker, psikanaliz ve kendi fikriyatını dayandırdığı kültüre dair tartışmasını üç temel deneyim etrafında örer: "Âşık olmak" "özgürleşmek" ve "üretmek". Bu üç yaşamsal deneyimin varsaydığı tarihsel-toplumsal gelişme bu çözümlemenin varacağı ilk eşik olarak kilit konumdaki üç büyük düşünürle baş başa bırakacaktır yazarı: Marx, Nietzsche ve Freud.[52] Baker'in tüm psikanaliz ve bilinçdışı tartışması boyunca *iz*'ini sürdüğü düşünürler onun psikanalizde eksikliğini duyduğu tüm biçimlerin somut görünümlerine dair bir tartıma ulaşmasını sağlar. Zira Oedipus kompleksi de dahil olmak üzere Baker'in psikanalize sorduğu tüm sorular aslında *eksikliğin*, eksik bilincin giderek nasıl aşkınlaştırıldığı ve mutlak bir yüceliğin içerisine hapsedildiği noktasında nasıl bir hakikat kaybına uğradığının belirleyenlerinin *imlendiği (le signifiant)* bir trajedi sahnesine/sehpasına[53] dönüşmektedir.

Baker'in *ignoramus*'la trajedi sehpasına çıkardığı psikanaliz bugün için ne anlam ifade etmektedir? Bütün bağlamları parantez dışında tutmak adına da olsa, psikanalizin edilgen *öteki* dilleri aracılığıyla dünyanın dil olarak beliriverdiği bir tasavvurun vehimsel ve mitik yüzünün de aralanması gerekmektedir.[54] Ulus Baker'in okumasının bizi kışkırttığı alan hiç de hafifsenecek bir görüye sahip değildir. Zira Baker'in trajik

52. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 37-38.

53. *Trajedi sehpası* tanımlamasını, önermesini daha çok İngiliz şair Andrew Marvell'den feyz alarak kullanmaktayım. *"That thence the royal actor borne,/The tragic scaffold might adorn;/While round the armèd bands/ Did clap their bloody hands./He nothing common did or mean/Upon that memorable scene"* Andrew Marvell, "An Horatian Ode Upon Cromwell's Return from Ireland" *The Complete Poems*, Londra: Penguin Books, 2005, s. 55-57.

54. Ahmet Bozkurt, "Psikanaliz ve 'Susku'nun Dili" *Este&Non*, Sayı: 5-6, 2000.

olanın zamansal çevrimini ıskalamayan bakışı, trajik bir kahraman olarak Oedipus'un kompleksizliğine ilk vurgu yapan Jean-Pierre Vernant gibi düşünürlerin eşliğinde bu temel duruma baktığımız vakit mitologyada Oedipus'un suçluluğuna yönelik karinelerin ne kadar ince bir çizgi içerisinden yol aldığını gösterir. Bugün için klinik psikiyatriden daha ziyade felsefeye ve kültür bilimlerine çok daha elverişli bir alan sunan psikanalizi, her okumaya göre değişecek olan yapısıyla ele almak gerekiyor. Baker'in bu bağlamda psikanalize yaklaşımı da oldukça anlamlı, aynı zamanda verili olandan uzak bir çözümleme. Psikanalize ve bilinçdışına ilişkin tüm parantez içi açıklamaları ıskalamadan yapılacak bir müdahale bu bağlamda, biraz da onu denk geldiği trajik bir uzam içerisinde yerlemlendirmekle mümkündür. Varoluşun anlamı ve insanın *ne'liğinin* bu dünyadaki psişik görünümleri konusunda, bugün bize psikanalizden başka hangi disiplin yardımcı olabilir sorusu da işimizi kolaylaştıracak bir görüdür aslında.

Cinsel dürtünün önemi üzerinde durulduğu ilk önemli eser olma özelliğini de taşıyan *Histeri Üzerine Çalışmalar*[55] kitabının ardından Breuer'dan ayrı yolda ilerleyen Freud zamanla klinik çalışmalara daha da ağırlık vermiş hipnozla tedaviden sonra serbest çağrışım yönteminin temel belirleyicisi olduğu hekim-hasta ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Hipnozu bıraktıktan sonra serbest çağrışım yöntemini uygulayan Freud bu deneyimleri sonucunda ileride psikanalize temel biçimini verecek olan *geçmiş* imgesinin insan kişiliği üzerinde ne kadar belirleyici bir örtü oluşturduğunu görecek ve neredeyse bütün psikanaliz kuramını bu *geçmiş* imgesi üzerinde yoğunlaştıracaktır. Serbest çağrışım yöntemiyle elde ettiği klinik deneyimlerinde Freud, çocukluğun ve çocukluk anılarına ilişkin yaşantıların kökeninde bastırılmış cinsel duyguların olduğunu söylüyordu. Dönemi için son derece aykırı ve köktenci bulunan bu görüşler o zamanlarda tepkiyle karşılanmış ve Freud, bugün de çoğu bilinçsizce yapılan, pek çok yersiz eleştiriye maruz kalmıştır. 1897'lerde rüya analizlerinden yola çıkarak Oedipus kompleksini psikanalize armağan eden Freud bu duyguyu tüm kültürler için evrensel kılmasıyla da çokça eleştirilmiştir. Freud'u ve onun psikanaliz kuramını, hiç şüphesiz, kendi tarihsel ve sosyal bağlamı içerisinde anlamlandırmak en doğrusu.

Jean François Lyotard'ın *La condition postmoderne*'de[56] vuzuhla dillendirdiği "temsil epistemesinin sonu"nu hazırlayan süreçleri açıklarken Şeyla Benhabib de bu sonucun bir ikrarı olarak görülebilecek olan temel

55. Sigmund Freud-Joseph Breuer, *Histeri Üzerine Çalışmalar*, Çev. Emre Kapkın, Payel Yayınları, 2001.

56. Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris: Éditions Minuit, 1979.

bir varsayım ortaya atar. Benhabib'in *dil paradigmasının bilinç paradigmasının yerine geçtiği*[57] yolundaki açık sözlü öngörüsü Batı'nın bilinç akışında izleksel bir forma bürünen öznenin, kendisini ötekileştiren edimsel bir farklılık nosyonunun sonucu olarak nasıl bir dilsel süreç içerisinde ortaya çıktığını göstermektedir. Benhabib'in ısrarla üzerinde durduğu olgu, sözcüğün en arı anlamında bilincin "temsil" durumunda açığa çıkan ontolojik ve epistemolojik bir uğrağa tekabül eder. Bu ise daha çok bilincin kamusal alanda temsiliyetinden doğan bir iç çelişki sonrasında ortaya çıkan bir simetridir. Lyotard'ın "temsil epistemesinin ölümü" olarak belirlediği epistemik kopukluk Benhabib açısından hem postmodernist hareketlerin hem de feminizm ve diğer bilinç hallerinin egemen olduğu teorik hareketlerin doğmasının en büyük müsebbiplerindendir.

Psikanalitik literatürün, Saffet Murat Tura'nın da dediği gibi, en az spekülatif ve en sağlam metinlerinden biri olan *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda[58] kültür ve toplum psikolojisi bağlamında en azından dışarıya karşı net ve kesin sınır çizgileri çeker gibi olan ben duygusunun, bir "ebediyet" duygusu olan okyanussal benliğin dışarlıklı olana karşı takındığı durumun nesnel olan sınır durumlarını silikleştirdiği bir uzamda ben duygusunun da bozukluklara karşı açık olduğunu ve aynı zamanda ben'in sınırlarının sabit olmadığını göstermektedir Sigmund Freud. Ben duygusunun, büyük ölçüde yeniden kurulan bir gelişme sürecinden geçtiğini düşünmektedir. En çok da, kendisinin "genel duyumlar yığını" olarak adlandırdığı bir "dışarı"nın, bir dış dünyanın varlığını tanımasına yol açan şeyin sınırsız bir biçimde hüküm süren haz ilkesini askıya alan ve kaçınmaya yol açan sık, çeşitli ve kaçınılmaz olan acı ve keyifsizlik duyumları olarak görmektedir. Ben'in kendini içeriden gelen keyifsiz uyarımlara karşı savunmak için kullandığı yöntemlerin, dışarıdan gelen keyifsizliğe karşı kullandıklarından farklı olmamasını ciddi patolojik rahatsızlıkların çıkış noktası olarak belirleyen Freud, böylece *ben'in* kendini dış dünyadan tecrit ettiğini düşünür. Başlangıçta her şeyi içeren ben, daha sonra kendinden bir dış dünya kesip atar. Dolayısıyla şimdiki ben-duygumuz hayli geniş kapsamlı, benin çevresindeki dünyayla daha içten bir bağlılığa karşılık düşen bir duygunun büzüşmüş bir kalıntısıdır sadece.

Unutmanın bellek izinde bir silinme, yeni bir yıkım yaratıp yaratmadığını mekânsal ve eşmekânsal bağlamda metaforik bir imgelem içe-

57. Şeyla Benhabib, *Modernizm, Evrensellik ve Birey: Çağdaş Ahlâk Felsefesine Katkılar*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1999.
58. Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 1999.

risinden dillendiren Freud, en çok da dilin ve belleğin uçtuğu bu sınır durumunda her şeyin bir şekilde korunduğu ve uygun şartlar altında, uzun erimli bir gerileme sayesinde tekrar ortaya çıkarabileceği şeklindeki karşıt bir varsayıma eğilim göstermektedir. Belli tarihsel koşulların, varolan uygarlığa karşı duyulan derin ve uzun süreli bir hoşnutsuzluk halini beslediğini düşünen Freud, uygarlığı insanlığın sefaletinden sorumlu olan en büyük etkenlerden biri olarak gören uygarlık-karşıtı tüm söylemleri şaşırtıcı bulur. Zira uygarlık nosyonu nasıl tanımlanırsa tanımlansın sonuçta acı kaynaklarından gelen tehdide karşı kendimizi savunmaya çalışırken kullandığımız araçların hepsi de söz konusu uygarlığa aittir. İnsanların çok eskiden beri mutlak bir güç ve mutlak bilgi ideali oluşturduğunu, bu ideali de tanrılarında cisimleştirdiğini belirtir Freud. Kendi arzusu karşısında ulaşılamaz olarak gördüğü her şeyi bu tanrılara atfeden insanlar şimdi bu ideale erişmeye çok yakın oldukları için neredeyse insanın kendisi tanrı haline gelmiştir. Bu anlamda tanrıları insanların kültürel idealleri olarak görmektedir. Uygarlığın getirdiği en büyük kısıtlamalardan birine maruz kalan bireysel özgürlük sorununa da oldukça farklı bir noktadan yaklaşır. Freud için bu kısıtlanmayı herkes için geçerli hale getiren şey "adalet" kavramıdır. Onun için uygarlık ile uyum içinde kalabilmenin tek çıkış yolu toplum içerisinde varolan adaletsizliğe karşı isyan olacaktır. Uygarlığın mükemmellikle, insanlığa çizilmiş olan mükemmelliğe giden yolla aynı anlama geldiği şeklindeki önyargıya katılmaktan kaçınan Freud açısından uygarlığın gelişmesi, insanlığın maruz kaldığı, kimi özellikleri bize tanıdıkmış gibi gelen kendine has bir süreç olarak görünür. Dolayısıyla Freud uygarlaşma sürecinin bireyin libido gelişimiyle benzerliğine dikkat çeker. Bu sürecin en garip örneğine çocukların anal erotizminde rastlanır. Çocuğun dışkılama işlevine, buna ait organ ve ürünlere duyduğu kökensel ilgi, büyüme sırasında, aslında değerli ve takdir edilir nitelikte olan gelişerek anal karakter dediğimiz şeye varabilen, tutumluluk, düzenlilik ve temizlik gibi bir dizi özelliğe dönüşür. Bu bağlamda uygarlığın büyük ölçüde içgüdülerin yadsınması üzerine kurulmuş olduğu ön koşulunun tam da güçlü içgüdülerin tatmin edilmeyişi olduğunu görmemek olanaksızdır.

Narsisistik libidinal akışların *ben*'in kendisinin libido yatırımıyla yüklü bulunduğu, hatta libidonun anayurdu olduğundan ve bir ölçüde bunu bir hareket noktası olarak aldığının fark edilmesiyle belirleyici hale gelen narsisistik libidonun özellikle travmatik nevrozların, psikoza yakın duygulanımların pek çoğunun ve psikozların analitik olarak kavranmasını olanaklı hale getirdiğini düşünmektedir Freud. Daha önceleri de nesne içgüdülerinin enerjisini "libido" olarak adlandırmıştı Freud.

Aktarım nevrozlarından, ben içgüdülerinin de libidinal olduğundan hareket ederek bütün içgüdülerin aynı türden olmayacağına inanmayı sürdüren Freud, yaşamın başlangıcı konusundaki kurgulardan ve biyolojik paralelliklerinden yola çıkarak, canlı varlığı koruma ve sürekli daha büyük birimler halinde bir araya getirme içgüdüsünün yanı sıra, bu birimleri çözmeye ve başlangıçtaki inorganik duruma geri götürmeye çabalayan karşıt bir içgüdünün var olması gerektiği sonucuna varır. Böylelikle içe yönelik yıkım içgüdüsünün erotik bir yön taşımadığı zaman çoğunlukla algılanamadığını söyler. Onun için Freud, insanlığın maruz kaldığı bir süreç olarak uygarlığın, insan varlığında kökensel olarak bulunan saldırganlığın tehdidi altında bulunduğuna inanmaktadır. Zira insanların doğal saldırganlık içgüdüsü, her birinin herkese, herkesin her birine karşı duyduğu düşmanlık, uygarlığın bu programına karşı durur. İçe atılarak içselleştirilen bu saldırganlığın aslında gelmiş olduğu yere geri döndüğünü yani bireyin kendi ben'ine yöneldiğini söyler Freud. Otorite karşısında duyulan korkunun beslediği suçluluk duygusunun bir türevi olan güçsüzlük, bireyin başa çıkamadığı otoriteyi özdeşleşme yoluyla içe alarak bir *üstben* yani insanın çocukken ona karşı yöneltmekten mutluluk duyacağı tüm saldırganlığın sahibi durumuna getirmesiyle sonuçlanır. İşte bu yüzden saldırganlığın da bilinç akışında simetrik bir uzantısı olarak görülebilecek olan tüm bu olguların Freud'a açtığı kapı şudur: *Uygarlık, insanların birbirine sıkı sıkıya bağlı bir kitle halinde bir araya gelmesine yol açan içsel, erotik bir itkiye boyun eğdiği için hedefine ancak suçluluk duygusunun sürekli olarak arttırılması yoluyla ulaşabilir.*

Bu suçluluk duygusu bizi nereye götürür? İçe atılan suçluluk duygusu bir suç ortaklığının *iz*'ini mi taşımaktadır? Şüphesiz bu türden sorular çoğaltılabilir. İşte psikanalizin bir tür *pietizm*i sürdürdüğünü ve bunu yaparken de bedeni yanlış anladığını, bir tür kaderciliğe boyun eğdiğini, Oedipus mitinde cisimleşen bir kompleksiteye olan bağlılığını hep çarpıtılmış bir arzu anlayışı üzerinden inşa ettiğini düşünen Ulus Baker, tam da bu bağlamda, psikanalizin çağrısının ne soyut bir *insanlığa* ne herhangi bir toplumsal sınıfa ne de somut, bireysel, *kişisel* hastaya yapılmadığına, ısrarlı bir biçimde, vurgu yapar. Bu çağrı Freud'a göre, *bilinçdışının* bizzat kendisinden gelmektedir. Psikanalizin tek amacının; "dile getirmek" "temsil etmek" "göstermek" olduğu, böylece kendine "bilinçdışının tek sözcüsü" olma görevini biçtiğini söyler.[59] Ulus Baker, bilinçdışı kavramını, psikanalitik literatürün farklı kesitlerinde ve bölgelerinde belirdiği ve geliştiği biçimiyle eleştiri konusu haline getirerek

59. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 39.

ignoramus sorununu/sorusunu peçesi indirilecek ya da keşfedilecek bir şey olmamakla ayırır bilinçdışından. *Ignoramus*'un başat belirleyiciliğinin farkında olan Baker, onun aynı zamanda, hayatın tüm alanlarında aktif bir uyaran ve üretici güçlerin artışı, büyütülmesi olarak belirdiğini, böylece *ignoramus*'un bilinçdışı yönünün yalnızca *orada-hazır bekleyen* bir varoluşa sahip olmamasından kaynaklandığını düşünür.[60] Bilinçdışı kavramına karşı çıkarılacak bir *ignoramus*, *bilmiyoruz* belki de psikanalitik kültürün *eksiklik* diye damgaladığı ve öykündüğü bir *gerçekliğin* ötesine geçişin yardımcı kavramlarından birini oluşturabilecektir.[61] Ulus Baker'in yerine oturttuğu özgül bağlamı içerisinde *ignoramus* bilinç-ötesi'dir ve hiçbir zaman ölümler ilan etmez. *Ignoramus*, bir giz ya da keşfedilecek bir şey olmadığı için bu yönüyle bilinçdışı'ndan ayrılır. Çünkü o hiçbir zaman *orada-hazır-bekleyen* bir varoluş kipine sahip değildir. Bir "değerler ötesi yaratımı" olarak *ignoramus*, önceden üretilmesi gerekmeyen bir *bilinmeyen*den de gelmez. Bir eksiklik, başarısızlık ya da açıklanamaz olan da değildir: Bu yönüyle bile *ignoramus*, deney ve üretim çalışmasına dayanır. Salt eleştiri gücüyle de oluşturulamaz. Zira yeni değerlerin, yeni deneylerin ve yeni arzuların üretilmesini uyaracak aktif bir güçtür. Ulus Baker'e göre bilinçdışı'nın bir üst-alanı olan *ignoramus* aynı zamanda bilinçdışı'na yönelen felsefi bir kategoridir, Spinozacı bilinçdışı'dır. *Ignoramus*'u belki de psikanaliz karşısında güçlü kılan, komplekssiz ve kendi yolunda *sakınımsız*[62] bir şekilde ilerlemesini sağlayan temel özelliklerinden biri de onun telaffuz edilmez, telaffuz edilen her şey tarafından örgütlenen bir sonuç olmasında yatmaktadır. Bu sonuç onu tüm biçimlere karşı güçlü kılan, özgür kılan bir edimdir. Bu biraz da *ignoramus*'un bilinçdışı'nı üretebilecek *yorumlamayla* ve *iletişimle* yetinmeyecek bir üretim aracı olarak kendi temelini, arka planını huşunetle sağlıyor olmasında yatmaktadır. Bu da *ignoramus*'un bilişsel ya da iletişimsel olarak her şeyin bir sınır-ötesi olduğunun sarih bir göstergesidir.

Psikanalitik kültürün yetersizliklerinin ve önyargılarının öncelikle iddiaları ya çarpıtılmış, ihmal edilmiş ya da bastırılmış insan deneyimleri ve yaşantıları önünde, tüm insan sanatlarını zorlaştıracak şekilde dikilmiş durumdadırlar. *Ignoramus* da bir hakikati söyleme, âşık olma ve ölme sanatı olarak psikanalitik kültürün karşısında bu sınır-ötesi ha-

60. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s.7.
61. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s.17.
62. Kavrama yüklenen anlam tamamen Derridacı bir anlamdır. Bkz. "De l'économie restreinte à l'économie générale: Un hegelianisme sans réserve" Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, s. 369-407.

linin tüm verileriyle durmaktadır. *Ignoramus*'un, *bilmiyoruz*'un, içinde düğümlendiği alan aynı zamanda bir "başkalık" bilgisine götürmez mi bizi? Ulus Baker'in içerimlediği tüm anlamlarının dışında bu "başkalık" "ötekilik" bilgisi bizi uzamsal bir yöndeşliğin nihai bilinemezliğine de *(bilmemeyi bilmek)* götürebilir mi?

Ulus Baker'in psikanalizdeki gerçeklik kaybını yakaladığı önemli duraklardan birini de, bir trajediye bağlanmamasına rağmen, Freud'un Oedipus'u kavrayışının asla trajik olmaması oluşturur. Baker için, bu düğüm noktası, Oedipus kompleksi, bütün psikanaliz kuramının, pratiğinin ve dayandığı kültürün ya da alt-kültürün vardığı ve kilitlendiği bir *zwangsneurose*, bir fikr-i sabittir. Onu yanlış kurulmuş ve asimilasyoncu bir normalleştirme sürecini sahneye koyan bir aile çevresine mahkûm eden de budur.[63] Bu gerçeklik kaybını telafi etmek için Baker psikanalize ilişkin tartışmasının erken bir anında öncelikle, "başkalarının düşlerine yakalanmamak" "kirli aile oyunlarından ve sırlarından kendimizi kurtarmak" ve "deliliğin üretkenliğini kavramak" diyerek formüle ettiği hayati üç adımın atılması gerekliliğini dillendirir. Başkalarının düşlerine yakalanmama edimini psikanalizin Kral Yolu üzerindeki seyahatin tantanasından uzakta ancak yan yollar, sapa yollar üzerinde gerçekleştirilebilecek deneylerle mümkün olacağını düşünür. Freud'un yorumundaki Oedipus mitinin doğru açımlamasının, belki de bu yan yolların çoğulluğu içinde olup bittiğine inanmaktadır. Her şeyin kökeninde, Laios'un, yani babanın düşü olduğunu hatırlatan Baker, orada Freud'un "rüya düşüncesi" adını verdiği şeyin de ta en başından hazır bulunduğunu söylemektedir. Mitolojyada "seni öldürerek anasının koynuna girecek" kehanetiyle baba Laios'u eyleme geçiren olay aynı şekilde Oedipus'un yazgısının bir sonucu olarak trajik çevrimini tamamlamıştır. Baba oğlu tarafından öldürülmüştür ve oğul annesinin koynuna girmiştir. Baker için tüm bu olayların "gerçekleşmiş" olması Freud'a, "rüya içinde rüya"nın da pekâlâ mümkün olabileceğini hatırlatmamış görünür. Burada "rüya düşüncesi"ne tekabül eden "trajik düşünce" (demek babamı katleden ve annemle yatan benim) ilk önce "babanın bir rüyasından" kaynaklanmıyor mu, diye sorar Baker: "Oedipus'un trajedisi, 'babanın rüya düşüncesinden' doğmakta olsa da, onun bu 'rüyayı görememiş' olmasından dolayı gerçeklik kazanmaktadır. Nasıl görebilirdi ki? İnsan yavrusuna özgü tüm güçsüzlüğüyle dağ başına, vahşetin dünyasına terk edilmişti. Ancak çok geçmeden, yine bir ailenin kollarına terk edilmiş olduğu anlaşılacaktı. Hiçbir şey, böyle bir yükü Oedipus'un kendisine dayatamayacağımızı, onu bununla suçlayamayacağımızı gösteriyor. Ama 'haklılık' ya da

63. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 8-10.

'yükümlülük' üzerine pek tartışmak zorunda olmadığımız bir trajediyle karşı karşıya olduğumuz düşünülürse, işlerin biraz daha karmaşık olduğu ortaya çıkacaktır. Oedipus'un 'suçluluğu' nereden doğmaktadır? Her şeyden önce şunu diyelim: Kompleksinden değil, 'komplekssizliğinden' yaşıtları arasında 'akıllı' geçinmesinden, ufak ahlaki kaçamaklarından, oyunlardaki hileciliğinden, son olarak da, bakıcılar tarafından kaderi konusunda 'uyarılmış' olmasına karşın kulak asmazlığından. İkincisi ve daha önemlisi, 'kaçış'a cesaret edememesinden, birçok defa denemesine karşın bunu başaramamasından. Ve 'üç yolun kavşağında' karşılaştığı herhangi bir 'yabancı' *(ksenos)* ihtiyara karşı gösterdiği usdışı saldırganlıktan, savaşçı 'kurtlaşmasından' ve elbette, saygısızlıktan... Bu tavrı, iş olup bittikten sonra kör bilici Tiresias karşısında da gösterecektir. Kurnazdır ve kendinden emindir. Kuşkulanmaz. Üstelik bu tavırları, bir kişilik yapısı olarak değil, eylemlerinin bir örüntüsü, bir ürünü olarak belirir. Öyleyse gerçekten, sorun onun 'kompleks'inden değil, her türlü kompleksten uzak oluşundan kaynaklanmaktadır. Freud ise Oedipus'un oldukça Hollywoodçu bir tasarımını yeniden üretecektir... Üstelik hayret, trajedinin kendisinin 'babanın bir düşü' olarak sunduğu şeye kendisi de inanmaktadır! Pek neşeli bir 'orta-üst sınıf' aile dramı karşısındayızdır sanki. Ama yine de 'baba katli'nde 'yüce' bir taraf vardır ki, bütün bir toplumsal cezalandırma ve öç mekanizmasını sanki nedensizce harekete geçirmektedir. Lacan'ı, gerçek aileden toplumsal 'yasaları' da içeren ve içeriden örgütleyen bir Yasa düşüncesine vardıran da bu olmalıdır. 'Babanın düşü' adını verdiğimiz şu başlangıç anına bir kez daha bakalım: Bu düş ile eylem, her şeye karşın Laios'u 'suçlu' duruma düşürmemektedir. Tarihsel toplumlarda 'çocuk öldürme' pratiklerinin uzun bir tarihçesi, ama aynı zamanda bu tarihçeyle atbaşı giden bir tedirginlik vardır. Yoksa 'baba katli'ni Oedipus'un ekseninden çıkararak yerine 'çocuk katlini' mi geçirmeliyiz? Her durumda, Oedipus'un öyküsünü kateden ve yalnızca Yunan toplumuna özgü olmayan bir dizi toplumsal mücadelenin, kültürel önyargının, kısacası, ileride klasik çağın 'polis'ini, sitesini oluşturacak bir siyasal güçler yatırımının işin içinde olduğu anlaşılıyor. Oedipus, düş görememiştir. Çünkü başına gelen her şey hem 'babanın düşünde' önceden görülmüştür hem de bu kaderin gerçekleşmesini engelleme konusunda kendisi başarısızdır. Freud'un bütün dikkatini trajedinin bu bölümünde yoğunlaştırması ve Oedipus'un 'lanetli dolaşmasını' *Irrtum*'unu hiç göz önüne almaması, bu 'başarısızlığın' nasıl cezalandırıldığını görememesine yol açmıştır: Bir bakıma denebilir ki, tragedya'nın 'tamamlanışı' ve anlamlandırılması, *Oedipus Kolonus* kısmında mümkün olacaktır. Öyleyse ya iki Oedipus'un var olduğuna

ya da aynı Oedipus'ta odaklaşan ve birleşen iki farklı kader çizgisinin olduğuna inanacağız. Birisi *Irrtum*'un, lanetlenmiş ama kendi trajik unsurunu aile sahnesi üzerinde değil, cemiyetin kenarında, uzaklarında ya da toplumsal yerleşimlerin 'aralarında' arayıp bulan çizgisi. Ötekisi ise Freud'un inandığı, öykünün çevresinde dolaşan bütün toplumsal ve etik unsurları bir evlilik-aile kompleksinin baskıcı dünyasından dışlayan klasik Oedipus kader çizgisi... Halbuki, ikincisinin yalnızca *Irrtum*'a bir hazırlık safhası olduğu da düşünülebilir. Kaybedilen düş, görülmemiş olan düştür. Ama bu yitik düşler ülkesinde dışarıyla, 'gerçek' dünya demek için pek acele etmeyeceğimiz bir Dış ile kaçınılmaz bir alışveriş vardır".[64]

Aslında Oedipus daha en başından, doğduğu zaman cezalandırılmış ve böylece babası Laios'un intikamı zaten alınmıştı.[65] Yazgısından bir türlü kaçamayan Oedipus'un gözlerini kör ederek kendisini cezalandırması ve yeryüzünde bir lanetli gibi yaşamaya mahkûm etmesi bu özgürlüğün gecikmiş de olsa farkına varılmasıdır. Bu farkına varış *saf şimdi*'nin zamanında gerçekleşir. Psikanalizin eksik bıraktığı yan da bu *saf şimdi*'ye hiçbir şekilde temellük edememesinde yatmaktadır. Zira trajik kahramanın zamanı *saf şimdi*'nin zamanıdır. Psikanalizi tüm kompleks yapılarından kurtaracak olan şey, Ulus Baker'in de vuzuhla üzerinde durduğu, "babanın düşü"nün açımlanmasında yatmaktadır. Babanın düşü sessizliğin, suskunun zamanında, eylemsizliğinde hayatiyet kazanır. Freud'un Oedipus'a yüklediği tüm kompleks yapılar gerçekte onun trajik kahraman boyutunu göz ardı etmesinde yatar. Oedipus mitinde bu zamansız oğulun zamansız yazgısının bir *saf şimdi*'de içeriliyor olmasından kaynaklanan bir trajik durum vardır. Homerik toplumun lógos'u önceleyen ve erdem *(aretê)* üzerinden hareket eden yapısı da hatırayı ve geçmişi hep bir şimdi'de içerimler. Trajik kahraman olarak Oedipus da hiçbir zaman sessizliği seçmez, onun çevreni içerisinde bir erdemsizliğe, yokoluşa doğru adım atmaz. Oedipus gerçeklik arayışını yazgısının onu kuşatan tüm yüce mutlaklarına karşı her şeye rağmen söz kipinde dile getirir. Çünkü trajik kahramanda arayış hep bir konuşma edimiyle, lógos ile hayatiyet kazanır. Babanın düşü'nün sessiz zamanı bu varoluşa mukim değildir. Fakat iyi ile iyinin çatışmasında tecessüm eden trajik karşıtlık ve çelişki bir trajik kahraman olarak Oedipus'un da tüm *saf şimdi*'sini kuşatmıştır. Trajik zaman çevriminin halesi içerisinde varolan Oedipus'da zamanla *sınırlanmışlık* durumu mevcut değildir.

64. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 44-47.
65. J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Gréce ancienne*, Paris: François Maspero, 1981, s. 75-98.

Yalnızca kendisi için varolan bir düş, bir ben vardır. Trajik zaman çevrimi sınırlarla ifade eder kendisini. Bu sınırın ihlali bir eylem içerisinde gerçekleşir. Oedipus tragedyasında çizilen sınırlar ve bu sınırların ihlali mutlak yazgının denetiminde gerçekleşir. Her şey, çatışan tüm iyi değerler bu ihlalin sınır çizgilerini oluşturur. Baba Laios'un gördüğü düş trajik zaman çevriminin kurulduğu an'a tekabül eder. Lanetli bir soyun, Labdakos sülalesinin bir temsilcisi olarak doğan Oedipus doğmaması gerektiği halde doğan bir çocuktur. Trajik zaman çevriminin her haliyle oluşturulduğu bu ortamda Oedipus'un gerçekle yüz yüze kalması onun kendi gözlerini kör ederek ilençli bir şekilde gezinmesiyle sonlanır. Oedipus'un zamanı tüm sınırların ihlaliyle ve zamandan kaçışıyla bir anlam kazanacaktır. Kendi saf zamanını yitiren Oedipus hem annesi hem de çocuklarının annesi olan Iokaste gibi öldürmemiştir kendisini. Onun yerine yazgısına boyun eğerek zamanı ve laneti sonsuza dek katedecek bir yolculuğa çıkmıştır. Psikanalizin böylesi bir uzun yolculuktan kendisini ayrı tutması Baker'in de hep ısrarla üzerinde durduğu ketumluğun, işe yaramayışın lügatçelerinden birini oluşturuyor olsa gerek. Bu noktadan sonra artık Baker psikanalitik bilinçdışı kavramının karşısına neden Baruch Spinoza, Henry Bergson, Gaston Bachelard ve Gilles Deleuze gibi isimlerle çıktığı sorusunun cevabını, trajik uzamı ihmal etmeden bilinçdışını da içerecek bir zaman kavrayışıyla vermiş oluyor.

Proust'un hiyeroglif zaman katmanlarını aşındıran bir kıvrım, gölgeleri canlandıran ve dış nesnelere bakan bakışımızı gerçekliğin geometrisi içerisinde sınırlandırmayan bir algı, zamanı aşan bir çürüme edimini açıklamak için yeterli midir? Çığırından çıkmış bir zaman, menteşeleri sökülmüş, zıvanadan çıkmış, çürümüş bir zamana götürür mü bizi? Bir "yemin"le mühürlenmiş "dünyayı düzeltme" misyonu ruhun ve dünyanın çürümüşlüğüne nasıl bir kilit vuracaktır? Çürüme, belki de tüm sınır durumlarının yeniden çizildiği bir eşikte bakışa sunulmalı: Her haliyle kesin ve keskin bir çıkmaz, varlığın ve bedenin, derisi yüzülmüş hakikatin hiçbir zaman içerisinden çıkamayacağı zamansal bir şimdiye temellük eden bir tuzak, müstereddit bir ruhun şiddetle ikame ettiği intihar etme özgürlüğü elinden alınan uçurumun kıyısındaki bir yokoluşa adanmışlık ve bitimsiz bir bunalım. Şimdisi olmayan bir süreçte derisi yüzülmüş bir hakikat imgelemin en gizli yüzünü açık eden bir varlık bilgisine sahiptir. Zira derisi yüzülmüş hakikatin altında çürüyen imgelemin tüm uçlarına da sahiplik eder insan. Onun için zaman, çürüyen gerçekliğin temsil biçimlerinin bir yanıyla en önemli bir yanıyla da en önemsiz gösterenidir. O nedenle geçmişin şimdileştirilmesi ve çürümenin verilerine de ancak hakikate temellük eden bir şimdiki an içerisin-

de hayatiyet bulan bir dirimsellik sayesinde ulaşırız. Mühürlenmiş bir hakikat ve ayartılan bir zaman çürümenin künhüne, zaman içerisinde çürüyen insanın son insan, son tarih olduğu inancına götürecektir bizi.

Zamanın şimdiliğine yapılan vurgu, çürüyen *an*'ın belleğe *gecikmiş* bir imge olarak sunulma çabasından başka bir şey değildir. Geçmişin hatırlanan ve hatıraya sunulan bir imge olarak kayıt altına alınması nasıl şimdiki zamanın kutsiyetine ve yaşamsallığına yönelik bir dolayımı canlı tutuyorsa aynı şekilde geçmişteki ve gelecekteki şimdi'nin de *zamansal görünü*'süne *(perspective temporelle)* içkin bir *an*'ı'yı canlı tutar. Trajik uzamda durum çok daha farklıdır: Eurykleia'nın boğulan sesinde açığa çıkan bir bastırma ve gerilim anı Odysseus'un yarasını tanımasıyla ortaya çıkar. Efendisini bacağındaki yara izinden tanıyan Eurykleia'nın geçmişe dair hatıralarının canlandığı bir şimdide, Homeros'un metninde anlatılan o an'ın tek *şimdi*'liğine vurgu yapan Erich Auerbach *geciktirme öğesi (effet de retardement)* olarak dillendirilebilecek olan *trajik an*'ın *gerilim* öğesinin tam karşısına yerleştirilebilmesi için Goethe ile Schiller'in bu *geciktirme* konusundaki yazışmalarına başvurmaktan geri durmaz. Auerbach açısından her ne kadar Goethe ve Schiller *gerilim* sözcüğünü kullanmasalar da epik şiire özgü bir durum olarak *geciktirme*ye dayalı işleyişi, trajik işleyişin karşısına koydukları için *geciktirme öğesi*ne işaret ettiklerini ve böylece yeni bir dolaylama biçiminin ortaya çıkmasının müsebbibi olduklarını belirtir. Auerbach, Schiller'in Homeros'un sunduğu dünyanın, yalnızca şeylerin dingin varoluşları ve tabiatlarınca işleyişleri olduğu ve Homeros'un hedefinin zaten gidişatının her noktasında mevcut olduğunu dillendiren bakışını haklı bulur. Nasıl ki Auerbach bu *gecikme* izleniminin kaynağını, bahsedilen hiçbir şeyi yarı karanlıkta ve dışsallaşmadan bırakmama ihtiyacında arıyorsa[66] aynı şekilde bu *gecikme* halinin biraz da söz'ü, zamanı ve mekânı kendi *aura*'sı içerisine hapsederek bir uykuya yatırma ediminin dilsiz ve kör kokuşmuşluğunda hiçbir zaman kapanmayacak olan *yara izi*nde aramak gerekecektir. Trajik zaman çevriminin gücül bir ırza geçmesi olarak görülebilecek olan bir *mitos çemberi (kuklos)* içerisinde durdurulmuş bir hayatın ve hakikatin yeniden yazıldığı bir hale Oedipus'un zamansızlığında ziyadesiyle kendini gösterir. Trajik zamanda yeniden mevcudiyete sunulan bir şimdiki zaman vardır. Uzam-zamansal bir oyunun söylem kodları içerisinde gerçekleşen bu şimdiki zamanın söylem sicilleri aşkın bir mutlaklık içerisinde var olur. Homerik toplum yapısının ve kadim zaman anlatılarının parçalı, kendi içerisinde bölünebilen sarmal yapısı

66. Erich Auerbach, *Mimésis: La représaentation de la réalite dans la littérature occidentale*, Çev. Cornélius Heim, Paris: Éditions Gallimard, 1968, s. 13-14.

ve zaman içerisindeki gidiş-gelişleri zamansal bir görünü'den mahrum kalmasını sağlamıştır. Hatıraya sunulan tüm motifler gerçekte şimdiyle, şimdinin çürüyen yanıyla ilgilidir.

Sophokles'in arkaik dünyasında yazgının sırları da trajik uzamın netameli ve gücül çevriminin yeniden mevcudiyete sunulan şimdiki zamanı ıstırap çeken bir hakikate havale etmesiyle apayrı bir parantez açar. Oedipus'un hâkim olamadığı söylem sicilleri tarafından çerçeveye alınamayan yazgının sırları onun karşısına değiştirilemez ve önüne geçilemez kör bir gerçeklik olarak sunulur. Oedipus'un hatası, bu sebepten olsa gerek, hiçbir şekilde önüne geçilemeyen yazgının dolayımsal gerçekliği içerisinde hayatiyet kazanır. Oedipus her ne kadar kendi yazgısından kaçmayı denemişse de nihayetinde tanrıların çizdiği trajik zaman çevriminden kendisini hiçbir şekilde kurtaramamıştır. Böylece çürüyen tinin yokluğa, karanlığa yazgılı ve hiçbir zaman kabuk bağlamayacak olan bir tükenişin de tek müsebbibi haline gelmiştir. Nasıl Thebai kentinin çürümüşlüğü ve üzerindeki lanet Oedipus'un zamansız doğumuyla başlamışsa aynı şey şiddeti hiçbir şekilde geciktirmeyen dünyanın fevâhiş halindeki erdemlerinin yıkımının trajik bir çatışmayı yazgının gücül çevrimi içerisinde meşrulaştırmasıyla son bulmuştur.

Racine'in tragedyalarında da bu türden bir şiddeti ve değer yitimini bulmak mümkündür. Tragedyayı temellendiren şeyin trajik uzam olduğunu düşünen Roland Barthes da trajik çatışmanın gerçekte bir uzam bunalımı olduğunu söyler. Barthes'ın Racine tragedyalarında bulduğu temel bağıntılardan biri olan şiddet kendisini yetke bağıntısıyla var eder. Zira Racine'in kişileri birbirlerinden nefret ede ede var ederler birbirlerini. O nedenle Racine'in çoğu tragedyaları gücül birer ırza geçmedir. Barthes'ın Racine'de bulduğu en önemli özelliklerden biri şüphesiz ki "yoksunlaştırma" durumudur. Yoksunlaştırılan Racine kahramanları gerçekte mutsuzluğu bile sağlayamazlar. Bu temel düş kırıklığının eksiksiz imgesi Athalie'nin düşünde verilir: Athalie sarılmak üzere ellerini annesine uzatır, fakat dokunabildiği şey yalnızca korkunç bir hiçliktir. Bu temel bağıntıdan hareket eden Barthes bütün bu hiçleştirmelerin ortak silahının *bakış* olduğunu söyler: öteki'ne bakmak, onu paramparça etmek, sonra onu parçalanmışlığı içinde kımıltısızlaştırarak onu hiçliğinin varlığında tutmaktır.[67] Hiçliğin varlığında dünyayı çürümüşlüğe terk eden trajik bir uzam olası mıdır? Bakış'a sunulan öteki'nin ikame kimliğinde *şimdi*'yi gittikçe sessizce yaşanan bir acının söylem kodlarıy-

67. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris: Éditions du Seuil, 1963, s. 28-37.

la donatmak ve şiddetin giderek bir *yas*'ın taşıyıcısı konumuna dönüştürmek, dünyayı bireysel hırsların ve erk gücünün yaşam alanına dönüştürmek çürümenin başlangıç eşiğini oluşturur aslında. Hem Racine'in *Phédre*'i hem de Euripides'in *Medeia*'sı aynı trajik uzamda yer alır. Bu iki karakter de kendilerini önceleyen ve kendilerinin dışında sevilecek, âşık özne olabilecek başka bir ikinci kişiye tahammül edemezler. Ancak kendileri kabul edildiği müddetçe erkek öznenin yaşamına izin verirler. Phédre tıpkı Medeia gibi tutkulu bir âşıktır ve bu tutkusu da Medeia gibi kadınlığın ve kadın öznenin öteki'ni çürümeye ve kokuşmuşluğa terk eden gücül bir ırza geçme durumuna yol açar. Burada yeri gelmişken Antik Yunan felsefesinde çöküş, çürüme anlamlarını içeren *phthorá* sözcüğünün aynı zamanda bir kadının baştan çıkarması, ayartması, ahlaki çöküntü, kötülük, şerirlik anlamlarını da imlediğini belirtmek gerekiyor. Zaten Aristoteles felsefesinde de her *çürüme (phthorá)* nihayetinde yeni bir *varoluşu (génesis)* oluşturur. Phédre'in trajedisi üvey oğluna duyduğu yıkıcı bir aşkla başlar. Aşkını her zaman bir şekilde bastırmayı çok iyi becerebilmiştir. Hippolyte'i sürgüne göndermesi, ondan nefret etmesi gibi durumlar hep bu amaca hizmet etmiştir. Vicdan azabıyla her şeyi itiraf edecekken sevdiği kişinin gerçekte başka bir kadını sevdiğini öğrendiği vakit bu vicdan azabı kendisini korkunç bir intikama sevk eder. Fakat Hippolyte'in kendi hırsı yüzünden ölmesi de yeterli gelmiyor olacak ki gerçekte sevdiğinden yeniden intikam almak için intihar eder. Bu durum pişmanlığın bir belirtisi değildir, ondan alınmak istenen bir intikamın parçasıdır. Bu anlamda Phédre, Medeia'nın yapmadığını yapar ve intihar eder. Bu vicdan azabından duyulan bir intikam olarak görülebilir, oysa tam tersi geçerlidir. Phédre, Medeia'nın zehrinden daha güçlü bir zehirle zehirlemiştir dünyayı. *Phédre*'de şiddetin dozu çok yüksektir. Tragedyaya yakışan en incelikli ölümle ölmüştür. Bu ölüm gerçek bir intikamdır, çürümeye ve toplumsal yetkenin kararlarına müsaade edilmemesi eylemidir. Phédre'in ölümü bir şantajdır, köklü bir saldırının parçasıdır.

Hamlet'te bu köklü saldırı, artık tamamen çürüyen bir zamanın cerh ettiği tüm ilişkilere ve örgenleri tarafından köreltilen tüm bakış'ların koyu gölgesinden kurtulmak için yürürlüğe konan bir edim olarak vardır. Ölüm, sırf bu sebepten dolayı, zamansızdır: Ölümün hakikati çürüyen belleğin ilk habercisidir. Baba Hamlet'in hayaleti, çürümüşlüğü, kokuşmuşluğu haber veren,

uyaran, ikame bir kurbandır. O nedenle *Danimarka krallığında çürümüş bir şeyler var* diyen bir Hamlet her dönemde ve zamanda egemen erk'in konumunun sorgulanmasına dair bir *hatırlamayı* canlı tutar. Hafızaya depolanan tüm geçmiş imgelerinin hatıraya sunulduğu ve şimdiye hatırlatıldığı bir ortak insanlık durumunu imler. Bugün *Hamlet*, her şeyden önce, gecenin soğukluğuna, erdemin yitimine vurgu yaptığı için önemlidir. Hamlet sonu gelmez sorgulamalar içerisindedir. *Hamlet*'i, Shakespeare'in diğer yapıtlarından ayıran en temel özelliği de burada açığa çıkmaktadır. Trajik kahramana yüklenen temel motivasyonlarla beslenen felsefi ve içsel sorgulamanın neredeyse tüm oyunu kaplayan bir sorunsal haline gelmesi bunun en belirgin göstergesidir. Shakespeare'in diğer kahramanları genelde ne yaptığını bilen ve yazgısını ona göre belirleyen karakterlerden oluşur. Neden *Hamlet* sorusunun karşılığı olabilecek en iyi durum Shakespeare'in yüzyıllar öncesinden çözüleceğini ve yıkılacağını haber verdiği egemen ilişkilerin ve egemenin çözülen imgesinin ayrıştığı aşırı ucun bütün çıplaklığıyla sunulmasında yatmaktadır. Shakespeare bunu yaşadığı dönemde yaşadığı zamanın tüm kurallarına bağlı kalarak gerçekleştirdi. Bu kurallara bağlı kalarak eskil kurallara itaat eden dünyanın nasıl yıkılacağını resmetti. Fırçasındaki tüm renkleri bu dünyanın solgun yüzünü örtüyordu. Onun için *Hamlet*'i Shakespeare'in diğer tragedyalarından ayıran temel özelliklerden biri de budur. Shakespeare'in diğer tragedyalarında bu ayrışma ve çözülme hali bir kuvvet ve güç dengesine, despotluğa ve savaşıma dayanırken *Hamlet*'te bunun tam tersine tanıklık ederiz. Hamlet bu çözülme sürecini belki de saplantılı bir rasyonalite içerisinde gerçekleştirir. Hatta denebilir ki, döneminin hâkim söylemlerinden biri olan kuvvet ve aklın dolayımlanarak bir siyasal yetke alanı oluşturabileceği düşüncesinin reddedildiği trajik bir uzama sahiptir *Hamlet*.

Ya kanlı olacak düşüncelerim, ya da hepten kıymetsiz dediğinde Hamlet'e egemen olan şey aslında eylemin sürekli *ertelenme* halidir. Hamlet'in oyunculara söylediği sözler de dünya ile artık olmayan bir ilişkiye duyulan nostaljiyle yüklüdür: *Tabiata, deyim yerindeyse, ayna tutun, erdeme güzel çehresini, kabahate kendi suretini, çağın özüne cismini ve kalıbını gösterin.* Trajedi nasıl iradenin dizginlerinden boşanarak akla baskın çıkmasından doğuyorsa, trajik kahraman da kendisini hâlâ benimsediği kültürel değerleri çiğnemeye zorlayan bir tutkunun esiri olmuş kimsedir. Bu paradigma o kadar sabittir ki Shakespeare *Hamlet*'te

meseleyi tam tersine çevirdiği halde yine bu paradigmayı teyit eder. Hiçbir şeyin rahat işlemediği böylesi bir dünyada Hamlet'in eylemsizliğinin sebebi de, trajik evren içinde eyleme geçmek için hiçbir sebep olmamasıdır.[68] Doğada en seçkin en sevimli ne varsa, yalnız bir nitelik dışında, hepsi Hamlet'te bir araya gelmiştir. O, düşünce içinde yaşayan bir insandır. İnsanlardan olsun, tanrısal olsun, gelen her güdü onu eyleme çağırır; fakat ömrünün büyük ereği sürekli eyleme karar vermeyle, yine de yalnız karar vermekten başka bir şey yapmamakla yenilgiye uğrar. Shakespeare'in ele aldığı Hamlet coşkulu bir kişidir. Onu anlığının tüm aşırı güçlenmiş etkinliği içinde, her anın özenimiyle eyleme geçmek zorunda kaldığı olaylara yerleştirmiştir. Coleridge açısından ölüme aldırmayan yiğit bir kişi olan Hamlet, aklındaki bu dengesizlik yüzünden, iki uç arasında bocalayan erteleme, gecikmelere ve beklemelere neden olan, eylem gücünü karar verme gücüne saçıp savuran sağlıksız bir duyarlılığa kendini kaptırır. *Hamlet* tragedyasının bu kadar ağır ilerlemesi de bundan kaynaklanır. Hamlet'in sözleri gölgeleri canlandırır, onlara töz kazandırır ve basmakalıp gerçeklerle yetinmez olur. Biz onda, kendini soyutlayan ve dış nesnelere hiyerogliflermiş gibi bakan bir akıl görürüz.[69] Bir trajik kahraman olarak Hamlet insan doğasının yasaları ile ortak bağlantısı bulunan bir karakterdir. Onun için şimdiden kabullenmemiz gereken gerçeklerden biri de, Hamlet'in durumunda olan bir kişinin deliliğin kıyısına yaklaşmış olduğudur. Shakespeare'in en önemli vurgusu da budur zaten. Shakespeare *Hamlet*'le varlığın en önemli ve nihai amacının eylem olduğunu anlatmak ister.

Gilles Deleuze *Le Pli* adlı yapıtında hem doğayı sayıp döken hem ruhun şifresini çözen hem maddenin ikili-kıvrımlarını gören, hem de ruhun kıvrımlarını okuyan bir "gizli-yazı-tekniği"nden bahseder.[70] Tam da bu noktada şimdi ve burada olan tüm özellikleriyle Shakespeare'in gizli-yazı-tekniğinden vücut bularak sahneye *fırlatılan* Hamlet, nihayetinde, insana bir *armağan* olarak sunulan ölüm ediminin sorgulandığı bir uçurumun kıyısına davet eder seyircisini. Hamlet bugün her zamankinden daha fazla tüm zamansal kodları ile çözümlenerek "çığrından çıkmış zaman"ın parantez içerisine aldığı tüm temsil biçimleriyle birlikte sahiplenilmesi gereken bir oyun, bir yaşam alanıdır. Tüm kıvrımları ve zamansal görünüsüyle *Hamlet*'in temsil etme biçimlerini ve zamansal

68. Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler*, Çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, 2005, s. 84-86.
69. Samuel Taylor Coleridge, *Selected Poetry and Prose*, Londra: The Nonesuch Press, 1933 [*Denemeler*, Çev. Halit Çakır, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 223-234].
70. Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris: Éditions de Minuit,1988.

algısını akamete uğratmadan dillendirilebileceği bir uzam bugün kendisini ziyadesiyle hissettirmektedir.

Acıya mündemiç bir hakikat trajik çevrimin zaman perdesini aralar. Şimdisi olmayan bir süreç değildir bu. Öteki'nin varlığı içerisinde çürümeye bırakılan bir kendilik durumunun zamansal ve uzamsal tüm temsil biçimleriyle ikame edildiği kurbansal bir sunumdur. Tüm şiddet içerimleriyle dolayımlanan bir gerçeklik kipiyle çürümeye bırakılan kendilik durumu artık her gün yeniden yaşanılacak bir şimdi'nin belleğinde kayıt altına alınacaktır. Trajik uzamda tefrik edilen tüm var olma biçimleri de bu yeni dünya sahnesinin aktörleri tarafından yazgının ve ıstırap çeken ruhun ellerine teslim edilecektir. Varlığın bu şekilde kendi görünüşünü *(se produire)* bir çürümeye havale etmesi hep kendisini nihilleyen bir benliğin bir gerilim *an*'ının farkına varıp *geciktirdiği* tüm eşiklere merbutiyetiyle gerçekleşir.

Unutmamak gerekiyor: Varlığa sunulma durumu beraberinde çürümeyi de getirir. Zaman içinde değil zaman zarfında tefrike uğrayan bir cürümdür çürüme.

Bu aşamadan sonra ilk *photogramme*'ın tüm söylem sicilleri tarafından *ikame (suppléance)* edilen bir hakikat ve hakikate ilişkin mütekabiliyet teorileri ve ön kabullerini aşan bir bütünlük içerisinde öncelik ve sonralığa, şimdi'ye ve mevcudiyete dair bakışımıza sunduğu, perdemize yansıttığı imajlar, görüngüler; varlığın temsil mekânını, algının *mise en scène*'ini, an'a, varlığa dokunarak zamanı hatırlatan aporetik iz'ler aracılığıyla trajedi sehpasına çıkarmış oluyor.

III. Photogramme

"Biz"i İçerimleyen "Öteki"– Bir Söylemin Topoğrafyası

Tout autre est tout autre
(Her öteki[kişi] her [birim] ötekidir)
Jacques Derrida

Michel Foucault daha bundan yıllar önce Batı kültüründe insanın varlığı ile dilin varlığının hiçbir zaman birlikte varolamadığını ve eklemleşemediğini dile getirmişti. Dilin bu dünyaya aitliğinin insanlar tarafından adlandırılan dışsal temsiliyetler aracılığıyla nasıl söylensel bir dizge içerisinde var olduğunu ortaya koyan bu tavır Nietzsche'den Heidegger'e ve Heidegger'den de Foucault ve Derrida'ya kadar uzanan estetizmin önceliediği yeni bir *kırıklık* alanı oluşturan tarihsel *yarılmanın* da eşlik ettiği dilin ontolojik dolayımının yine bu dünyaya ait olan vehimsel yönü üzerinde odaklanmıştı. Kendisini dilin içerisinde sunan sonluluğun biçimiyle en nihayetinde bir ölüm deneyi olarak bize geri dönen dilin çapraşık ve dışa yönelen temsiliyetlerin üzerinde anlaşmaya vardığı bir işareti imleyen tinsel özlerin bu ontik farklılık düzleminden koparılarak kendisini ona teslim ettiği bir düzlem içerisinde varolan dil aynı zamanda bir adlandırma biçimi olarak vardır bu dünyada.

Tıpkı, temel izleğini her şeyin suretini çıkaran aynanın hükümranlığı üzerine kuran Enrique Bansch'ın şiirini ele aldığı bir yerde aynanın görüntüsel niteliğini ve ondan yansıyan görsel çoğaltımın ürkütücü yanını da vurguladığı yazısında Plotinus'un sanatın ikinci elden bir görüntüden başka bir şey olmadığına dair görüşünü hatırlayan Jorge Luis Borges'in parlaklığın içerisinde yiten hakikatin görselliğini sorgulamak istemesi gibi bizler de çok rahat bir şekilde yeni bir dil için aşkınlığın yitimi sonrasında ortaya çıkan modernizm ve postmodernizmin derinliğini ve dilsel bilincini oluşturan böylesi bir yarıkta göstergelerin egemenliğine karşı yeni bir şeyler söyleyebilme gücüne sahip olmamız gerekiyor. Zira dilin farklılığa dayalı yapısının simüle edilerek başkalaş-

tırıldığı bir uzamda hakikatin doğasına ilişkin bir tartışma da anlamsız olacaktır. Onun için hayatımıza hükmeden her görüntünün bu parlaklığın içerisinde çoktan birer *gölgeye* dönüştüğünü de unutmamak gerekiyor. Zira modern dünya paradoksal bir şekilde hep "öteki"nin özgüllüğüne ve kültürel ethosun melez özlerinin pürüfiye edildiği bir uzama sahiptir. Dilsel bir yıkıntı üzerine kurulan modern dünya hissedilebilir bir derinliğin içerisindeki dilin hareketlendirdiği anlamın duyumsal çekiciliğine kendisini kaptıran bedenin açtığı yarıktan *(punctum)* bir anlam düğümü olarak kültürel söylemin özsel yönünü oluşturur. Değişim ve gelişim aşamalarının saf edilgenliğinde anlamını bulan bir dil siyaseti bu dönüşüm süreci içerisindeki içkin bilincin *örtük (veiling)* yüzünü aralayan özdeşlik düşüncesinin de temel parametrelerinden birini oluşturur. Böylece kimliğin değişim süreçleri içerisindeki aşkın konumu onu tüm özdeşlik biçimleriyle beraber kılmaktadır.

Modern dünyada kimliğin içkin bilinç akışını oluşturan dil hep verili alan üzerinden hareket ederek toplumsal oluşumların farklılık talepleriyle vücut bulduğu bir zeminin üzerinden yükselir. Bundan dolayı tarih tarafından bir dilsizliğin içerisine hapsedilen kimliğin, hapsolduğu bu dilsizlik içerisinde kendi hakikatine ulaşmaya çabalaması yine kendisini bu anlamsızlığın içerisine iten dilselliğin egemenliğinden kaynaklanır. Önceden belirlenmiş bir öze sahip olmayan kimlikler verili dünyanın ürünüdür. Kimlik girdiği her ilişkide kendisini yeniden kurar. Ontolojik bir farkındalık biçimi olan kimlik, insanın biricik aidiyet biçiminin dilsel uzantısı olarak *ben*'in sınırsız olan bilinç halini oluşturur. Tam da bu bağlamda her zaman dışarlıklı olana ilişkin bir farkı canlı tutan *öteki*, kimliğin tarihsel kuruluş anındaki travmatik gerçeğin toplumsal bellekte açtığı bir *fazlalık* olarak egemen olmasını sağlar. Modern dünyaya içrek bir nesne anlayışının dönüştürdüğü kimlik nosyonu da aynı bağlamsal sürecin bir tezahürüdür. Bilinç kırılmaları ve kültürel kimliklerin parçalanmasından istifade eden modern paradigma, kendi doğasına uygun olarak pragmatik bir şekilde dönüştürdüğü kimliği, kolektif meşruiyet alanı içerisinden çekip kaotik bir bireyciliğin içerisinde eriterek şizofrenik ve melez bir boyut kazandırır modern kimliğe. Otantik doğasından soyutlanan kültürel kimlik böylece kendisini karşıt dizgeler içerisinde konumlandırarak tanımlamaya çalışan modern paradigmaya karşı "öteki"nin belirsizleştiği eklektik bir tayf içerisinde melez bir kimlikle cephe alır. Tüm paradigmalar gibi modern paradigma da kendini anlayabilmek için sonuçta kendi karşıt imgesinden başka bir şey olmayan bir *öteki*ne muhtaçtır.

Bir toplum içerisinde inşa edilen her sosyal gerçekliğin dışsal konumuna tezahür eden içsel bir bileşeni yani kültürel bir bilinci vardır. Bu

bilinçsel yapı çoğu zaman o sosyal gerçekliğin tüm diğer bileşenlerinden daha başat bir konumda bulunabilir. Toplumun kendini tarih olarak ortaya seren bir öz-yaratım olduğunu söyleyen Cornelius Castoriadis de aynı zamanda tarihsel-toplumsal alan olarak adlandırdığı imgesel imlemlerden oluşan varlıksal özün, toplum türüne özgü, her zaman geçerli olacak yeni bir varlıkbilimsel düzen tipi yaratmadığını itiraf etmektedir. Bu tip, her seferinde, her biri bir yaratım olan, yeni bir toplum *eidos*'unu temsil eden başka *biçimler* aracılığıyla *somutlaşır*. Toplumun imgesel kurumları ve imlemlerin varlığının dışında ve sıradan birtakım şeyleri bir yana bırakacak olursak, modern kapitalist toplumla "ilkel" bir toplum arasında tözsel olan hiçbir ortak şey yoktur.[71] Onun için insanın gerçekliği toplumsal özneler dahilinde inşa etmesi hiç de yabancı bir durum değildir. Zira insan nesnel dünya içerisinde hiçbir zaman öznel bir perspektifi dışlamayan sembolik eylemlerle var olur. İnsanın varlık nedenlerinden birini oluşturan bu durum, simgesel hareketliliğin anlamı ve dili yaran özselliğinde harekete geçer. Bu sebepten olsa gerek, hiç de paradoksal bir durum değildir Edmund Husserl'in tavrı. Zira o bir "fenomen" olarak ele aldığı varlığın, "ne"liği görmek bahsinde, görmenin algılamaktan daha fazla zorluklar veya "mistik" gözler barındırmadığını dillendirir. Dolayısıyla buradan, psişik olanın kendi başına bir dünya oluşturamadığına tanık oluruz. O, bu dünyaya "ben" olarak ya da *ben* yaşantısı olarak verilmiştir.[72] Kendi içindeki özdeşliği açık ya da gizli bir şekilde aynı öznenin farklı monadlara bölünen *farkındalığında (awareness)* psişik bir özgüllüğe kavuşturan "ben" duygusunun ehveni şer kabilinden *(faute de mieux)* onayladığı hissedilebilir bir derinliğin içerisindeki şey aslında dilin hareketlendirdiği anlamın duyumsal çekiciliğine kendisini kaptıran bedenin eril söylemidir. Zira kendi söylemselliğinin dolayımsızlığı içerisinde kültürel olana içrek bir alan örgütleyen metinsel yapıların, anlamın cisimleşmiş şeyliğinde ele geçirdiği bedensellik durumu da kendi üzerine kapanan metnin eril parametrelerden hareketle kurduğu bilinçdışı bir düzçizgisellik halidir sonuçta.

Nasıl kutsal metinlerin tahayyül dünyasını biçimlendiren nesnelerin imgeselliğine hükmeden tanrısal bir dilin egemenliği ise kültüralist söylemlerin özgüllüğüne içkin olan dil yetisi de aynı tahayyül dünyasının kusursuz bir imgesellik halini devam ettiren bir iç-uzama sahip olmasıdır. Tam da bu bağlamda betimsel olmaktan daha ziyade toplumsal

71. Cornelius Castoriadis, *Dünyaya, İnsana ve Tabiata Dair*, Çev. Hülya Tufan, İletişim Yayınları, 1993, s. 22.
72. Edmund Husserl, *Kesin Bilim Olarak Felsefe*, Çev. Abdullah Kaygı, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1997, s.19, 39.

bilinç akışına ilişkin bir kurucu paradigma olarak ele alınması gereken kültüralist söylemler olan feminizm ve postmodernizm kendi anlam haritalarına içkin olan bir partikülarizmin ve kültürel ethosun da meta-anlatılarını oluşturur. Meta anlatıların tarihselci meşruiyetine yaslanan modern paradigma açısından diyalektik bir süreç olarak yaşanan anlamın görünen tüm tikel açınımları gerçekte dilsel bir süreç içerisinde ortaya çıkan anakronik bir meşrulaştırım biçimidir.

Kültürel süreçleri, bilinç ile bilinçdışı arasındaki gerilim çerçevesinde ele alarak ve özgül analiz nesneleriyle bağlantılı olarak, bilinçdışının kültürün önkoşulu olmasına ve bazı önemli bakımlardan kültürü "yaratması"na karşılık, bilinçdışı süreçlerin aynı zamanda toplumsal ya da kültürel düzen için yıkıcı olduklarını savlayan Ann Game nesnelerin söylemsel üretimi üzerinde durduğu yapıtında Freud'un mevcudiyetin, herhangi bir öğenin mevcut olma imkânının, özellikle de öznenin özmevcudiyetinin zayıflatılmasına katkıda bulunduğunu belirtir. Bu bağlamda ise en önemli konu olarak bilinçdışı kavramı kalmaktadır. Metinlerin gerçekliğinden hareket ederek, kültür sistemlerinin dışında yer alan söylem-dışı bir gerçekliğin olmadığı bir temel göstergebilgisel anlayışa bel bağlayan Game, Freud'da kültürün önkoşulu; Lévi-Strauss'da ise bizatihi kültürel süreçlerin kendisi olan bilinçdışının Derrida'da özmevcudiyetin *(self-présence)* imkânsızlığını imleyen bir başkalık olarak belirdiğini dillendirir. Bundan dolayı da Derrida'nın bilinçdışını kökten öteki olarak kavramasının öneminin, bilinçdışının potansiyel bir mevcudiyet olmadığını belirtmesinden ve böylelikle bilginin imkânsızlığına işaret etmesinden kaynaklandığını düşünmektedir. Ona göre; Derrida'nın argümanı, özne şöyle dursun, nihayetinde hiçbir "nesne"nin bilinemeyeceğini, bunun yerine anlamın sonsuz bir gönderi süreci olarak anlaşılması gereken bir yerde durmaktadır. Bu argüman ise Freud'un bilinçdışının anlam ilkelerine ilişkin açıklamasına dayanır.[73]

Baskın hegemonik söylemleri parçalayıp yok etme sürecinin feminizm, postkolonyalizm ve postmodernizmin ortak noktası olduğunu dillendiren Ann Brooks, bu üç sürecin geleneksel epistemolojilere meydan okuma ve marjinal söylemleri yeniden kurma arayışında birbirleriyle ilginç bir şekilde kesiştiklerini söylemektedir. Postkolonyalizmde olduğu gibi postfeminizmin de politik faaliyetlerin önemli bir noktası haline gelen farklılık politikaları içinde yer alan çarpıcı bir olasılık olarak tanımlandığına dikkat çeken Brooks böylece postfeminist söylemin de nasıl bir kaçış noktasına ulaştığını onun değişimi vurgulayan bir

73. Ann Game, *Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru*, Çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, 1998, s. 35-37.

hareket olmasına mal etmektedir. Feminizm ile postfeminizm arasındaki içerik farklılıklarının daha çok postmodernizm, postyapısalcılık ve postkolonyal söylemden ne oranda yararlandığıyla ilgili bir sorun olarak gören Brooks, postfeminizmin kendinden önceki siyasi ve teorik feminist kavramlar ve stratejilerle sorgulayıcı bir işbirliği içine girdiğini söylemektedir. Postfeminizme göre feminizmin postmodernizm, postyapısalcılık ve postkolonyalizmle kesişmesi, tüm bunların modernist, ataerkil ve emperyalist dokuyu zorlayacak olası dinamik güçleri temsil etmeleri sayesindedir. Pratikte postfeminizmin çoğulcul bir kavram olduğunu, marjinalleşmiş, diaspora ve sömürgeleştirilmiş kültürlere seslendiğini, böylece bu dayatmacı olmayan feminizmin çağrısının belli bölgelere ait, yerli ve postkolonyal feminizmler içinde yer aldığını belirtmektedir.[74] Feminizmin postyapısalcılık ve postmodernizmle kesişmesinin, feminist teori içerisinde hem teorik hem de kavramsal açıdan vurgunun yer değiştirmesine yol açtığını söylemektedir. Peki bu kadar ayrıksı yer değişikliklerine neden olan vurgu nedir? Her şeyden önce pre-modern toplumlarda kadının ve cinselliğin doğasına ilişkin eldeki tüm argümanlar bize, onun nasıl, dişil cinselliği sıfırlayan, eril bir söylemin parametreleri tarafından biçimlendirildiği dilsel bir yıkıntının içerisinden doğduğunu gösterir. Dolayısıyla modern dünyaya içrek bir nesne anlayışının dönüştürdüğü kimlik nosyonu da aynı bağlamsal sürecin bir tezahürüdür. Zira kimlik de, her ne kadar bir yanılsamanın heretik ve histerik görünümü olarak ortaya çıksa da, en nihayetinde bu tür bir cinsel ve eril bağlanma içerisinde var olmaktadır. "Fark"ı sınır çizgilerinin edilgenliği içerisinde kutsayan bir kimlik nosyonunun dönüştürdüğü bir uzamda kadın da geleneksel ve modern paradigmalar tarafından tarihsel ve epistemik bir kopukluk içerisine hapsedilen bilinciyle ontik bir varoluşa kapı aralayacaktır. Kadının bir özne olarak savaşım verdiği bu süreçte doğal olarak tüm verili kimlikler, Freud'un ilkeselleştirdiği hazzın birincil nesnesi olarak karşısında duracaktır.

Şeyla Benhabib'in "temsil epistemesinin sonu"nu hazırlayan süreçleri açıklarken vardığı sonucun özsel bir ikrarı olarak görülebilecek olan *dil paradigmasının bilinç paradigmasının yerine* geçtiği yolundaki gözlemi de aslında her şeyi açıkça ifade etmektedir. Zira bir "temsiliyet" biçimi olarak varolan beden eril bir tahakküm içerisinde kendi ontik farklılık biçimini toplumsal bilinç akışına suskunluğun diliyle işlenmiş bir mahremiyet olarak anlamlandırır kendisini. Benhabib de zaten Batı felsefe geleneğinin,

74. Ann Brooks, "Postfeminizm" Çev. M. İplikçi-Ü. Kartal, *Varlık*, Sayı: 1110, 2000; Ann Brooks, "Postfeminizmlerin 'Manzarası' " Çev. Süreyya Evren, *Varlık*, Sayı: 1110, 2000, s. 25-32.

bizatihi insanların temsilcisi olduğunu iddia eden benliğin tecrübelerinin ve bilincinin derin yapılarını dile getirdiğini söylemektedir. Batı felsefesinin en derin kategorileri toplumsal cinsiyet farklılıklarını siler, çünkü bu farklılıklar benliğin tecrübesini ve öznelliğini şekillendirmekte ve yapılandırmaktadır. Batı aklı kendisini tek bir kendi kendiyle özdeş öznenin söylemi olarak ortaya koyar ve böylelikle bizi bu kategorilere uymayan ötekilik ve farklılığı gayri meşru kılar. Platon'dan Descartes'a ve oradan da Kant ve Hegel'e dek Batı felsefesinin, aklın erkek öznesinin öyküsünü izlekselleştirdiğini düşünen Benhabib'e göre postmodernizmin belli bir değişkesi, kadınların özgürleşmeci iştiyaklarının teorik dile getirilişi olarak feminizmle uyuşmaz olmakla kalmayıp, tam da böylesi bir feminizmin olanaklılığını zayıflatmaktadır. Bu zayıflatma, güçlü değişkesi altında postmodernizmin üç teze bağıtlanmış olmasından ötürü cereyan eder: ilkeler uyarınca edimde bulunmaya yetenekli özerk, özdüşünümsel öznenin ölümü olarak anlaşılan insanın ölümü; mücadele halindeki grupların kendi geçmişlerinin anlatılarını inşa etmeleri şeklinde tezahür eden, tarihin barındırdığı epistemik çıkarın göz ardı edilmesi olarak anlaşılan tarihin ölümü; "küçük anlatılar"ın özmeşrulaştırımına yapılacak içkin başvurunun haricinde kurumları, pratikleri ve gelenekleri eleştirmenin ya da meşrulaştırmanın olanaksızlığı olarak anlaşılan metafiziğin ölümü. Postmodernizm, böyle yorumlandığında, kadınların eylemliliği ve benlik duygusuna, özgürleştirilmiş bir gelecek adına kadınların kendi tarihlerini yeniden temellük etmelerine ve "tüm sonsuz çeşitliği ve tekdüze benzerliği içerisinde" toplumsal cinsiyeti açığa çıkaran radikal toplum eleştirisinin yürütülmesine olan feminist bağıtlanmayı zayıflatır. Bütün bu söylediklerinden sonuç olarak postmodernizmin, feminizm içerisinde "ütopyadan el çekilmesi"ne neden olduğunu söyleme cesaretini bularak, Jean François Lyotard'ın *La condition postmoderne*'de, "postmodern" olarak nitelendirdiği epistemolojik uğrağın ve feminist teoriyi modernist felsefenin projesinde cereyan eden dönüşümlerin içerisinde konumlandırmak için *temsil epistemesinin ölümü* nosyonuna büyük önem veren Şeyla Benhabib açısından da hem feminizm hem de postmodernizm bu modernist epistemenin ölümüyle doğan teorik hareketlerdir.[75]

Dili ve dilin inşa ettiği politik yapıları yıkmakla işe başlayan modern dünyadaki feminist hareketlerin birer teori olarak özgül yanını oluşturan söylemsellik de ideolojik bir döngü içerisinde yeni dünyalar oluşturur. İşte tam da bu yüzden Aydınlanma akılcılığının bir iktidar söylemi olarak meşrulaştırdığı bir varoluş kipi olan modernizmin ve modern işlevselli-

75. Şeyla Benhabib, *Modernizm, Evrensellik ve Birey: Çağdaş Ahlâk Felsefesine Katkılar*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1999.

ğın işleyiş sürecinde ortaya çıkan dilin simgesel düzeneğine maruz kalan toplumlar birer ideolojik tasarım örgütler.[76] Kapitalizmin kaotikleştirdiği örgütlü Batı toplumunda kültürel bir olgu olarak modernlik bu kapitalist örgütlenmenin de başta gelen taşıyıcılarından birisi olmuştur. Bir insan için yaşadığı dünya, kolektif kimliğini meşrulaştıracağı zemini oluşturur. Meşrulaştırma işleminin bitimi toplumsal bir olgu olarak insanlar arasındaki kamusal bilincin şekillenmesine yol açar ve her meşrulaştırma işlemi bunu daha da pekiştirir. Böyle bir dışsal iradenin biçimlendirdiği kamusal alanda insanlar *dünya-kurma*[77] girişimlerinde daha aktif rol alırlar. Dilin kırılmayan, çözülmeyen anlam hâkimiyeti içerisinden biçimsel hayatımızın anlamdan uzak birer dilsel kurgusu olarak ortaya çıkan ideolojinin, ideolojik dilin rahatlıkla her verili ortama göre hareket etmesi ve içi rahatça boşaltılabilir bir dizgeye sahip olması da tüm kültüralist söylemleri bir meşruiyet kriziyle baş başa bırakır. Bir varoluş ölçübilimi olan Modernizmden türeyen, biçimsel aklın tekdüzeliğine ve her zaman için bir *sınır durum* olan şizoid özcülüğüne yaslanan ideolojik söylem genel olarak, dilsel alanın bilgisel anlam yükünden kurtulup kendisini olağan olanın kucağına attığı bir dizgesel süreç olarak kabul edilebilir. Kamusal yaşamımızın kılgısal bilinci olarak ideoloji böylece kendini "bilgi"den ve tüm bilgisel alanlardan ayırmanın hesaplarını yapar. Dolayısıyla bir bütün olarak ideoloji, tahayyül edilmiş spekülatif alana ilişkindir. Bir yanılsama olan bu alan da bizim dilsel olarak adlandırdığımız anlam kümeleri tarafından kurulur. İdeoloji her zaman, karşısındaki insan için, daha önceden kurgulanmış bilgi ve anlam ağları barındırır. Ancak bu ağlar da söylediğimiz gibi epistemolojik olmaktan uzak spekülatif ve gündeliktir.

İnsanlık tarihinde toplumları travmatik olarak bölen ve farklı bilinç hallerinin bu toplumlara egemen olmasını sağlayan kolonyalizmin Batı Avrupa'da kapitalizmin ve ekonomik yapıların teşekkülüne, toplumsal yapıların lokalizasyonu ve epistemik bir kopukluk sonrasında ortaya çıkan emperyal vizyonun birer kimlik biçimi olarak merkezde duran toplumları da periferiye iten bir durum olarak ortaya çıkmasının dışında aynı zamanda kolonyalizmin bir söylem olarak toplumsal bilinç akışında açtığı yaraları da hesaba katmak gerekiyor. Bu durum, benim, adına *temsilin aporetik iz'i* diyeceğim bir kavramsallaştırmanın Batı düşüncesi içerisinde yerle-

76. Gelenek ve modernite arasındaki anakronik çarpıklıkların ve farklı paradigmatik süreçlerin nasıl bir dilsel ve imgesel süreklilikten faydalanarak Doğu toplumlarında mistifiye edildiğini gösteren bir çalışma için bkz. Ahmet Bozkurt, "Modernizm ve Kültürel Şizofreni" *Tezkire*, Sayı: 16, 1999, s. 111-132.

77. Dünya-Kurma girişimini Peter L. Berger'e borçluyuz. Bkz. Peter L. Berger, *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*, Garden City, Doubleday & Company Inc, 1967.

şikleşmiş bir ilişkisiz ilişkinin söylem sicilleriyle yazıyı ve benliği kurban etme edimine dayanan bir dizi *tekrar-şimdiye-getirme (re-présentation)* durumunun tamamen yazının felce uğratılmış dilbilgisel kökleriyle ilgilidir ve çok daha kökensel bir *iz* sürmeyi gerekli kılan bir yolculuğa yazgılıdır: Tıpkı Ulysses'in yolculuğu gibi bitimsiz bir yolculuktur bu.

Bir söylemin topoğrafyasını çıkarmak, *iz*'ini sürmek için tüm bu kavramlarla düşündüğümüz vakit Ulus Baker'in kimlik, aidiyet, kimlik bunalımı gibi formel yaklaşımlara yüklediği *sonradanlık*, bir zaman ve geçmiş tasarımı içeriminde şekillenen tarih ve bellek çevriminde soluk alan bir bakış siyasasının eşiğine getirecektir bizi. *Olma*'nın tüm içerimlerini kapsayacak bir temsiliyet, bir bakış siyasası, tüm mütekabiliyet biçimlerine de geç kalmış olmanın imkânını sunacaktır. Bu bağlamda Sartre'ın göz'ün merkezi bir konum edindiği farklı bakışların mücadelesinde bakışın yalnızca tek öznesi olabileceği yönündeki öngörüsünü de öteki'nin yalnızca içkinlikteki nesne olabileceğini düşünerek hesaba katmamız gerekiyor. Böylesi bir hesaba katma durumu şüphesiz bakışlar arasındaki iktidar mücadelesinin, bakışın öznesi konumunu elde etmek uğruna girişilen bir mücadele olduğunu hatırlatır bize. "Öteki tarafından görülüyor olma, ötekini görme"nin hakikatidir Sartre'a göre. Şu halde, ilke olarak, "öteki" bana bakandır. Ben bakış'a bağımlıyımdır, görüldüğüm gibiyimdir: "Kendi temelimi kendimin dışında bulurum. Ben ancak öteki'ne yapılmış arı bir gönderme olarak kendi içinim".[78] Bu bakış siyasasının Lacancı psikanalizdeki görünümü de pek farklı değildir. Sartre'ın bir namevcudiyet olarak kurduğu özne öteki'nin varlığa sunulmasıyla birlikte merkezi bir konumdan uzaklaşmıştır. O nedenle Sartre için bakış'ın yalnızca tek öznesi olabilir, o da öteki nesnedir, içkinlikteki nesnedir. George Büchner'in yüzyıl dönümünde *Woyzeck*'te dillendirdiği *her insan bir uçurumdur, başı döner insanın içine bakınca (Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hineinsieht)* öngörüsünü "başkası cehennemdir" izleği üzerinden tefsir eden Sartre'ın öteki'nin kökensel mevcudiyetine yönelik sorduğu tüm sorular belki de Michel Foucault'nun "görülmeksizin gören gözler" düşüncesine havale edilecektir. Benliğin bir öteki'ne bağımlı olduğu ve bilincin hiçbir zaman kendini kavrayamadığı Sartrecı "bakış altında olma"ya Lacan "bir dünyaya açılış" rejimi içerisinde yer verir. Onun için Lacan, bakış'ın görülen bir bakış'tan daha ziyade "öteki'nin alanında benim tarafımdan imgelenen bir bakış"[79] olduğu noktasında düşüncesini sabitler.

78. Jean Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*, Paris: Éditions Gallimard, 1943.
79. Jacques Lacan, *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Kimlik, biz, aidiyet yer yurt ve öteki bağlamında Ulus Baker, yerlilik meselesinin biraz daha derinden, fenomenolojinin, kimlik meselesinin çerçevesinin ötesinde ele alınmaya başlandığında artık "yerlilik" iddiasının ardında, çok daha güçlü "çıkarlarla" "duygularla" karşılaşmaktan kaçınamayacağımızın altını özellikle çizer.[80] Bu bağlamda yerliliğe içkin bir durum olarak görülen muhafazakârın, sanılanın aksine, "modern" çağın insanı olduğunu söyler. Çünkü geleneksel toplumlarda böyle bir tanımlama yoktur. Baker'in özellikle muhafazakârlık dolayımında üzerinde durduğu bu hastalıklı konum aynı zamanda tarih-dışı, zaman-dışı bir konuma da sahiptir. Geleneğin gücüne güvenmemek ve onu muhafaza altına almak güdüsü bu anlamda geçmişi gereksiz bir romantisisizmle yad etmekten de öte şizoid bir hale gönderme yapar. Baker'in de değindiği gibi, muhafazakârlık ancak gelenek ortadan kalkarak tarihsel bir hayal perdesinin ardında kaldığı andan itibaren mümkün bir duygusal yaşantıdır. Baker, bu fenomenolojik "geçmişe özlem" değerinin altında gelecek üzerinde kurulacak bir hâkimiyet güdüsünün yattığını söyler. Muhafazakârlığın geleceğe yönelik bir hâkim kod olduğunun tespiti yerlilik fikriyatının kimlik ve aidiyet bağlamında üzerine yaslandığı zeminin gerçekte ne kadar kırılgan bir fay hattı üzerinde olduğunun da göstergesidir.

Ulus Baker'in *çabası, kudreti (conatus)* aslında, tüm başlangıçların eşiğinde olduğu gibi "yer" ve "yerlilik" bahsinde, bir şekilde *ignoramus*'un da içerimlediği, geçmişle ve zamanla ilgili bir sorunun olduğunun farkında olan bitimsiz bir Ulysses bakışında düğümleniyor. O nedenle daha en başından yerliliğin artık katlanılamayacak bir varsayım, insanların bir aidiyete, kimliğe, sembolik de olsa onları rahatlatacak bir "biz" duygusuna sahip olmak için yırtınıp durdukları bir fikir olarak belirler. Gilles Deleuze'ün "olanaksız zaman" düşüncesinden hareketle "yerlilik-yurtluluk" duygularının başvurduğu zaman modelinin de daha çok bir "olanaksız geçmiş"e tekabül ettiğinin altını çizen Baker, bütün hafızanın "şu andalığının" yerini geçmişe köprüler atıp duran hafızasız bir beklentinin, bir "geçmiş özlemi"nin, bir nostaljinin aldığını düşünür.[81] Zamana ve yer yurt dolayımına böylesi bir işlev yüklemek tarihin anlatısal bir yapı olduğunu düşünmekle eşdeğerdir aslında. Tam da bu nedenle Baker, yerliliğin bir "vaziyet alıştan" çıkışını hatıraya sarınan bir "nostalji ideolojisi" haline bürünmesiyle açıklar.

80. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 188-189.
81. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s.188-196.

IV. Photogramme

Yerliliğin "Öteki" Tarihine Dipnot

Dil ilerici ya da gerici değildir, düpedüz faşisttir; çünkü faşizm söylemeyi yasaklamak değil, söylemeye zorlamaktır.
Roland Barthes

Modern bir partikülarizm biçimi olarak yerlilik, hiçbir zaman türdeş ve özsel bir yapı arz etmez. İçinde barındırdığı kültür ve kimlik nosyonuna bağlı olarak hep farklılığın simüle edilerek yapısökümüne uğratıldığı bir *aynılığın* dolaysız göstereni olarak yerlilik tek başına ancak kendinden menkul bir alanı ilgilendirir. Kendi kurduğu bir dışsallık üzerinden kendi varlığını inşa eden *(temsili)* bir yerlilik düşüncesinin belirlediği tüm görme biçimlerinin dünyaya biçtiği değer Heidegger'in *varlığın mekânı olarak* gördüğü *dil*de içsel bir dönüşüme uğrar. Yerliliğin, yeni bir *arzu (désire)* üretiminin düşsel ikamesi olarak yer aldığı bir uzamda bu yazı biraz da Ulus Baker'in vurguladığı üzre *bir dil kargaşasının öyküsü* ve o kargaşanın sem-analitik bir yorumu olarak da okunabilir.

Dünyaya ve kültüre "içeriden" bakmanın uzamsal yoludur yerlilik. Zira varlığa içkin olan derinliğin içinden bakılınca görülen şey; tamamen sahiciliğin doğasında verili olarak "temsil" edilen nesnelere ve öznelere *a priori* olarak biçilen değerin kültürel özcülüğün içerisinde pürüfiye edilerek arı bir yerelliğin eşzamanlı bir süreç içerisinde tarihsel süreksizlikle malul temsili bir kapalılıkla maskelenmiş olmasıdır. İdiografik tarih anlayışı tarafından "idare" edilen yerlilik nosyonu en nihayetinde modern yasa koyucular tarafından tüm tekil bağlarından koparılarak dilin süreksizliği içerisinde bütünsel ve organik cemaat *(gemeinschaft)* kimliğinde asli varlık nedenini bulmasıyla beraber kendisini mitik bir tarihselliğe dayandırmayı da ihmal etmez.

Eşzamanlılığın yitimiyle kendi sitesinden çıkan yerlilik için sorulması gereken sorulardan biri de bu bağlamda, merkezde konumlanan

bir "temsil"den başka bir şey olmayan kimliğin yerel ya da evrensel kimlik formları tarafından mevcut olan "özne" konumlarını ne şekilde dönüştürdüğüdür. Nevrotik bir kısır döngü içerisinde narsisist arzu üretiminin önceleyiği kimlik kurma uğraşısında *ben* kendi nedensel gerçekliğini oluşturan *öteki* tarafından ontolojik bir zemine yaslanır. Zira her kimlik Homi Bhabha'nın da belirtmiş olduğu gibi, *supplement (eklemlenme)*'ler aracılığıyla kurulur. Varlığa içkin fantazmatik öğelerin ağır bastığı bir dışsallık ve arzu üretimi de bu süreçte öncelikli bir konuma sahiptir. Onun için kimliklerin ve kültürlerin *sabit referans noktalarını* oluşturan semiotik bir kod olarak yerliliğin aynı zamanda kendisini bir *sınır*la sınırladığını da unutmamak gerekir. Bu *sınır* yerliliğin kendi içerisinden özsel bir tepki olarak beliriverir.

Bastırılmış söylemin varoluşsal eksikliğin travmatik kuruluşuna ilişkin uzamsal vurgusu, kimliğe içkin olan söylemin açığa çıkarken icat ettiği "öteki"leri de yine bastırılmış bir dilsizliğin içerisine itmektedir. Aynı zamanda dünyayı birörnekleştiren globalleşmenin tüm teknolojik ve kültürel faaliyetleri paradoksal olarak hem yereli hem de evrenseli yok etmekte, onları birer anokranizm haline dönüştürmektedir.

Yerlilik kendisini "yurt"la içeriklendiren bir iddia olarak var kılar kendini. Çoğulluk, merkezsizlik ve çok katlılık kategorileriyle konumlanmış postmodern bir bekleyişin yeni öznellik biçimleri içerisinde dile geldiği bir anlayışın kurucuları olan Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin şizoanalitik haritacılığı ve geofelsefesindeki "yurt" düşüncesi de ancak devletler ve siteler içerisinde yurtluklarını değiştirebilen soyzincirsel gruplar aracılığıyla *yerel soy* içinde bir yurtluk ya da ikametgâh edinerek kendilerini belirler. Sentagmatik ve aynı zamanda bağlantılanabilir bir yapıya sahip olan kavramlar aracılığıyla yurtlanan, kendi yurtluğunu kuran felsefede ilk yurtsuzlaşma devinimini Yunan sitesindeki ortam ile düşüncenin içkinlik düzlemi arasındaki "buluşmaya" borçludur. Felsefeyi bir *geofelsefe* olarak kuran Deleuze ve Guattari'ye göre, tam da bu bağlamda, Devlet ve Site bir *yurtsuzlaştırma* uygular. Tarımsal alanları yan yana getirerek üstün bir aritmetik birlik oluşturan devletin aksine site yurtluğu tecimsel bağlantılar içerisinde genişleterek geometrik bir alana yerleştirir. Onun için *emperyal devletlerde, yurtsuzlaştırma aşkın* bir nitelikteyken tersine *sitedeyse, yurtsuzlaştırma içkin niteliktedir.* Dolayısıyla site yerliyi, yurtluğu yeniden ihya etmek üzere, özgürleştirir. Nasıl emperyal yabancı hayatta kalmak için yerlilere gereksinim duyuyorsa, yerli de kaçmakta olan yabancıyı çağırır.[82] Her ne kadar paradok-

82. Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Felsefe Nedir?* Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi

sal bir durum olarak görünse de, bu tam da Deleuze ve Guattari'nin açımlamaya çalıştığı *yurtsuzlaştırma*nın mutlak bir içkinlik düzlemi içerisinde yansıyan gönderimsel halinin göreceli bir geometrik organizasyonun dile dayanan *yerel* kuruluşunun içkin bir *sınır*ını oluşturur. Bu sınır ise kaçınılmaz olarak tüm farklılık biçimlerini içerisinde barındıran yayılmacı bir toplumsal muhayyileye, yeni bir kamusal dile yataklık eder. Bu da göstermektedir ki, tüm yurtluklara bilinçdışı akışların toplumsal muhayyiledeki *gösterimsel (performative)* aşkınlıklarını uygulayan bir *sınır* düşüncesi kendini yurtla içkinleştiren yerelliğin tamamen *dışarı*ya ait olan nesneleşmiş *mutlak öteki*sidir.

Sığ bir imleyensiz göstergeler sistemine dahil olan yerlilik, kendisini bir değer olarak ifadelendirilecek dayanacak noktası kalmayınca tamamen tarihsiz bir zemine yaslanır. Varlığını borçlu olduğu *yurtluğun içkinliği* içerisinde sahiciliğini dille koruyan ve onun sayesinde ulusal bilincinin tüm yerel özünü aşkın üst-kodlamalarla sağlama alan yerlilik, modernlik tarafından türetilen bir fenomendir. Modernlik tarafından kurgulanan ve onun üzerinden bir yaşam alanına sahip olan yerlilik biraz da hakikatin yitiminin fetiş bir ikonografi içerisinde tam bir yalana dönüştüğü anın uzamsal yüzünü de açık eder.

Ontolojik bir kod olarak çözümlenmesi gereken yerlilik, insanın kozmosu olarak kabul gören "ev"den, "ev" düşüncesinden ayrı düşünülemez. Zira yerlilik insanın "ev"den kopmadan önceki halini imler. Onun için *yersiz yurtsuz* bir uzam değildir yerliliğin imlediği alan. Tasavvurların ve tahayyül edilmiş cemaatlerin bütünselliğinden ziyade her şeyden önce belli bir statükoyu ve "yerli yerinde"liği sağlar.

Yerliliğin dil ile öngördüğü *yurt*'un imlediği alanlardan biri olan "ev" de kutsal bir kapalılığın bilince ve tarihe yansıyan kökensel kendiliğinin soy bir monodolojik biçimini vazeder. "Ev" bireyin öykünerek insan olduğu mekânın ilk adlandırmalarından biridir. Bu anlamda insanın öykünerek sahiciliği bulduğu ve yine öykünerek bu sahiciliği tam bir yalana dönüştürdüğü kamusallığın da ilk adıdır.

Gecikmişlik duygusunun bir hale gibi açığa çıktığı modern zamanlarda ise "ev" artık tüm işlevini yitirmiştir. Tinsel bir *topos* olmaktan çıkmıştır ev. *Uzamın Poetikası*'nda[83] evi bir mutluluk mekânı olarak resmeden Gaston Bachelard'ın aksine Edward Said'in *yirminci yüzyılın entelektüel vicdanı* olarak andığı Adorno'ya göre ise artık sözcüğün alışılmış anlamıyla "ev" imkânsızdır. Zira içinde büyüdüğümüz evler çekilmez bir hal almıştır. Orada yaşanan her konforun bedeli bilgiye ihanetten, en

Yayınları, 1993, s. 81-87.

83. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1961.

küçük sığınma duygusu bile aile çıkarlarının küflü kokusuna karışmaktan başka bir şey değildir.[84]

Kültürlerin ve yaşam tarzlarının, kısacası geleneksel olanın yerleşikliğini belirtir "ev" düşüncesi. Uzamsal bir kapalılığa gönderme yapan bu tür bir "ev" ve "yurt" düşüncesi gerçekte tüm sınır-durumlarını belirleyen mimetik bir mirastan ayrı düşünülemez. İşte tam da bu yüzden kültürlerin ve kimliklerin kapalılığına, sınırlılığına vurgu yapan fenomenolojik bir "ev" düşüncesine karşı geliştirilen her türlü evrenselci yaklaşımlar belli bir noktadan sonra "yerli-ci" bir anlayışın içerisinde içsel bir dönüşüme uğramaktan geri kalmazlar. Zira her evrenselci düşüncenin içerisinde gizli bir yerlilik yatar.

Dilin *düğümlendiği* ve suskunluğa uğradığı bir *süreksizlik* anında sözü kuşatan beden tarafından toplumsal muhayyilede nesneleşen *ben*'in imgelemine egemen olan temel yapı da sonuçta kapalı bir uzamsal alan öngörür. "Ev" tam da imleyenin sustuğu bir zaman diliminde sözcüklerin bedene "saçılan" ve onda parçalanan fragmanları sayesinde şizofrenik dilin gövdesel halinin bilince ve toplumsala birer *eklenti (supplement)* halinde yansımış görünümü olarak kalır.

Bedenin arzu mekânı işlevini gören "ev" tikel bir mutlak içerisindeki yerini dile bırakır. *İçeri*yi sabitleyemeyen bir "ev"den "dışarı"nın kurulamadığı merkezsiz bir yapı elde edilir. Modern dünyada ise evde kalmak artık bir şiddetle sağlanmaktadır neredeyse. Modernliğin arzu politikasındaki libidinal akışların mikro-politik bağlamda özgürce tüm öznellik biçimleriyle hareket ederek özneyi merkezsizleştiren katı söylemsel yapısının *genealojik* bir form içerisinde rasyonel düzlemde aşkınlaştırdığı hakikat de böylece her türlü ev ve yurt düşüncesini de kapsamına alarak mutlak bir *yurtsuzlaştırmanın* gönderimsel kodunu oluşturur.

Son dönem psikanalitik kuşağın önde gelen isimlerinden Adam Phillips de insanın bir türlü açığa vuramadığı *dışarıda bırakılma* saplantısını *dışarı*nın belki bir araf olabileceğini ancak *içeri*nin ise mutlaka bir cehennem olduğunu belirterek şiddete duyulan ihtiyacın altını çizmeyi unutmaz. Dışarıda bırakılma hali her insanın yaşamış olduğu hayata içkin bir tecrübedir. *Dışarısı* herkesin çocukken muhayyilesine kazınan, onu kışkırtarak "ev"e davet eden bir tarihselliğe sahiptir. *Dışarısı* işte bundan dolayı vazgeçilmez bir eşik, bireysel şiddetimizin içsel bir taşıyıcısı olarak hayata dahil olmuştur. Onun için Phillips'in de dediği gibi

84. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Çev. O. Koçak-A. Doğukan, Metis Yayınları, 1998, s. 39-41.

şiddetsiz bir hayat olamaz, çünkü zaten bütün şiddet, dışarıda bırakılma şiddetidir.[85]

Farklılığı simüle eden dilin dolayımsal gücü sayesinde *merkezinde(ki) edilgenlik gizi*'ni[86] uzaklığın bir kerelik görünüşüne dahil olan bir *aura*'da çözümleyen yerlilik tüm görme biçimlerinin alışılmış açınımları dışında tamamen edimsel bir "öteki"nin düşsel imgeleminde kendisine fantazmatik bir kimlik formu edinir. Tüm tikel mutlaklık biçimlerini içerisinde barındıran yerliliğin modern toplumlarda kültürel bir "iddia" olarak hayatiyetini sürdürmesini sağlayan temel sacayaklarından biri de geleneksel toplumların anakronik bir şekilde bünyelerinde barındırdığı "milli tarih" ve "kimlik" mitosudur. Zayıf bir tarihsellikle eş anlı yürüyen ulusal-toplumsal belleğin icadı olan verili kimliklerin eşzamanlılığı ile yerlilik, milli bilinçte gramatik bir form içerisinde yurtlanarak yerini sağlama alır.

Partikülarist bir özle mücehhez muhayyel kimliklerin belirlediği ulussal belleğin verili dünya tarafından dönüştürüldüğü bir dil oyunu içerisinde kültürel göreceliği kutsayan yerlilik modern dünya sisteminde tüm evrenselci ve partiküler kimlik biçimlerinin oluşturduğu kodun içeridenliğine edimsel bir boyut katan modern ulus devletin imgeleminde tüm içkinliğiyle dille yapılaşan bir arzunun içerisinde yeni bir yaşam alanı kurar. Zira partikülarizmin hazırlayıcısı ulusal kimliktir. Kimlikler ise bizatihi verili dünyanın ürünüdür. Onun için yerlilik hiçbir zaman türdeş bir yapı öngörmez. Bu yüzden ne tek başına yerlilik ne de tek başına evrensellik bir *telos*'a sahiptir.

İster yerel olsun ister evrensel tüm kültürler kendilerini bir *sınır* üzerinden tanımlar ve yine o sınırla kendisini sınırlar. Zaten olumsal anlamda da sınırlar kimliklerin belirleyici görüngüsüdür. Yerel ve evrensel arasındaki tüm ayrılıkları ve farkı imler sınır. Bir geçiş noktası olan sınır, farkın ve mekânın melez politik formlar içerisinde kutsandığı özsel bir alımlama biçimidir.

Dille yapılaşan ve onun tarafından paranteze alınan bir yapı olan ulusallık da bu anlamda Gregory Jusdanis'in de vurguladığı gibi milli bilinç yaratmanın en önemli araçlarından biri olarak yerel dili karşımıza çıkarmaktadır. Zira Avrupa da millet olmanın öncelikli kodunu oluşturmuştur yerel dil. Jusdanis'e göre yerel diller ortak deneyimler biriktirilmesini sağlayarak grupların birbirinden ayrışmasına da yardımcı olmuştur[87].

85. Adam Phillips, *Tekeşlilik*, Çev. Bülent Somay, Metis Yayınları, 1997, s.124.
86. Maurice Merlau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Éditions Gallimard, 1964.
87. Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev. Tuncay Birkan,

Dil *öteki* ile olan diyalektik ilişkimizin dolayımsal veçhesini oluşturduğu için bir anlamda yerel kültürlerin bilince egemen olan ödipal fantezilerinin de gerçek bir çıkış noktasını oluşturur. Yerel bir köktenciliğin içerisinde yaşam alanını sabitleyen grotesk bir *haz (jouissance)* ilkesi de depresif ruh halinin içerisindeki paradoksal tatmin nüvesini oluşturur. Böylece haz, sembolik kurgu içerisindeki toplumsal halin şeyleşmiş dolayımından dışarı çıkarılarak verili olan kimliğin içerisinde *a priori* sınırlamalarla kurulan "öteki"nin dünyasını fantezilerle örülü bir mekânda tamamlar.

Modern dünyada paradoksal olarak güçlenen yerel kimliklerin özünün ne olduğunun anlaşılmasına yönelik harcanacak olan bir çaba doğal olarak bize tüm evrenselci ve tikel kategorilerin ardına sığınan bir kimlik formunun ancak "dil" sayesinde çözümlenebildiğini gösterir. Tam bir psikotik *yabancılaşma* ve nevrotizm halinin egemen olduğu modern kimlik kurma uğraşısında dilsel bir dolayımın tüm partiküler ve evrensel kimlik formlarını paranteze alarak kurduğu *milli cemaat (volksgemeinschaft)* de toplumsal hazzın söylemsel bağlamda gecikmiş halini imler.

Düşsel bir imgelem içerisinde beliriveren ulus düşüncesi bilince geç kalmış tarihselliğin şiddet yoluyla parçalandığı bir gerginlik hattında var olur. Öteki'sini yitirmiş nesnelliğin içerisinden hareket eden dil ise bu tür ulus düşüncesinin örtük *aporia*'sını oluşturur. Verili bir toplumsallığın içerisinden hareket ederek kurulan ulus düşüncesi de mekânsal kapalılığa kilitlenen tarihsel an'ın simbiyotik bir *aura*'da dışa yansıdığı, *dışarı* sayesinde kurulduğu bir imgesellik halidir sonuçta.

Yerliliğin statik, köktenci ve öze yönelik yapısını *gemeinschaft* ile sınırlandıran tüm söylemsel yapılar, modern meta-anlatıların popülist ve *(beyaz)* efendinin söylemini her daim sürekli kılan *gesellschaft*'ın görünür işlevini hesaba katmazlar. Yeni bir arzu üretiminin temsilcisi olan *gesellschaft* tüm partikülarizm biçimlerini de yedeğine alarak yeni bir fantazmatik hazzın postmodern anlamda hadım edilmiş kurucusu olur. Verili cemaatin ontolojik kökenini oluşturan hazzın mitik bir arkaizmle totolojik olarak birleştiği noktada öteki, tüm dilsel dolayımından soyutlanarak kısır bir söz siyasetinin içerisine hapsedilir. Böylece *öteki* de kimliğin tarihsel kuruluş anındaki travmatik gerçeğin toplumsal bellekte yer bıraktığı bir *fazlalık* olarak yerini alır.

Baskı altına alınmış söylemsel bir dolayımın kodlanmış, sabitleştirilmiş hali olan arzu gerçekte kendisi üzerinden mikro bir geçişlilik oluşturan fantaziyle suskun deneyimin sembolik dizgesini oluşturur. Bu ise tam da Hölderlin gibi dili *anlamda boşalmış bir im* olarak ele alan yakla-

Metis Yayınları, 1998, s. 69.

şıma mekânsal bir *aralık (spacing)* açar. Zira ideolojik formasyonundan soyutlanan nesne anlayışının öngördüğü bir kimlik belirtisiyle nispeten bakışımlı ve mitsel arkaizmlerden arınmış fantazmatik öğelerin belirlediği bir görme biçimi bizi tam da melez dillerin birbirine karıştığı bir dil kargaşasıyla baş başa bırakır. Bu dil kargaşası içerisinde bastırılmış söylemin varoluşsal eksikliğin travmatik kuruluşuna ilişkin vurgusu da kimliğe içkin olan söylemlerin açığa çıkarken icat ettiği *öteki*'leri bastırılmış bir dilsizliğin içerisine itmektedir.

Yitik bir otantikliğin ardından hazzı kutsayarak cinsellikle yüklü düşsel bir ikame oluşturan "öteki" yeni bir kamusal dile ancak verili kimlik üzerinden aşırdığı hazzın yeniden üretimi sayesinde ulaşacaktır. Böylelikle dilin içeridenliği sayesinde aynı olan mekânların ortak adı haline gelen bir *fark* nosyonu birbirine eklemlenmiş monolitik bir kavram olarak modern söylemlerin zihniyet dünyasında adlandırılmış bir gösterge olarak yerini alır.

Aynı zamanda Lacancı anlamda fantaziler aracılığıyla kurulan *öteki*'nin kimliğinin aracılık ettiği iç-ben'in fantazmatik kurgusunun düşlemler aracılığıyla oluşturduğu özne alanı da *hayali görüntüler (spectral apparition)* tarafından dönüştürülerek *öteki*'nin haz ayininin uzamsal kodunu oluşturur.

Freudyen anlamda da zaten *arzu* geçmişin kalıplarına dayanarak bir gelecek tasarlamak için şu andaki bir olayı kullanır. Onun üzerinden bir geçişlilik alanı oluşturur. İşte bu yüzden hegemonik bir iktidar kurgusu içerisinde düğümlenmiş bir söylemsel dolayımın içerisinde kurulan *ben* ve *öteki* diyalektiği de bilinçdışı akışların birer ürünü olan fantezilerin aracılığıyla *öteki*'nin koordinatlarını oluşturur. Bu bağlamda yerelleşme sorunuyla eşzamanlı olarak yürüyen kimlik de, bir ulusun oluşumunda belirgin olarak toplumsal pratiklerde somutlaşan hazzın ulusal mitoslara aktarıldığı sürece varlığını sürdürebileceğini belirten Slavoj Žižek'in *ulus-şey*[88] dediği tikel bir mutlaklık biçimi içerisinde temellendirilen mitik ve aynı zamanda ödipal fanteziler aracılığıyla kurulur. Zira *öteki*'ne yönelttiğimiz tüm yadsıma biçimleri gerçekte kendi düşsel varlığımıza karşı duyduğumuz kinin "hadım edilmiş" yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mitos ile dil arasındaki ayraçta kendi yurtluğunu kuran *öteki* artık tüm *arzulu üretim (production désirante)* biçimlerine karşı semiotik bir dizge içerisinde panoptik iktidarın vazettiği bir toplumsallık anlayışıyla otantik olanı içermeye çalışır. *Öteki*'nin arzuladığı alan her zaman için dil gibi

88. Slavoj Žižek, "Eastern Europe's Republics of Gilead" Chantal Mouffe, *Dimsions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community* içinde, Londra: Verso, 1992, s. 193-207.

yapılaşmış, değişkenliğe müsait ve yine dil gibi paranteze alınmayı reddeden fantazmatik kurgu tarafından belirlenir. Bu fantazmatik öğe, *öteki*'nin büyüleyici imgeselliğinden kendini kurtaramayan hazzın kültürel olanla arasındaki tek bağın *mutlak güç (omnipotens)* içerisinde temellenmiş bu görme biçimi olduğunun farkına varmasıyla verili kimlik içerisinde otantik bir dilsel dolayımın bütünleştirici tek temsilcisi konumuna gelir. Zira *öteki*'nin ben'inde geçmiş tarihselliği içerisinde kurulan tüm düşlemler aynı zamanda yabancı olana karşı duyulan korkunun iç-ben aracılığıyla kurgulanarak kutsandığı cinsellikle yüklü şizoid bir fark içerir.

Diğer taraftan farklılık sözcüğünün *kesinliğin yok edilme güdüsü anlamında* kullanılabileceğini dile getiren Jonathan Rutherford da böylesi bir fark nosyonunun *bir değişim, dönüşüm ve melezleşme deneyimini* simgelediğini belirtir. Zira kimliklerin sabit olmayan ve "üst-belirlenme" özelliklerini öne çıkaran farklılığın kültürel politikası hem kimliklerin birbirine bağımlı ve bağıntılı doğalarını hem de onların birbirleriyle kıyaslanmazlıklarını ve özerk olmaya ilişkin siyasi haklarını kabul eder.[89]

Fakat merkezin edilgenliğinde birleşen tüm kimlikler farklılıklarından dolayı zaten bir dile sahiptir. Sahip olduğu dilselliği anakronik durumundan dolayı kendi içerisinde tüketen modern kimlikler böylece merkezsizleşen düğüm noktalarının "fark"a dayanan söylemsel yapısını devam ettirir. Zira postmodern dünyada mahremiyetine ancak bir "ev" dolayımında sahip olan bedenin *fark* nosyonunun dönüştürdüğü bir anlam haritası içerisinde ulaşması da saf olmayan bir dil sayesinde gerçekleşmiştir. Bu da göstermektedir ki; yerel olanın dili kullanmadaki anakronizmi aynı zamanda Weimar Cumhuriyeti'ndeki gibi sözel imgelemler aracılığıyla harmanlanan ve dilselliğe içkin bir tarihselliğin biçimlendirdiği kimlik formülasyonlarının faşizan bir halet-i ruhiye içerisinde pürüfiye edilerek ideolojik yapıyla dolayımsal şekilde kullanıldığı bir arenadır.

Bir saldırganlık epidemisi içerisinde varlığını tamamlayan milliyetçilikler modern dünyada hiç de anakronik bir durum vazetmeyen, Herder'in kültürel aidiyet nosyonunu bütünleyen *Volksgeist*'in nostaljik bir sonucudur. Herder'in *bütün acıların en soylusu* olarak gördüğü nostalji bugün için de tüm ulusal kültürlerin ve edebi *kanon*ların oluşmasında öncelikli bir konuma sahiptir. Bu nostaljik tamamlanma ise zaten us ile algıyı özdeş gören Herder'in kutsadığı bir "dil" ile gerçekleşir.

Seküler bir kamusal dile ve merkeziyetçiliğe yaslanan modern devlet aygıtı tarafından kurulan Türk politik kültürü de geçmiş tarihselliğini (mikro politik bağlamda libidinal akışlarını) oluşturan Osmanlı kültü-

89. Jonathan Rutherford, *Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık*, Çev. İrem Sağlamer, Sarmal Yayınları, 1998, s. 8.

rünü marjinalleştirerek yeni bir edebi *kanon* kurmuştur. Nostaljik bir içe kapanmayla beraber yürüyen uzviyetçi paradigma içerisinde inşa edilen Türk ulusallığı, modern bir ulus devlet olarak, kendine yeni bir tarih kurgulamış ve yeni bir kimlik icat etmiştir. Yadsıdığı bu tarihsellikle libidinal bir süreklilik oluşturan TC devleti hermetik mirastan yoksun, yeni bir *kanon* oluşturmaya çabalamıştır. Bu çaba ise sonuçta Osmanlı poetikasının sığ bir tarihsellik içerisinde eritilerek başkalaştırılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu başkalaştırmadan kendisine yeni bir tarihsellik ve kimlik formu yamayan Türk ulusçuluğu Gregory Jusdanis'in de vurguladığı gibi tam bir *muhayyel gecikmişlik* duygusunun eşlik ettiği modernlik projesinde, yerlilik nosyonunu kültürel yabancılaşmanın ve çevresel bir dışsallığın içerisine itilen "öteki'nin dili"ni tedrici bir özgüven serumuyla organizmacı millet tasavvuru içerisinde eritmeyi bilmiştir.

Türk ulus devletinin hiç hegemonik olamadığından bahseden Orhan Koçak da ulusçuluğun felsefi çerçevesini kuran bu uzviyetçi paradigmanın öncelikli olarak varolanın inkârını değil, tescilini içerdiğini belirtir. Olanı içermeye değil, olduğu varsayılan söylensel geçmişe ve olması gereken ülküye yönelen Türk ulus devletinin ideolojik rengi ne olursa olsun edebi bir *kanon* kuramadığını dillendirir[90]. Zira modernleşmeci bir kalkınma anlayışının eşlik ettiği ithal ikameci rolün sıkıntısını üzerinden atmak için çağdaşlık gibi soyut bir evrenselcilik yanılsamasını besleyen Türkiye Cumhuriyeti Kemalist-laisist resmi kültür tarafından kodlanan ve sınırlandırılan *(apartheid)* söylensel bir geçmişe sahiptir. Bu geçmiş Osmanlı'nın son çeyreğinde tekevvün halindeki milliyetçilikler tarafından kışkırtılarak söylemsel bir kapalılık içerisinde eritilen homojen millet kurma tasavvurunda, kimliğe ve *milli ethos*'a temayüz eden imgeselliğin "özgürlük" ve "özerklik"in oluşturduğu "yerli-ci" bir gerilim hattında devletin bekasını *öteki*'nin tarihselliğinde idame ettiren siyasal tercihin ve eklemlenme pratiğinin ürünüdür.

Dolayısıyla Türkiye'de milli kimliğin oluşumunda esas olan öğelerden biri de düz çizgisel resmi tarih anlayışının Alman idealizminden aşırdığı uzviyetçi bakış açısının bir bütün olarak egemen ve otantik olanı içermeyi *a priori* olarak reddediyor olmasıdır. Bu tür bir okuma düzeyi ise nispeten Tanıl Bora'nın Türk milli kimliğinin öteki-imgesinin Türkiye'nin tarihsel-toplumsal gerçekliğine içsel[91] olduğuna dair dillendirdiği görüşle örtüşür. Zira arı bir dil siyasetinin söylemsel veçhesini oluşturan resmi kültüre içkin bir yerlilik Tanzimat'la birlikte girilen Ba-

90. Orhan Koçak, "Türkçe'de Eleştiri" *Defter*, Sayı: 31, 1997, s. 90.
91. Tanıl Bora, *Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık*, Birikim Yayınları, 1998, s. 41.

tılılaşma evresinde *milli ethos*'un geçmiş öteki-imgesini tedrici bir kamusal dil içerisinde ideolojik kalıplara dökerek Osmanlı'dan devralınan *kanonu* yok sayma yoluna gitmiştir.

Milliyetçiliğin ve milli bir *kanonun* oluşturucu öğelerinden olan yerlilik için *öteki*'nin kamusal alandaki varlığı her zaman için bir tehdit unsurudur. Verili kimliklere talip olan yerlilik düşüncesi tüm küresel politikaların karşısında yer alan ideolojik söylemlerin temelini oluşturur. Bu bağlamda yerliliğin modernlikle olan ilişkisi de anakronik bir duruma sahiptir. Batılı toplumların yerlilik diye bir sorunu olmadığına göre sömürüye maruz kalmış Doğulu toplumların modernliğini de yerellikle malul melez bir boyut belirler. Modernlik söz konusu olduğunda Batı ve Doğu arasında tam da sözcüğün en arı anlamında asimetrik bir ilişki mevcuttur. Doğu ve Batı uygarlıkları arasındaki tarihsel ve epistemolojik kopukluktan neşet eden bu asimetrik ilişki modernliğe de yerlici bir ton katar. Zira yerellik ve evrensellik arasındaki *kinik* ilişkiden kendini soyutlayan bir *öteki* tavrı egemen olmuştur modernliğe.[92] Onun için antagonistik modernlik biçimlerinden türeyen bir evrenselcilik tasavvurunun eşlik ettiği tüm yerel partikülarizm biçimleri de toplumsal muhayyilede yeni bir öznenin icadını gerektirmektedir.

Küresel olanın yerel olanı dönüştürdüğü, parçaladığı ve neredeyse yok ettiği bir zeminde modernlik gerçekten de Nilüfer Göle'nin dediği gibi *Batılı olmaktan çıkmakta*[93] mıdır, yoksa patolojik bir sorun olarak halen daha varlığını sürdürmede kararlı mıdır? Göle'nin *Batı-dışı modernlik* kavramıyla betimlediği durum aslında asimetrik modernlik biçimleriyle geleneksel toplumlar arasındaki yerel dokunun süreksizliğine vurgu yapması açısından son derece önemli. Zira Türk ulusallığının geçmiş *öteki* kurgusallığını oluşturan romantik bir popülizme içsel imgesellik de bu tür bir modernlik nosyonunun dönüştürdüğü *kendiliğin* işlevsel bir farkındalık eşliğinde tek başına bir tekillikler dünyası içerisinde varolan öznenin *kurucu-dışarısı* rolünü üstlenmiştir. Aynı zamanda asimetrik bir arzunun "yerel ötekiler" aracılığıyla kurduğu zayıf tarihselliğe içkin bir deneyimdir bu. İşte bu yüzden Batı-dışı modernliklerin asimetrik yönleri üzerinde duran Göle aslında "yerel"in hiç de masum bir kavram olmadığını belirtir. Talal Asad'ın da ileri sürdüğü gibi, modernite ve mobilite arasındaki pozitif ilişkiden dolayı insanlardan "yerel" olarak bahsetmek, onların kökünden kurtulmuş akışkan,

92. Ahmet Bozkurt, "Modernizm ve Kültürel Şizofreni" *Tezkire*, Sayı: 16, 1999, s. 124.

93. Nilüfer Göle, "Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen" *Doğu-Batı*, Sayı: 2, 1998, s. 62.

kozmopolit ve evrensel olanlardan farklı olmak üzere, bir yere bağlı, köklü, sınırlı olduklarını ifade etmek demektir.[94]

Kültürel göreceliği kutsayan yerlilik, modern dünya sistemi içerisindeki tüm evrenselci ve partiküler kimlik biçimlerinin oluşturduğu kodun içeridenliğine edimsel bir boyut katan modern ulus devlet imgelemiyle tüm pre-modern siyasi teşekküllerde olduğu gibi kendi varlığına eksiksiz bir *lógos* olarak kattığı arı bir millet tasavvurunu ve onun toprağa-yurda bağımlı teritoryal niteliğini sabitler. Bu anlamda ise zaten yerlilik modernliğin tüm evrenselci içeriğine rağmen, onun tam karşıtı olarak kapalılığı ve *köksüz* bir sahiciliği kutsar. Bu tür bir sahicilik ise daha çok çevresel bir dışsallığa doğru ilerleyen arkaik partikülarizm biçimlerinin asimptotik (örtüşmeyen) sınırını oluşturur. Hakikatsizliği sahiciliğin dayanaklarından biri olarak gören Adorno da gerçek anlamda sahiciliğin, toplumsal baskının insana dayattığı monadolojik biçimi inatçı ve dik kafalı bir ısrarla sahiplenmekten başka bir şey olmadığını dile getirir.[95] Türdeşleştirilmiş, Adorno'nun anladığı anlamda mimetik mirastan yoksun, faşist imgelemin devletin suretinde mitoslaştırdığı ve milli bilince içkin bir öz halinde *aktarıldığı (übertragung)* form olarak yerlilik faşizme ön gelen *(protofaşist)* bir zeminin üreticisidir.

Neofaşist paganizmin postmodern söylemlerin kültürel farkçı ve tikelci yaklaşımlarıyla inşa ettiği yerlilik nosyonu total devletin türdeşleştirici özünün içkin kodunu oluşturan yapısıyla hep bu mitik tarihin hakikatten yoksun dolayımının benzeşimsel veçhesini oluşturur. Türkiye Cumhuriyeti'nin protofaşist korporatist telakkisinin önceliediği toplumsallık anlayışının eşlik ettiği görece bir siyasal dil de sonuçta Kemalist-laisist resmi kültürün öngördüğü şekilde hep verili alan üzerinden hareket eder. Dolayısıyla, ulus devleti bırakıp yerelliğe vurgu yapan Avrupa Yeni Sağı gibi refah devleti karşıtlığını besleyen yapısıyla geleneksel sağ siyaset jargonundan ve muhafazakârlık anlayışından ayrılan yeni bir kamusal dilin kurulamadığı Türkiye gibi ülkelerde yerlilik politikası da devlet eliyle yürütülen sığ bir dil siyasetinin içerisine hapsedilmiştir.

Dilin zorunluluğunun suskunluk içinde son bulduğu yer(de)[96] varolan bir dilsellik tam da Tanıl Bora'nın vurguladığı sol politikanın diline içkin olan sahici bir kamusal dildir.[97] Eğer inşa edilecek bir yerlilik tasav-

94. Nilüfer Göle, "Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen" *Doğu-Batı*, Sayı: 2, 1998, s. 59.

95. T. W. Adorno, *Minima Moralia*, Çev. O. Koçak-A . Doğukan, Metis Yayınları, 1998, s. 158-159.

96. Alphonso Lingis, *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 102.

97. Tanıl Bora, "Sol Politikanın Dili –Yeni Bir Kamusal Dil" *Birikim*, Sayı: 110, 1998, s. 16-20.

vuru varsa ancak böyle bir dilselliğin tinsel dolayımında şekillenecektir. Fakat böyle bir yerlilik tasavvurunun şümulü hakkında konuşmadan önce Türkiye'de yerel bir politikanın, yerli bir "yüz"ün imkânlarını sorgulamak gerekir. Zira Türkiye, hiçbir zaman yerli-otantik bir kimliğe sahip olamamıştır. Aksine hep fotoğrafik bir vizyonun sürekliliği içerisinde üretilen imgenin sonucu olan kimlik biçimlerinin pürüfiye edilerek mitsel arkaizmlerle iç içe geçtiği mekâna ve yurda kapalı hermetik bir kimlik diyalektiğinin yaşam alanını oluşturmuştur.

Türkiye'de yerlilik düşüncesi, Ahmet İnsel'in de belirttiği gibi, ulusal yapının kurucusu ve asli aktörü devlet tarafından inşa edilmiştir. Bu nedenle de devlet merkezli bir ulusalcı yerlilik, etnik merkezli bir aidiyet ve İslam merkezli bir dini yerellik Türk yerlilik düşüncesinin egemen unsurlarını oluşturmuştur. Bütün bu farklı etkileşim kanalları arasındaki geçişi sağlayan, bu farklı unsurları aynı meşruiyet potasında eriterek organik bir söylem konumuna getiren etmen ise, mitolojik biçimde tanımlanmış bir "tam bağımsızlık" kavramıdır.[98]

Türk politik kültüründe panoptik iktidar kurgusu içerisinde kamusal alana dahil olan yerlilik nosyonu aynı zamanda onu uzviyetçi millet anlayışıyla özdeşleştirip aynı söylemsel dolaşım içerisinde ele alan mitik tarihin zayıf halkasını teşkil eder. Yerli bir konumdan hareket ederek ithal ikameci evrensellik yanılgısıyla malul modern kültürel ortamın simetrik bir sahibi olduğunu iddia eden küreselleşme ve neoliberalizm de dahil tüm politik süreçler Türkiye'nin jeokültürel ortamındaki kırılmalardan istifade ederek modern partikülarizmin güya-sahici bir kültürel söylem içerisinde toplumsal olana yansımasından başka bir şey değildir. Zaten yerliliğin Türkiye'de tarihsel süreç içerisindeki seyri de bu tür bir sahte otantizmin örnekleriyle doludur.

Tanzimat'la birlikte girilen Batılılaşma evresinde yabancı ve farklı olarak addedilen kültüre karşı yerlilik hep soy milliyetçiliğin dilini kullanmıştır. Başlangıçta bürokratik düzeyde yapısal bir reformizmle koşut ilerleyen Tanzimat'a ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde başlayan Batıcı politikalara gösterdiği tepkilerle siyasal alanda bir süreklilik sağlayan yerlilik, hem Türkçü milliyetçilik hem de İslamcılık tarafından manipüle edilerek sağ-muhafazakâr popülizmin devredilemez bir malı haline gelmiştir artık.

98. Ahmet İnsel, "Yerlilik ve Devlet" *Birikim*, Sayı: 111-112, 1998, s. 154.

V. Photogramme

Modernizmin Yarası

I

Bugün insanın evindeyken kendini evinde hissetmemesi bir ahlak sorunudur.

Theodor W. Adorno

Daryush Shayegan'ın toplumsal değişimi ve bu değişimin beraberinde getirdiği kişilik çatışmalarını, kimliksizleşmeyi ve kognitif belirsizlikleri bütün veçheleriyle yaşayan toplumlar için kullandığı *Yaralı Bilinç*[99] kavramı, daha çok, bu toplumların farklı iki epistemik paradigma (gelenek ve modernlik) arasında yaptığı tercih neticesinde yaşadığı değişim sonrası *şizofrenik* bozukluklarının özet bir ifadesi gibidir. Bir periferi ülkesi olan İran'dan ve ona tüm asli öğelerini kazandıran İslami yönünden uzak, kültürel ve zihinsel olarak bilinci, modernitenin formel tüm çarpıklıklarıyla kirlenmiş *organik* bir İslam toplumu aydını[100] olan Shayegan, "tarihin randevusunu kaçırarak" değişimi yakalayamayan uygarlıklardaki zihin çarpıklıkları üzerinde durduğu bu eserinde, zihinsel yapıları hâlâ geleneğe bağlı olan ve modernliği sindirmekte güçlük çeken uygarlıklara yaralı bir bilincin egemen olduğunu İran örneği üzerinden ele alarak, kırık bir aynadan bizlere kültürel göstergelerin spesifik bir yansımasını sunmaktadır. Bu kırık aynadan yansıyan kültürel ve tinsel imgelere, aynı coğrafyada ve aynı kültürel düzlemde yaşayan Batı-dışı bir uygarlık olarak bizler de hiç yabancı değiliz. Zira bu kırık aynadan

99. Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç*, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, 1997.

100. "Organik Aydın" kavramını Gramsci'den feyz alarak kullanıyorum. Gramscigil anlamda hegemonyanın işlerliğini sürdürmesini ve sürekliliğini sağlayan "organik aydın" kavramı için bkz. Antonio Gramsci, *Hapishane Defterleri*, Çev. Adnan Cemgil, Belge Yayınları, 1997; Hugues Portelli, *Gramsci ve Tarihsel Blok*, Çev. Kenan Somer, Savaş Yayınları, 1982; Edward W. Said, *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 1995.

yansıyan imgeler, "birbirlerini iten ve karşılıklı olarak biçimsizleştiren bağdaşmaz dünyalar arasındaki çatlak" biraz da bizim hikâyemiz.

Bizler de Shayegan'ın dillendirmeye çalıştığı bu "yaralı bilinç"i yüzlerce yıldır omuzlarında taşıyan ve bu bilincin kuşattığı alanlara hapsolan Batı-dışı tüm diğer toplumlar gibi, Batı akılcılığının ve modernizminin evrensel bir norm olarak arkaik bir şekilde kurgulanarak; farklı olanı, *öteki*'ni uygarlaştıran beyaz adam imgesinin bütün veçheleriyle hayatımızı yönlendirdiği söylemsel ve tarihsel bir hegemonya içerisinde tam bir kuşatılmışlık halini yaşamaktayız.

Shayegan'a göre, modernite ve gelenek gibi iki farklı çelişik paradigma, uyumlu bir eklemlenmeyi olanaklı kılan hiçbir köprü olmamasından ötürü, ancak birbirini indirgeyerek diyaloğa girebilirler. Farklı epistemolojik süreçlerin ürünleri olarak Gelenek ve Modernlik kavramları, oldukça sıkıntılı bir tarihin ürünüdür. Bununla birlikte, işin içine bir de farklılığın bilgi ve iktidar süreçleri içerisinde bir antogonizmaya dönüşerek kurumsallaşmış bir Doğu ve Batı kurgusu içerisinde şekillenerek arkaikleşmesiyle beraber yerellik ve evrensellik noktasında birbirine içkin olmayan iki kategorinin birbirini ölümcül bir sınırda dıştalamasıyla sorun iyice çetrefilli bir hal almaktadır. İşte bu yüzden Shayegan, önemli bir tespitte bulunur: *Modernlik geleneğin ölçüleriyle tartılmış Gelenek de modernliğin şiddetli çelmelerini yemiştir. Bundan ötürü sakat bakış ile bu bakışı koşullandıran ruhsal tavırlar arasında bir ayrılma başgöstermektedir.* İleride de değineceğimiz gibi, Doğu'ya özgü kimlik çatışmasının temel saiklerinden biri de hiç şüphe yok ki anakronik bir şekilde aynı anda bir arada idare edilen geleneksel ve modern toplum yapılarının indirgemeci bir yaklaşımla birbirlerini anlamaya çalışan çapraşık ve paradoksal yapılarından doğan dışlayıcı bir *ötekileştirici* tavrıdır. Bu tavır modern çağda her zaman iç içe olduğumuz bilincin vulgarize edilmiş temel görüngülerinden biridir.

Bir bütün olarak, Doğu'yu ve Doğulu bireyi mekân-dışı bir dünyada kurgulayan Shayegan'ın kendilerine özgü bir mekânın olmamasından ötürü buharlaşıp giden fikirler, uyarlanma eksikliğinden ötürü keskinleşen arkaik tavırlar arasında cendereye aldığı tüm Batı-dışı uygarlıklar, ona göre iki farklı paradigmanın zamanını yaşamaktadır: Kendi paradigmaları (gelenek) ile büyük bilimsel devrimlerden doğan paradigma (modern episteme).

Tarihin kılgısal bir geçmişi olarak gelenek, her zaman tekdüze bir yaşam biçiminin içerisinde varlığını sürdürür. Geleneksel toplumların varlık ve bilgi hiyerarşisi de böyle bir dünya içerisinde düşünülen epistemik paradigmalar tarafından oluşturulur. Onun için buharlaşıp giden fikirler arasında birbirlerini tarihsel olarak kuran geçmiş ve gele-

nek, ikinci bir kez daha yaşayamayacağı anı böylece yakalamaya çalışır. Zira geçmiş, yabancı ve arkaik bir imgedir. Bilincin tarihselliğinin farklı katmanlarında kendine yer edinen bu tür bir imge, gerçekte geçmişin gelenekle beraber bünyesinde barındırdığı yıkıcılığın açık bir kanıtıdır.

Geçmişin gelenekle harmanlanmış, mistifiye edilmiş hali onun güçlü mesiyanik bir öze sahip olmasını sağlamıştır. Geçmişin gelenekle malul bu tür bir mistifikasyonu beraberinde konformizme boyun eğen otoriter bir yapılanmayı getiriyorsa da asıl olan, geçmişin mesiyanik formundan alınan güçle her şeyden önce geleneğin kendini bir, hakikat olarak aşikâr kılan yapısının geçmiş bir gelecek kurgusu içerisinde yaşanılan zamana *aktarma* uğraşısı sonunda geleneğin bilinçte kültürel bir *dekadans*'a yol açmasıdır. Yitik bir hakikat barındıran gelenek, böylece modernle olan mücadelesinde, geçmişin felsefi tayfından tam olarak silinemeyen arkaik imgelerde bulduğu dirimsel bir özle yeniden modern olanda yurtlanır. Tarihin herhangi bir anında çeşitli şekillerde kendini gösteren bir alımlama olarak *dekadans*, gelenek ve modernliğin, içinde yaşanılan dünyaya biçtiği değeri, yaşam alanını ve ontolojik özgürlüğünü kısıtlayan bir işleve sahiptir.

Modernitenin çok yönlü saldırısına maruz kalan bir uygarlık, yeni oluşan bilgi süreçleri içerisinde akıldışı bir epistemik bağlamda yerini alır. Modernitenin bütün hatlarıyla nüfuz ettiği bir uygarlık, gelenekten aldığı dirençle modern yapısal süreçlere karşı direniş cepheleri oluşturur. Geleneksel yapılarla modern yapıların sürtüşmesinden doğan bu huzursuzluk halinin bilinçte birtakım çatışmalara yol açtığını belirtir Shayegan. Zira içsel olarak değişime uğrayamayan bilincin modernliğe "geç kalmış" olması, durumu daha da vahimleştirmektedir. Modernlik böyle yaşandığından bilinci aydınlatmak yerine bulanıklaştırmaktadır.

Eğer bilinç, modernliğin başlangıcındaki bunalımlara tarihsel olarak katlanmış olsaydı değişimlere ayak uydurabilirdi. Durum böyle olmayınca dayanak noktası bulamayan yeni fikirler tarihsel olarak aynı ölçüyle ölçülemez olan bir zemine yamalanmaktadırlar; öte yandan bu zemin, bu fikirleri ağırlayamamakta ve kesinlikle benimseyememektedir. Bundan ötürü de çaresiz, bilincimizde açık bir yara gibi duran uçurum ortaya çıkmaktadır. Bir yara ya da modernite ve gelenek arasında sıkışıp kalmış bir bilinç ve bu bilinç kırıntılarından geriye kalan çatlamış bir kişilik. Yazara göre, yeni gerçeklik katmanlarıyla atadan kalma dirençler arasındaki gerilimlerin yol açtığı bu *çatlama*, bize özgü olan ve başkasına devredemeyeceğimiz kaderimizdir.

Batı adına etnosantrik bir fikriyatı devreye sokarak, Batı-dışı uygarlıkların ne klasik çağı ne de modern zamanları yaşayamadığını dile ge-

tiren Shayegan, Doğu'yu tarih-dışı, zaman-dışı ve mekân-dışı bir dünyaya hapseder. Zira, onun bakış açısıyla, modernlik, insanlık tarihinde, kendi türünde eşi bulunmaz müthiş bir sürecin sonu olmuştur. *Yaralı Bilinç* yazarına göre, modernlik, günümüzde es geçilmesi imkânsız olan açık bir gerçekliktir. Onun için, kökeni ve mekânı ne olursa olsun bütün kültürler, modernliğin etkisini, yani bilincin yukarıdan aşağıya olan bu göçünü yaşamışlardır. Dolayısıyla, istense de istenmese de dönüşsüz bir olgu, yeryüzünün kaderi ve dünyaya bakışımızın *a priori* biçimi haline gelen modernlikten hiçbir şekilde kaçılamaz.

Modernitenin determinist bir bakış açısıyla kaçınılmaz bir süreç, mutlaka yaşanması gereken bir olgu olarak kurgulanması; son tahlilde Batı-merkezci, Derrida'nın ifadesiyle *sözmerkezci* bir yaklaşımdan başka bir şey değildir. Yine teslim edilmesi gereken bir olgu varsa o da Shayegan'ın değinmiş olduğu, modernitenin üst üste gelen dalgalarının ulaşamadığı kültürel sahalar bulma fikrinin katıksız bir kurgu olduğu yolundaki çıkarsamasıdır. Zira Batı, sömürgeci geçmişinden aldığı güçle kendisinin negatifi olarak farklılaştırdığı uygarlıkları Aydınlanma düşüncesinin potasında eriterek bu uygarlıklarda kendi modern projesini yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Bu tür bir postkolonyal mekanizmanın işleyişini, Batı'nın Doğu'yu daha rahat sömürebilmesi için kurduğu bir bilgi ve arzu nesnesi olarak yarattığı disiplinlerde ve tarihin zengin tecrübesi içerisinde gelişip serpilmiş olan kendine özgü jargonunda aramak gerekiyor.[101]

101. Kolonyalizme ve postkolonyalizme birer giriş sayılabilecek, bir "giriş" olmasa bile en azından bu söylemlerin doğasına ve oryantalist disiplinlere ilişkin genel bakış açılarının çokyönlülüğü ve sömürgecilik okumaları için bkz. Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1978 [*Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, 1999]. Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Londra: Chatto & Windus, 1993 [*Kültür ve Emperyalizm: Kapsamlı Bir Düşünsel ve Siyasal Sorgulama Çalışması*, Çev. Necmiye Alpay, Hil Yayınları, 1998]. Bryan S. Turner, *Marx and the End Of Orientalism*, Londra: George Allen&Unwin, 1978 [*Marks ve Oryantalizmin Sonu*, Çev. H. Çağatay Keskinok, Kaynak Yayınları, 1984]. B. S. Turner, *Orientalism, Postmodernism and Globalism*, Londra: Routledge, 1994; Homi Bhabha, *Nation and Narration*, Londra: Routledge, 1990; Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derrivative Discourse*, Londra: Zed Books, 1986 [*Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, Çev. Sami Oğuz, İletişim Yayınları, 1996]. Gayatri C. Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Londra: Routledge, 1990; Peter Childs-Patrick Williams, *An Introduction to Post-Colonial Theory*, Harvester Wheatsheaf, 1997; Ania Loomba, *Colonialism Postcolonialism*, Londra: Routledge, 1998 [*Kolonyalizm Postkolonyalizm*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2000]. Abdullah Laroui, *Tarihselcilik ve Gelenek*, Çev. H. Bacanlı, Vadi Yayınları, 1993; Thierry Hentsch, *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, Çev. Aysel Bora, Metis Yayınları, 1996; Leonard Binder, *Liberal İslam*, Çev.

II

Kendimizi tanrıların çocukları sanıyoruz; "Latincilik" zihnimizde kendi damarlarımızla Zeus'un kasıkları arasına çektiğimiz bir soyağacı kanalı. Latinliğimiz bir özür ve ikiyüzlülük örneği; aslında Roma'yı umursadığımız yok. Roma'nın yedi tepesi, Ege denizinde parıldayan şanlı görkemi, tanrısal ışıkların kaynağı Yunanistan'ı uzaklardan keşfetmek için seçebileceğimiz en rahat yer, o kadar. Aldatmacamız bu işte: Hellen ruhunun mirasçıları sanıyoruz kendimizi.

Ortega Y Gasset

Batı'nın imgeleminde bolca yer bulan Doğu'nun geri kalmışlığı, durağanlığı ve despotik bir yapıya sahip olması gibi argümanlar hep Batı adına özcü bir kültürel nosyonu devreye sokan Oryantalist söylemin ürünüdür. Gerçekliğin mitik önyargılarla tahrip edilmesinden doğan bu durum, Batılı özneyi merkezi ve evrensel bir norm içerisine yerleştirerek farklı olanı dıştalayan Oryantalist söylemin Doğu'yu spesifik olarak yeniden kurgulamasıyla farklı bir uzama oturur. Oryantalist söylemde Doğu imgesi, coğrafi mekânlar saf dışı bırakılarak Batı merkezli bir bakış açısıyla Batı ölçüt alınarak yeniden kurulmuştur. Batılı bireyin kültürel dünyasında somut psişik bir temel bulabilen Doğulu olana ilişkin her türlü kurgusal imge, zamanla bir gerçeklikmiş gibi söylemsel bir hegemonya kurar. Böylece Doğu, bu kurgusal gerçeklik üzerinden tanınır ve ona göre yargılanır. Batı-dışı tüm toplumlar, kendisini evrensel bir norm olarak algılayan Batı tarafından farklı sayılarak öteki'leştirilir, başkalaştırılır *(allofôsis)*. Oryantalist söylemin kurgusunda Doğu, zaman-dışı, mekân-dışı ve tarih-dışı, bir kategoriye sahiptir. İnsanlığın ulaştığı son aşamada bulunduğunu söyleyen Batı, kendisini böyle kurgular ve tarihsel olarak geri kalmış toplumları uygarlaştırma gibi bir misyonu üstlenir. Bu tür bir söylemsel dolaşım içerisinde Batı kendi yerini sağlama alır. İlerleme ve gelişme gibi nosyonları istediği gibi kullanır. Zira ilerlemenin Batı'ya özgü bir paradigma olduğu yönündeki kurgusal söylem, aynı zamanda aklı da kendi tekeline alarak Batı'nın sömürgeci kimliğinin devamını sağlar.

Yusuf Kaplan, Rey Yayıncılık, 1996; F. Keyman-M. Mutman-M. Yeğenoğlu, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim Yayınları, 1996; Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, Londra: Routledge, 1990 [*Beyaz Mitolojiler*, Çev. Can Yıldız, Bağlam Yayınları, 2000]. T. Eagleton-F. Jameson-E. W. Said, *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın*, Çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, 1993.

Oryantalizm eleştirisinde büyük oranda *yapısöküm (déconstruction)* ile Michel Foucault'nun bilgi ve iktidar arasındaki söylemsel dizgesinden yararlanan Edward W. Said'e göre Oryantalizm Doğu ile Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşünüş biçimi; Doğu'ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için Batı'nın bulduğu bir yoldur.[102] Böyle bir *güç* ve *hâkimiyet* ilişkisinde şüphesiz en önemli sorunsallardan biri yine Oryantalizmin bir ürünü olan *temsil* sorununun Batı lehine halledilmesidir. *Temsil* gibi bir dışsallık üzerinden hareket eden Oryantalist söylem kökenlerini Marx'ta da bulabileceğimiz bir dizi söylemsel pratiğin üzerinde yükselmektedir. *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*'nde[103] dile getirdiği *bunlar kendi kendilerini temsil edemiyorlar, temsil edilmeleri gerek* örneğinde de olduğu gibi Batı tarafından kurgulanan Oryantalizm, simülasyon yüklü söylemsel ağıyla hep bu *temsil* hakkının kendisinde olduğunu iddia ederek Doğu toplumları üzerinde kültürel bir hegemonya kurmuştur. Batı'nın kültürel dünyasında egemen olan şey, stereotipik kategoriler içerisinde analiz edilen bir Doğu ve Doğulu imgesidir.

Zaten Doğu'nun hakikatini elde etmek için oluşturulan bir Oryantalist söylemin tahayyül dünyasına egemen olan tek şey, saf olmayan bir hâkimiyet anlayışıdır. Sahip olduğu tinsel özü yitirdiğinden bu zamana hep Doğu'nun mahremiyetine saldırarak mahremiyetin yitimine sebep olan Batı karşısında Doğu, kendi *mahrem özerkliğ*ini kurmak gibi bir uğraşıyla baş başa kalmıştır. Rorty'nin de belirttiği gibi *mahrem özerklik, bir kimsenin geçmişi, geçmişin tanık olmadığı bir tarzda yeniden betimlemesi sayesinde kazanılabilir.*[104] Farklı disiplinler tarafından kuşatma altına alınmış olan Doğu, bu tür bir "mahrem özerklik" kurma uğraşısında yeni ve alternatif bir kurucu dinamiği, kültürel ve felsefi çerçeveyi kendi içerisinden çıkarmak zorundadır. Diğer bir deyişle, Doğu'nun kendi mahrem özerkliğini kazanabilmesi için Batı'nın tahakkümünden kaynaklanan rüçhaniyeti ve *temsil* hakkını, Batı'nın elinden alması gerekir.

Marx'ın vuzuhla üzerinde durduğu temalardan biri de *idealizmin merkezi noktası(nın) dünyanın düzenini, temsil'e, onları yaratan ya da Kantçı deyişle onları kuran bir öznenin faaliyetine yansıtıyor*[105] olması-

102. Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1978.

103. Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 2010.

104. Richard Rorty, *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*, Çev. M. Küçük-A. Türker, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 152.

105. Etienne Balibar, *Marx'ın Felsefesi*, Çev. Ömer Laçiner, Birikim Yayınları, 1996, s. 37.

dır. Temsil'in oluşturduğu literal düzenekten yansıyan her imge kurucu paradigmanın ve öznenin faaliyetine gark olan, ondan yansıyan tinsel özlerin birer aktarımı olarak yaşadığımız dünyanın düzenini oluşturacaktır. Onun için Batı'ya ve Batı'nın temsil ettiği "öz"e karşılık verilecek olan varlık ve epistemoloji mücadelesi Doğu'nun köksüzleşmesiyle sonuçlanacak bir dizi spektaküler çöküşün de ilk göstergesi olacaktır. Bu noktada *köksüzleşme(nin), kendi cemaat aidiyetlerini ve kaynaklarını inşa etmeyle (...) bir arada*[106] ilerlediğini de unutmamak gerekir. Böyle bir yeniden inşanın oluşumunda çok çeşitli pratikler devreye girecektir. Bunlardan biri de nasıl Batı'nın Doğu'yu anlamak için kurduğu bir Oryantalist söylem varsa aynı şekilde Doğu'nun da Batı'yı okuyabileceği bir söylemsel dizgenin yani "Oksidentalizm"in oluşması olacaktır.

Gücün dilsel bir dizge içerisinde maddileşerek söylemsel bir şiddete dönüşmesi gibi, söylemsel bir kurgu olarak Oryantalizmi sömürgeci Batı'nın stratejik bir metni halinde okuyabiliriz. Bu anlamda Oryantalist söylemde dilin söylemsel gücünden kaynaklanan, Derrida'nın kavramlarıyla ifadelendirilecek olursa, bir *aralık (spacing)* mevcuttur. Bu *aralık*'tan sızan pek çok imge, bilinçdışının şizofrenik söylemine maruz kalan, kendisini ancak dilde iletebilen bir yapı olarak Oryantalizm'in çözülme sürecinin de tipik bir göstergesidir.

Bugün Oryantalist söylem, bilginin metinselliğinden doğan bir iç çelişki halini yaşamaktadır. Bu iç çelişki halini Said, Derridacı bir yapısökümle, postyapısalcı Foucault'yu izleyerek çözümlemeye çalışmıştı. Yine de son tahlilde bir *aralık* açıp söylemek gerekirse Doğu, tam da Jean Baudrillard'ın kavrama yüklediği anlam doğrultusunda, Batı'nın bir *simulacrum*'undan başka bir şey değildir.

Her hareketi ayine, her söylemi Tanrı kelamının kutsanmasına dönüşen Doğulu birey, Shayegan'a göre, gündelik hareketlerindeki titiz ritüeli ilahi kaprislere göre ayarlamıştır. Nefsini unutma ve vecd derecesinde Tanrı sarhoşu olan Doğulu birey, yeryüzünü, insanı ve sanat eserlerini Tanrı'nın zaferinin silinmez işaretleri haline getirmiştir. Shayegan'a göre, gerçeklik karşısında bakışı sakatlanan Doğulu bireyin düşüncesi, tarihteki büyük sarsıntıların uzağında kalmıştır ve halen bilinci büyülü dünyanın zamanında yaşamaktadır. Shayegan, Batı uygarlığının temel parametrelerinden biri olan modernliğe karşı İslam dünyasında açılan direniş cephelerini "derin bir rahatsızlığın belirtileri" olarak algılar. Ona göre, bu rahatsızlık kendisinin büyük bir tarihsel olay olarak nitelendirdiği modernliğin anlaşılmaması ya da daha doğrusu sindirilmemesin-

106. Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Çev. T. Bora-M. Sancar, İletişim Yayınları, 1997, s.56.

den kaynaklanan bir olgudur. Şimdiye kadar kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmayan modernite; hep geleneklerimizde, yaşama ve düşünme tarzlarımızda yarattığı travmalı değişimlere bakılarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla modernlikle ne zaman ilişkiye girmeye başlasak o zaman beliren yargıların tümü ahlaksal bir değerlendirmeye bürünmektedir. Batı'nın geçmişiyle bir kopma gerçekleştirmiş, kendine özgü bir hâkimiyet mantığı olan yeni bir paradigma olarak ele alınmamış olması Shayegan'ın en fazla yakındığı konulardan biridir.

Shayegan'a göre, epistemeler arası kavgada, ötekine yapısal olarak üstünlük kurarak galip gelmeyi başaran, modernlik paradigmasıdır. Algılama aygıtının sinsi bir şekilde içselleştirdiği bu paradigma istesek de istemesek de bakışımızın *a priori* biçimi olmaktadır. Modernlik önceden verili olarak hep buradadır ve dünyayı algıladığımız gözlük haline gelmiştir. Keza, modernleşmeyle özdeşleşmek, bir tercihin sonucu olmayıp, bir içe çekilmenin sonucu olduğu için, *bilinçdışı Batılılaşma* olarak kendini göstermektedir. Dinsel kimliğimizde ısrar etmek ve dünyayı İslamileştirmek dahi bizi bir tür *tersten Batılılaşma*ya götürmektedir.

Doğu, Batı, kimlik ve fark gibi sorunsallar üzerinden yürütülen bir Oryantalizm ve kültürel metincilik tartışması ve Shayegan'ın çıkarsamalarından hareketle elde ettiğimiz sonuçlar bizi belli bir noktaya kadar götürebilmekte. Oysa bu sorunsalın menşeine indiğimizde karşımıza özneden bağımsız olarak işleyen betimsel bir süreç olarak dilsel anlamlandırma süreçleri çıkar. Zira dil, *a priori* olana karşı özel bir ilgi göstererek onu kültürel metnin *ethos*'u haline getirir.

Günümüzde Oryantalist bir metnin imgelemine egemen olan farklı kültürleri, özcü bir kültürel nosyonun dışında okuması ve bu doğrultuda bir strateji geliştirmesi imkânsız bir durumdur. Burada söz konusu olan Oryantalist söylemin *işlevleri söylemleri korumak veya üretmek olan, ama bunu, söylemleri kapalı bir alan içinde dolaştırmak için, bu yüzden onu yitirmeyecek şekilde dağıtmak için yapan bir söylem cemaatlerine*[107] dönüşmüş olmasıdır.

107. Michel Foucault, *Ders Özetleri: 1970-1982*, Çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 23.

III

Dilimin sınırları, dünyamın sınırlarını imler.
Ludwig Wittgenstein

Dilin araçsallaşmış konumunu reddeden Walter Benjamin'e göre, dil, kendisine karşılık düşen tinsel özü iletir. Bu tinsel öz, kendisini dil aracılığıyla değil dilde iletir. Dolayısıyla dil, şeylere özgü dilsel özü iletir; tinsel özü ise yalnızca dolaysız olarak dilsel özde içerildiği, iletilebilir olduğu ölçüde iletir.[108] Onun için her dil kendini kendisinde iletir; sözcüğün en arı anlamında iletimin "ortamı"dır dil. Dolayısıyla kimlik ve farklılık paradigması etrafında şekillenen bir *ötekilik* sorunsalını yalnızca sömürgeci Batı'nın yüzyıllar boyunca sömürdüğü ve üzerinde küresel bir hegemonya kurduğu kültürleri birer *metin* olarak okuması sonucunda geliştirmiş olduğu bir strateji ve bu stratejinin de Batı medeniyetinin tüm uzuvlarıyla içselleştirdiği Aydınlanmacı *ethos*'undan kaynaklanan bir *telos* olarak görmek, meselenin felsefi ve epistemolojik temelini göz ardı etmek olarak görünse de ilk bakışta yetinmemiz gereken biricik tefsirdir bu. Onun için; burası, içerisi, dışarısı, öteki, başkası gibi modern antropolojik sınıflamaların aslında dilsel bir *hermeneutiğin* hem de metinselci (textuality) çözümlemelerin içine girdiği göz önüne alınarak kimlik, farklılık ve ötekilik sorununu bu bağlamda, kendisini dilde ileten tinsel özlerin ontolojik olarak kaynaştığı böylesi melez bir zeminde ele almak gerekir.

Batı'nın kültürel tematiğinde en baskıcı haliyle yerini alan *solipsist ethos*, zaman-dışı olarak kodladığı Doğu'yu *öteki* olarak imler. Aynanın tersinden yansıyan kendi karşıt imgesini ötekileştirir. Zira hep karşıt bir imge olarak kurduğu bir *öteki*'ne bakarak tanımlamıştır kendisini Batı. Çift taraflı bir karşıtlık ilişkisinden türeyen *ötekilik* hali, aynı zamanda *öteki* olana ait tüm ayrıcalık ve değer yargılarını da imler.

Her kimlik mutlaka kendisini yeniden kurgulayacağı karşıt bir imgeye ihtiyaç duyar. Bu karşıt imge ise sonuçta o kimliğin karşısında aynaya yansımış negatifinden başka bir şey değildir. Kimliğin *ötekilik* halinin bu oluşumu esnasında dilsel göstergeler de aktif bir rol oynar. Zira dilsel göstergeler yalnızca bizim reel dünya ile ilişki kurduğumuz andaki simgesel metaforları imlemezler, aksine bağlı bulundukları anlam kümelerine içkin olan kendi kurgusal gerçekliklerini de imlerler. Dilsel göstergelerin imlediği alan, dilin iletimde olduğu dünyadan uzak

108. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Nurdan Gürbilek (Der.), Metis Yayınları, 1995, s. 170-171.

kendi otonom dünyasını kurmuş olduğu kurgusal dünyasıdır. Bu kurgusal dünya içerisinde konuşan "dil" *ötekine* ilişkin yeni anlamlar, yeni dünyalar oluşturur.

İnsan yaşamının genel özelliklerinden biri de diyalojik bir karaktere sahip olmasıdır. Charles Taylor'a göre, kendini anlama ve böylece kimliğini tanımlama yeteneğine sahip olan insanlar, insan dillerinin zengin anlatım araçlarına da sahiptir. Fakat kendini tanımlamak için gerekli olan dilleri kimse kendi kendine edinemez. Dille tanışmamız bizim için anlam taşıyan kişiler ya da G. Herbert Mead'ın deyimiyle "anlamlı ötekiler"le alışveriş yoluyla mümkün olur. Bu yaklaşım diyalojik bir yaklaşımdır ve kimliğimizi her zaman, bizim için "anlamlı ötekiler"in bizde görmek istediği kimliklerle diyalog, bazen onlara karşı savaşım içinde tanımlarız.[109] Richard Rorty de dünyanın bize konuşacağımız bir dil önermediğinden dem vurmuştu. Zira yalnızca biz konuşuruz. Dünya, bizi bir kez dile programladıktan sonra, belli inançlara sahip olmamıza neden olabilir. Dilin yeterli olması gereken dil öncesi bir bilincimizin olmadığını dillendiren Rorty'e göre, bizatihi bir bilinç olarak betimlenen şey sadece atalarımızın dilini kullanma açısından onların ceset suratlı metaforlarına tapınma yönünde bir eğilimdir. Bilincin ve anlamın bu şekilde yitişi Rorty'nin bir diğer tespitiyle yerli yerine oturur: *bir anlama sahip olmak, bir dil oyununda bir yere sahip olmak demektir.*[110]

Dünyanın yeni anlamlarına karşı daha düşünümsel bir biçimde harekete geçen birey, *gerçekdışı* bir bağlam içerisinde zaten kendi epistemik varlığına bütün bütüne yabancı ve ortaçağ dogmatizminin *alteritas* vasfının bir dışavurumu olarak sözün eyleminde dıştalanan bir *öteki* ve *ötekilik* haline sahiptir. Bu tür bir gerçekdışı bağlam içerisinde ürettiği imgesel imlemlerin, kendi varlığından da neşet eden birtakım dengesizliklere ve savaşım haline sebep olan birey, böylece kendi imgesini sözün praksisinde tüketir. Dolayısıyla birey, her ne surette olursa olsun yaşadığı dünyada ayakta kalabilmek için simgesel bir anlam arama çabasına girer ve kendince anlamlı olduğuna inandığı eylemlere başvurur.

Bu eylemin bittiği nokta, anlamın tamamlandığı nokta değildir. Bir şey söylemenin dile ve anlama ilişkin beraberinde getirdiği ikircikli söylemsel yapı, toplumsal fenomenlerden hareket ederek kültürel bir kod oluşturur. Toplumsal erke ilişkin "anlamlandırma" işlevini dilsel göstergeler aracılığıyla gerçekleştiren birey toplumun kendi iç çelişkilerinden

109. Charles Taylor, *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev. Uğur Canbilen, Ayrıntı Yayınları, 1995, s.33-34.

110. Richard Rorty, *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*, Çev. M. Küçük-A. Türker, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 27,43,48.

türeyen anlamsızlıklarla savaşmak için bir "dil kavgası"na başvurur. Bu kavgada "son sözü söylemeyi düşleyen"[111] birey yeni bir dil üzerinden sözün uzamını aşmaya çalışan yeni mitoslar üretir. Böylece suskunluğun şiddetine maruz kalmış olan dil, kendisini bir tapınma nesnesine dönüştüren kavganın yitik bir imgesi olması pahasına anlamsızlığın içinde yitip gitmeyi göze alarak kendisine anlamı tüketen kavganın içerisinde görece özerk bir yer bularak dünyanın mitsel bir *daimon*'u olmayı başarır.

Dilin işlevinin yalnızca olguları resmetmekle sınırlı olduğu düşüncesi üzerine kurulu olan Wittgenstein'in dil kuramından farklı olarak ayrı bir uzama oturtabileceğimiz dilin kılgısal sınırlarını mantıksal bir tasarım içerisinden ele aldığımızda imgelik dediğimiz alanı yadsıyan gerçekdışı bir dünya kavrayışı, aslında kendisini düşsel bir uzamda ifade eden, gerçeğin her türlü görüngüsünden rahatsız olan, bireyin gerçek yitimiyle sonuçlanan şizofrenik ruh halinin, bir iktidar düzeneği içerisinde kendisine dayatılan dili ve gerçeği reddeden tutumunda nesneleştirdiği mitsel yapısının dilin içerisinde yurtlanan ve yine dilin içerisinde bir salgına dönüşebilen şizofreninin de temel taşıyıcılarından birisi olduğunu görürüz.

Amerikan ulusunun ve tüm diğer ulusların kısa sürede bir şizofreni salgısı tehdidi altında bulunduğunu dillendiren Alfred Korzybski de yaşanılacak olan bu şizofreni halinin her şeyden önce "dilsel merkezler düzeyinde" gerçekleşeceğini düşünmektedir. Dilin psikolojik sorununa özel bir önem atfeden Korzybski'nin felsefesinde, kendini dil üzerinden gösterecek olan bu şizofrenik *salgın toplumsal ile gerçeğin evrimi ile dilin evrimi arasındaki eşzamanlılık eksikliğinden ileri gelecektir.* Derin bir anlamsal devrime sahip olamayan ve böylece *kısa zamanda uyarlı olmaktan tümüyle çıkacak* olan dili, *değişimin içinde bulunan bir uygarlığa sağlıklı uyarlamaları engelleyen bir tür monomani'den sorumlu* tutan Korzybski, gerçekte bir "varlık" olarak tasarlanan "sözcük" öcün yerine, bir işlev olarak, hep değişikliğe yatkın bir işlev olarak tasarlanan "sözcük"ü koymak istemektedir. Zira Korzybski de bilmektedir ki *belirli bir yapıya sahip bir dilin yapısını ele alabilmek için, içinde bu dilin yapısını çözümleyebileceğimiz farklı yapıya sahip başka bir dil üretmeliyiz.*[112]

Kendi biçimini, parçalar halindeki bir dilin aralıklarında meydana getir(en) insan hiçbir zaman gerçek anlamda eklemleşemediği dilin

111. Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1993, s. 189.

112. Gaston Bachelard, *Yok Felsefesi: Yeni Bilimsel Tinin Felsefesi Üstüne Bir Deneme*, Çev. Alp Tümertekin, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 189.

varlığıyla kendi varlığını bu dünyaya ait olan bir dilin içinde, dışa yönelen bir temsilin farklılıkları hegemonik düzlemde tanımlayan içeriğinde yüceltilmiş, aşkın bir kurgu içerisinde şekillendirir. Dilin şeyleri adlandırıcı vasfından kendini kurtaramayan insan, modern dünyanın şizofrenik dili içerisinde bir birey olarak kendisini *dil olarak hissedilen ve katedilen dilin içinden, en uç noktalarına yönelmiş, olabilirliklerinin işleyişinin içinden kendini haber veren şey, insanın "sonlu" olduğu ve mümkün her sözün zirvesine ulaştığında kendi kendinin kalbine değil de onu sınırlandırmanın kenarına vardığıdır.* Zira "sonluluğun biçimi, kendini dil içinde sunmaktadır" ve bir "ölüm deneyi" olarak bize geri dönen şey bizatihi dilin kendi varlığıdır.[113]

Dilin imlemeyi amaçladığı temel göstergeler, varlığın ilksel kökenine ilişkin metafizik öğelerdir aynı zamanda. Başlangıçta dil, basit gibi görünen birtakım metaforlardan hareket ederek imlemeyi amaçladığı göstergeyi dilselleştirmeye çalışmıştır. Fakat, kendi dilselleştirdiği anlamı kendi içerisinde tüketen dil, böylece aşkın bir kurgusallıktan hareket ederek, varlığın ilksel kökenine de göndermeler yaparak, Hegel'in *Geist*'i gibi her yerde mevcut olan, mutlak bir metafizik söylem oluşturur.

Benjamin'in de "dilin metafiziği" olarak dillendirdiği bu söylemsel dolaşım, "yaratılışın gerçekleştiği dil"de "hem yaratan hem de yetkinleştiren" olarak karşımıza çıkar. Zira "dil, hem kelam hem de addır". Dil, J. Georg Hamann tarafından da belirtildiği gibi "usun ve vahyin anası"dır. Ne ki dilin bu yaratıcılığıyla eşzamanlı bir dilsizleşme süreci yaşanır. Öncelikle dilin kendi içerisinde yaşanır bu dilsizleşme. Daha sonra farklı mekânlarda o mekânın "lal" diliyle konuşan bireyler arasındaki iletişimsizlik, anlamsızlık sorunu, "öteki"ni de aynı dilsel süreç içerisinde yaratarak kamusal bilinçte yurtlanır. Böylece kendi dilsizliğini bu kamusal bilinçte dillendirmeye, meşrulaştırmaya çalışır. Fakat Benjamin'in de dediği gibi *bütün yüksek diller aşağıdakilerin bir çevirisidir.* Onun için *saf bir tinsellik içerisinde dilsiz olan doğa ilk günahla birlikte, Tanrı'nın kelamı toprağı lanetleyince, doğanın öteki dilsizliği başlamıştır. Doğa dilsiz olduğu için yas tutar, zira doğayı dilsiz kılan onun yasıdır.*[114] Doğanın *öteki dilsizliğ*inden bizim payımıza düşen ise zamanda ve tarihte yiten bir başka *ötekilik* halidir. Doğanın öteki dilsizliği içerisinde parçalanan kimliklerimiz de zaten suskunluğun şiddetine maruz kalmış bilincin ve tarihin yitiminden başka bir şey olmayan melezlikte

113. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humanies*, Paris: Éditions Gallimard, 1996.

114. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Nurdan Gürbilek (Der.), Metis Yayınları, 1995, s. 170-171.

yurtlanır böylece. Kimliğin ilk günahı ise başlangıçta "öteki"ni tanımayı reddetmesidir. Onun için tarih tarafından bir dilsizliğin içerisine hapsedilmiştir kimlikler. Hapsolduğu bu dilsizlik içerisinde kendi hakikatine ulaşmaya çabalayan kimlik kendini bu anlamsızlığın içerisine iten "yas"ı tutmaya devam eder.

IV

Kişi konuşmaya öteki için bir öteki olabilmek için girer.
Alphonso Lingis

Ancak *öteki'nin iğne deliğinden geçtiği*[115] vakit kendini inşa edebilir kimlikler. Zira önceden belirlenmiş bir öze sahip değildirler. Kimlik, girdiği her ilişkide kendini yeniden kurar. Kimliğe ilişkin tüm diğer sorunsallar gibi Althusserci anlamda kimliğin *semptomatik*[116] bir okumasından çıkacak sonuç, farklılığın da kimlik siyasetinin kendini yeniden kurarken ürettiği bir metafor olduğudur. Kimlik siyasetinin bir sonucu olarak *farklılık*, Benjamin'i takip ederek söyleyecek olursak kendisini ancak dil üzerinden iletir.

Lacancı analitik fenomenolojide ise dil, kendini bir *ötekilik* durumunda inşa eder. Lacan, ötekileşmeyi bilinçdışının bir koşulu, bilinçdışını da *öteki*nin söylemi olarak niteler.[117] Son tahlilde, dilde yurtlanan *ötekilik* nesnel dünya içerisinde yersiz yurtsuz bir uzama sahipse de fenomenolojik dünya içerisinde dilin tinsel içeriğinde kendine bir yer bulabilmiştir.

Lévi-Strauss ve Gadamer'e göre, insan ancak başka bir kültürle ya da başka bir metinle karşı karşıya geldiğinde kendini anlayabilir. Zira *öteki ile karşı karşıya gelmek, her şeyden önce kendini tanımak; başka türlü kuramlaştırılmamış, bilinçdışı, dile getirilmemiş kalacak olan şeyi bir kuram çerçevesinde nesneleştirmek demektir. Onun için ötekini bilinir kılmak, onu bilinen dünya içinde sabit bir konumu olan, tamamen bildik bir bireye dönüştürmek*[118] farklılıkları ötekileştirerek dilin melezliğinde yurtlanan kimliğin temel hedefidir.

Farklılık ve ötekilik, toplumsal değişim diyalektiğini kavramaya yönelik her çabada daha işin başından itibaren hep dikkate alınacak bir şey olarak ele alınması[119] ve bir iktidar söyleminden ayrı tutularak kavranması gereken nosyonlardan biridir. Farklı dünyaların bir aradalığı ve ço-

115. Stuart Hall, "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik" Çev. S. Hahan Tuncel, *Mürekkep*, Sayı: 3-4, 1995, s. 68-77.
116. "Semptomatik okuma" kavramı için bkz. Louis Althusser, *Lire le Capital*, Paris: Petite Collection Maspero, 1968.
117. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 1966 [*Fallus'un Anlamı*, Çev. S. Murat Tura, Afa Yayınları, 1994].
118. Zygmunt Bauman, *Yasa Koyucular ile Yorumcular*, Çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, 1996, s. 16, 52.
119. David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, 1997, s. 338.

ğulluğu noktasında *ötekilik* sorununa yaklaşan, *öteki*ni anlamaya çalışan tüm diğer söylemler gibi *metin* üzerinde yoğunlaşan postmodernizm bile öteki'nin anlaşılamayacağını teslim etmek zorunda kalmıştır. Amacı ele aldığı metni özgürleştirmek olan *yapısöküm (déconstruction)* de dahil, tüm diğer söylemler *ötekilik* konusunda tek çıkış noktası değildir artık. Ancak farklı disiplinlerin ortaklaşa kurduğu söylemsel yapı içerisinde dilin gücüyle aşılabilir ötekilik sorunu.

Geç dönem Heidegger ve erken dönem Derrida ile birlikte *différance*'in her türlü kimlik ve farklılık sistemine bir yandan olanak tanırken bir yandan da onları tedirgin ettiği ve tehlikeye attığı sonucuna ulaşan Connolly'ye göre *bir kimlik toplumsal olarak kabul edilmiş bir dizi farklılıkla olan ilişkisi yoluyla oluşturulur. Bu farklılıklar onun varlığı için hayati önem taşır. Eğer onlar farklılık olarak birlikte var olmasaydı kimlik de onlardan farkı sayesinde ve kendi sağlamlığı içinde var olmazdı.*[120]

Bütün kimliklerin ilişkisel olduğundan ve bütün söylemlerin kendilerini aşan bir söylemsellik tarafından bozulduğundan bahseden Laclau ve Mouffe'a göre her söylem, söylemsellik alanına egemen olmak, farklılıkların akışını durdurmak, bir merkez tesis etmek üzere bir *girişim* olarak kurulur. Bu kısmi sabitleştirmenin ayrıcalıklı söylem merkezi olan *düğüm noktaları*, onu aşan bir sarmaşıklanma içinde oluşturulur. Dolayısıyla *eklemlenme* pratiği, anlamı kısmen sabitleştiren *düğüm noktaları*nın kurulmasından oluşur; bu sabitleştirmelerin kısmi karakteri ise toplumsalın açıklığından doğar. Bu da söylemsellik alanının sonsuzluğunun bütün söylemleri sürekli aşmasının bir sonucudur. Eklemlenme pratiği, sırf dilsel fenomenlerden ibaret değildir. Dilsel olmayan öğeler yapılaşmış bir farklılık konumları sistemini, yani bir söylemi oluştururlar. Dolayısıyla farklılık konumları, Laclau ve Mouffe'a göre çok çeşitli maddi öğelerin bir yayılımını içerir.[121]

Habermas'ın da belirttiği gibi *söyleme katılanlarla onu protesto eden ötekiler arasında müşterek bir dil yoktur (...) zira söylemler egemenlik kurmaz. Onlar yönetsel iktidarı ikame etmeyen, sadece onu etkileyen iletişimsel bir iktidar üretirler.*[122] Modernist kimlik anlayışının baskıcı karakterine karşı iktidar kurgusundan arındırılmış söylemin şiddetiyle müdahale ettiğimiz vakit bilinçdışının şizofrenik söylemine maruz kalan bir *ötekilik*le malul, farklılıkların bir dışlama mekanizması içerisinde

120. William E. Connolly, *Kimlik ve Farklılık*, Çev. Ferma Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 29, 92.

121. Ernesto Laclau-Chantal Mouffe, *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, Çev. A. Kardam-D. Şahiner, Birikim Yayınları, 1992, s. 135.

122. Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Çev. T. Bora-M. Sancar, İletişim Yayınları, 1997, s. 23, 50.

yabancılaştırıldığı *diasporik* bir kimlikle karşılaşırız. Kimliğin tarihsel çok boyutluluğunu reddeden bu tür bir buyurgan yaklaşım, farklılıkların yok sayılarak tikelleştirildiği görece bir *söylemsel kapalılık* içerisinde kimliğin üretilmiş belirsizliğinde içsel bir dönüşüme uğrar. Yani Connolly'nin dediği gibi *var olmak için farklılığa gereksinim duyan kimlik kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı ötekiliğe dönüştürür.*[123]

Bilinç kırılmaları ve kültürel kimliklerin parçalanmasından istifade eden modern paradigma, kendi doğasına uygun olarak pragmatik bir şekilde dönüştürdüğü kimliği, kolektif meşruiyet alanı içerisinden çekip kaotik bir bireyciliğin içerisinde eriterek şizofrenik ve melez bir boyut kazandırır kültürel kimliğe. Otantik doğasından soyutlanan kültürel kimlik böylece kendisini karşıt dizgeler içerisinde konumlandırarak tanımlamaya çalışan modern paradigmaya karşı *öteki*nin belirsizleştiği eklektik bir tayf içerisinde melez bir cephe alır. Tüm paradigmalar gibi modern paradigma da kendini anlayabilmek için sonuçta kendi karşıt imgesinden başka bir şey olmayan bir *öteki*ne muhtaçtır. Böylece yerellik ve evrensellik arasındaki belirsiz ilişkiden kendini soyutlayan bir *öteki* tavrı modernliğin doğasına hâkim olur.

Kimlik ve farklılık tartışmasını *ölümlülük* bilinciyle aynı anda düşünen Lingis'e göre ise *insanlar ölümlülüğü içerisinde kendini tanır.* Zira *öteki*, kendi ölümünün benimkine göre farklı bir zamanda gerçekleşmesi anlamında farklıdır. Kişi ötekiler için ve ötekilerle birlikte acı çekmek zorundadır. Eğer gerçekten *öteki* kişi için bir değer taşıyorsa yapacağı tek şey onu *kendi ölümü için özgür bırakmak* olacaktır.[124]

Öteki, *yaşamının kendi dokusunun öznellik üzerinde bıraktığı bir iz ve özgül ilişkilerin özgül bir ürünü*[125] benliğin ayrılmaz bir parçası olarak, Gustave von Grunebaum'un *kendini anlamak ötekinden geçer*[126] aforizmasında da özetlenebileceği gibi benliğin kendi negatifinin aynasında yansıyan kendi imgesini farklılaştırarak ötekileştirmesi ve onunla olan hesaplaşması, *benlik* ve *ötekilik* ilişkisi içerisindeki *ölümlülük* bilincinin ne kadar ince bir çizgide yol aldığını açık bir şekilde göstermektedir. Zira aynanın tersinden yansıyacak olan imgeler, benlik için hiç de hoş olmayan şeylerdir. Dolayısıyla von Grunebaum'un söz konusu aforiz-

123. William E. Connolly, *Kimlik ve Farklılık*, Çev. Ferma Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 93.

124. Alphonso Lingis, *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 138-147-153.

125. Joel Kovel, *Tarih ve Tin*, Çev. Hakan Pekinel, Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 65.

126. Thierry Hentsch, *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, Çev. Aysel Bora, Metis Yayınları, 1996, s. 19.

masının ilk bakışta çağrıştırdığı şey *ortaklaşa* (ya da Lingis'in üzerinde durduğu "ölüm ortaklığı" gibi) bir ilişki içermesidir. Bu tür ilişki, farklılıkların birbirlerini türdeşleştirmeden *karşılıklı olarak birbirlerini tanıyarak kendilerini tanımakta*[127] olduğu çok dilli melez bir zemin barındırır içerisinde. Dolayısıyla *kişinin kendisini ötekine, ölüme ve ölenlere açtığı hareketle*[128] girdiği *ilişki* neticesinde kurduğu kimlik mekânı kendi cemaat aidiyetinden farklı kültürel mekân olarak temsili bir dışsallık üzerinden içkinleştirdiği farklılıkları, *ölüm fenomenolojisi*ne indirgeyen yeni bir söylemsel kapalılığın ve kimlik diyalektiğinin bir ürünüdür.

127. G. W. F. Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 1986, s. 126.

128. Alphonso Lingis, *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 19.

V

Hiçbir zaman mevcut olmamış ve
hiçbir zaman olmayacak bir geçmiş.
Jacques Derrida

Modernizme maruz kalan tüm Batı-dışı uygarlıklar, aklın ve bilimin tek kıblesi olarak gösterilen Aydınlanma düşüncesini ve evrensel bir norm olarak hakikatin kendisiyle özdeş olduğu yanılsamasını yüzlerce yıl egemenliği altına aldığı topraklarda yayan Batı tarafından kendi tarihselliği içerisine yerleştirilerek geleceğe ilişkin bir ütopya olmaktan çıkarılmıştır. Böylece toplumsal ve kültürel olana ilişkin bir tasavvur olmaktan çıkan Doğu hiçbir evrensel norma sahip olamazken aynı zamanda bugünün şekilleriyle kendini oluşturan bir forma sahip olmuştur. Bu da Doğu'nun özgünlüğünden çok şey yitirdiğinin tipik bir göstergesidir.

Doğu uygarlıklarının karşısında bir *aporia* olarak mevcut bulunan modernlik ve modernlikten türeyen farklı toplumsal yapıların dilini oluşturan şizofrenik dilin eylemin sahibi olan özneye karşı verdiği mücadelede Batı kendi sömürgecilik geçmişinden aldığı deneyimle de yaşamakta olduğumuz bu postkolonyal dönemde kültürler ve kimlikler üzerinde bir hegemonya kurarak *öteki*nin payına düşen melezlik ve kimlik çatışmasını basit bir *fark* sorunsalına indirgeyerek kendi imgelemine hâkim olan *Doğu/Öteki* imajını yeni adlar aracılığıyla dilin kendisinde iletme yoluna gitmektedir. Keza, Aydınlanma düşüncesinin evrenselliğinden mülhem bir tasavvura sahip *karanlık* olarak imlenen Doğu'nun *ileri* olarak kurgulanan Batı tarafından ıslah edilmek istenmesi, önemli bir sömürgeci anlatı ürünü olan Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* metnini ters bir şekilde okuyacak olursak sömürgeci Batı'nın gittikçe sadistleşen doğasının *kendi yüreğini yiyen* bir trajediye dönüştüğünü görmek zor olmasa gerek. Onun için Batı'nın Doğu'yu evrenselcilik adına mahkûm ederken kurduğu tüm *farklılık* sistemleri en sonu kendine yönelmiş, kendisini tahrip eden silahlardan başka bir şey değildir.

Geçmiş tarihselliği içerisinde bocalayan Doğu toplumları, Batı karşısında çaresiz bir yenilginin tutsağı olmuşlardır. Shayegan'ın deyimiyle "tarihe geç kalan" ve "modernizmi sindiremeyen" bu toplumlar, kendi tarihlerini hep Batı modernitesinin izdüşümünde tanımlayarak içsel bir paradoksa sebebiyet vermişlerdir. Zira farklı toplumsal pratiklerin eklemlenemediği böylesi bir uzamda ortaya anakronik bir durum, bunun sonucu olarak da sömürüye maruz kalmış ulusların kendi elleriyle açtıkları bir *yara* yani farklı bir *öteki* olan melezlik ortaya çıkmaktadır.

Birbirlerini ancak indirgeyerek anlamaya çalışan modernlik ve gelenek paradigmaları Shayegan'a göre, birbirlerine girip melezleştikleri noktada, birbirlerini biçimsizleştirerek çeşit çeşit çarpıklıklar ortaya çıkarırlar. Yine Shayegan'ı takip ederek söylenecek olursa, *bakıştaki yarı-felçlilik biçimi, davranışlardaki şizofreni biçimi, donmuş tavırları taklit eden arkaizm ile ilerlemeci fikirlerin sahte modernliği arasındaki ayrılma biçimi(nden)* başka bir şey değildir melezliğin doğasına hâkim olan. Zira yalnızca modernitenin saldırılarına maruz kalan toplumlarda yaşanan kültürel çöküntüye ve belirsizlik halini mutsuz bilinçleriyle ödemek zorunda kalan kitleler, tarihsel geri kalmışlığın sonucu olarak melez bir kimliğe sahiptirler.

Friedman, *ötekiliğin antropolojik metinselleştirilmesi* olarak ele aldığı kültürün *ötekiliğin özgüllüğünün geliştirilme ve yaşatılma biçimini doğru olarak temsil* edemediğini yazar. *Bütün içeriği, özgürlüğün kimliklendirilmesini, kimliğin özgülleştirilmesine ve nihayet kimliğin kendine özgü bir tür haline çevrilmesine tercüme etmesidir. (...) Bir zamanlar dünyanın sömürge ötekilerinin başına gelmiş bir durum olan melezlik kavramı da işte böyle bir kültür nosyonunun kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkmıştır.* Özcü bir kültürel nosyon olarak melezlik, Friedman'a göre "ötekileri kimliklendirmenin bir biçimidir; bu biçim, küresel sistem içinde ortaya çıkan hegemonik düzlemlerle istikrar kazanmış, yerleşmiştir".[129]

Dilin praksisinden türeyen bir kültürel kimlik her ne kadar farklı eklemlenme pratiklerinin devreye girmesiyle bir *düğüm noktası* oluşturuyorsa da sonuçta kendini aşan bir söylemsellik tarafından bozulur. Onun için kültürel özcülüğün tamamen dilsel olana indirgenerek pürüfiye edildiği bir alan tasavvur eder melezlik, sözcüğün en arı anlamında Aydınlanmanın zihniyet devriminden neşet eden modernitenin dilsel eklemlemelerde ve dilin tinsel varlığında vücut bulan şizofrenik dili kullanan *öteki*nin *içerisi* olan farkın kutsanmış halidir.

Dolayısıyla, bir tinsel içerik aktarımı olan *öteki*nin melezliğinde yurtlanan kültürel kimlikler, ne geleneğin ne de modernliğin kimlik mekânına aittir. Geçmişin arkaik dehlizlerinde kalan kültürler, anakronik bir şekilde tarihe taşınan melezleşmenin tarihe geç kalmış bilincinin bir ürünüdür. Onun için kendi hakikatlerine sahip değildir melez kimlikler. Onlar kendileri üzerine tahakküm kuran bir üst-dilin mekânda yiten basit bir lehçesinden başka bir şey değildir. Zira kendilerini çoğul bir düzlemde kendileri olarak dillendirebilecekleri bir mekânları yoktur.

129. J. Friedman, "Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernitenin Parametreleri" Çev. Bülent Peker, A. Topçuoğlu, Y. Aktay, *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm* içinde, Vadi Yayınları, 1996.

*Öteki*nin imgeleminde diasporasını yaşayan kültürel kimlikler, yine *öteki*nin, bilincin ve tarihin yitiminden başka bir şey olmayan melezliğinde yurtlanır. Kendilerine ait içsel bir mekânları olmadığından hemen her kimliğe rahatça eklemlenirler. Farklı epistemik paradigmalar tarafından zaman ve mekân dışına itilen melezler, aynı zamanda gerçeğe ilişkin tüm bilgileri de çarpıtır. Ne geleneğin ne de modernin tartısına uyarlar. O yüzden hep *bir şey olamama* psikozunu, şizofrenik bir ruh halini yaşarlar.

Tarihin hiçbir çağında otantik bir kimliğe sahip olamamıştır Batı. Kendine ait özgün tek bir kültür dahi oluşmamıştır. Dolayısıyla birbiri üzerine eklemlenen sahte kültürlerin bir karışımından ibarettir. Onun için hep birbirini ilavelerle takviye eden bir yamalanma, bir eklemlenme söz konusudur. *Beyaz Efendi*lerin bir zamanlar sömürdükleri coğrafyadaki ulusların bilincinde açık bir yara gibi beliren melezlik, sömürge öncesi Batı'nın kendi içerisindeki kimliğini de oluşturmuştur. Ancak bir farkla ki Batı'nın melezliği, bizatihi kendisinin bir tercihi sonrasında gönüllüce yaşanırken; Doğu uygarlıklarının melezliğe maruz kaldığı, hatta bunun Batı tarafından zorla dayatıldığı söylenebilir. Sömürge öncesi Batı toplumları, aynı zamanda bu melez kimliğin birer alt-dili olarak modernliğin içerisinde fetişleştirilen ulusal ve kültürel kimliklerin melezlikle mistifiye edilerek harmanlanmış kurgusundan oluşan muhayyel cemaatlere de sahiptir.

Ne geleneğin ne de modernitenin kimlik marjinine yaranamayan ve sürekliliğini dilde yaşayan mekânın dönüştürdüğü bir melez kimliğin sonuçta aldığı şekil, *öteki*liğin daha vulgarize olmuş bir *ötekilik* halidir. Zira hem geleneğin hem de modernitenin *öteki*sidir melezlik.

Doğu ile Batı arasındaki özsel farkı, mekân ile dil arasındaki ilişkiye indirgeyen bir yaklaşım, doğal olarak dilin mekânsal konumunun zamanın yasasına hükmediyormuş gibi ya da halkların kaderlerinin, temsilin, kelimenin ve mekânın düğümünde sessizce oluştuğunun da bilincinde olmalıdır. Zira dil, zamanın süreğen kopukluğuna mekânın sürekliliğini verir[130]. Doğu ile Batı arasındaki *epistemolojik kopma* sonrasında birbirini ölümcül bir sınırda şizofrenik bir dilin farklılıkları gerçekdışı sayarak yadsıdığı bir *ötekilik* imgesinin ardında tanımlayan bu iki uygarlığın ürettiği tüm metaforlar aslında, Foucault'nun da üzerinde durduğu mekân ile dil arasındaki ilişkinin daha doğrusu mekân ile dil arasındaki şizoid *sıkışma*nın rutin bir sonucudur.

Modernliğin kültürel saldırısına maruz kalmış bir uygarlık olarak İslam dünyası da böylesi melez uzamın türettiği bir dünya görüşüne ve

130. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humanies*, Paris: Éditions Gallimard, 1966.

yaşama biçimine sahiptir. Örneğin, Oryantalist disiplinden farklı olarak, egemen olduğu bölgelerde İslam'ı yeniden kurgulayarak bir *meta-anlatı* haline getiren sömürgecilik sayesinde geleneksel yapı ve kurumları büyük bir darbeyle sarsılan İslam uygarlığı, böylece modern düşünce içerisinde katı bir bürokratik yapıyla donanmış olarak ideolojik söylemlerle eklemlenme yoluna gitmiştir. Bugün İslam coğrafyasında İslam'ın farklı algılanış biçimlerinin temel saiklerinden biri de budur. Shayegan da "İslam, tarihi aşmak isterken, önünde sonunda ideolojik bir yan ürüne dönüşmektedir" derken bu tür bir değişimi kastetmektedir. Shayegan'ın "toplumsal muhayyilede saklı duran bütün çarpıklıkların güncelleştirilmesi" olarak gördüğü İslamileşme, her ne kadar bütün dini düşünceler gibi anakronik bir uzamda düşünülmeye elvermiyorsa da son tahlilde İslamcılık da modern bir fenomendir. Modernliğin türettiği bir olgu olarak İslamcılık, *modern öznelerin dünyaya biçtiği kimlik biçimlerinin ürünü olan küreselleşme gibi kuramlarda rezonans bulan*[131] melez bir uzama sahiptir.

Böylesi melez bir uzamda Shayegan, birbirinden tiksinen iki paradigmanın arasındaki çelişkilerin ürettiği bir aydın olan Ali Şeriati'yi *indirgemeciliğin son raddesinde bir bayağılık örneği* olarak niteler. Shayegan'a göre Şeriati'de her şey, Marksist altyapı-üstyapı terimleriyle, Maniheist bir tarih anlayışıyla ve zincirleme bir özdeşleştirme yağmuruyla açıklanmaktadır. Şeriati'nin düşünce dünyasında, *Tinin Fenomenolojisi* ve akıl sisteminin kavramsal aygıtından yoksun bırakılmış bir Hegel ile kuramdan ve *praksis*'ten arındırılmış Marx'ın, bir de iki kutbundan koparılmış bir İslam'ın *melezleştirilmiş* boyutundan başka bir şey bulamayız. Şeriati'nin düşünce dünyasında bir araya gelen bütün bu kavramlar, kendilerini oluşturan ve varoluş nedenlerini doğrulayan zeminden koparılmış olmalarından ötürü, ontolojik ağırlıklarını yitirmiş olurlar. Böylesi bir düşünce ancak nesnesi olmayan, sonuç olarak da mekânı olmayan bir düşüncedir.

Oysa Ali Şeriati'nin söylemine egemen olan temel unsur, devrimci bir özle mücehhez dini düşüncenin yeniden kurularak toplumsal bir praksis yüklenmiş olmasıdır. Geleneksel ve Selefi tüm düşünce biçimlerinden ayrı olarak farklı bir İslami okumaya sahip olan Şeraiti, Şia kültürüne tüm rengini vermiş olan *eylem* ve *şehadet* kültünün de etkinliği sayesinde tüm yapı ve kurumlarıyla çökmekte olan bir toplumda Şia'nın eylem yüklü felsefesinden de güç alarak yeni bir kurucu dina-

131. J. Friedman, "Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernitenin Parametreleri", Çev. Bülent Peker, A. Topçuoğlu & Y. Aktay, *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm* içinde, Vadi Yayınları, 1996, s. 111.

miğin öncüsü olmuştur. Cemaleddin Afgani'den sonra çağdaş İslam reformizminin önde gelen düşünürlerinden biri olan Muhammed İkbal gibi, İran İslam devriminin önde gelen ideologlarından olan Ali Şeriati de geleneksel dini düşünceden farklı olarak, Shayegan'ın *melez* dediği, eklektik bir İslam düşüncesine sahiptir. Şeriati Batıcı-laik entelijansiyayı eleştirdiği gibi İran toplumunda güçlü bir kurumsallığa ve *Batını* bir öze sahip olan ulema kurumunu da aynı sertlikle eleştirebiliyor ve karşı gelebiliyordu. Ulemaya ve Şia'nın *intizar* felsefesine yönelttiği reformist eleştirilerinden dolayı tepkiler alan Şeriati, fikirleri ve eylemleriyle devrimin oluşumunda önemli bir paya sahipse de daha sonra kendi İslami anlayışı devrimin ruhuna aksetmemiştir. Hayatı boyunca yabancılık ve sürgünlük psikozunu bir veba gibi üzerinde taşıyan Şeriati, belki de düşüncelerinin oldukça yabancı ve melez olmasından dolayı genel İslam düşüncesinde fazla bir kabul görmemiştir. Şeriati'nin yersiz yurtsuz düşünceleri, günümüzde özellikle entelektüel bir birikime sahip olan genç nesil üzerinde etkili olmuştur. Fakat gerçek anlamda Ali Şeriati, İslami uyanışın köktenci ve epistemolojik temellerini kendisinde bulabileceğimiz *devrimci İslam retoriğ*inin tam bir lügatçesini sunmaktadır.

Tüm Batı-dışı uygarlıkların yaşadığı alan, melezliğin belirsizlik halinden neşet eden bir şizofrenik bir toplumsal algı kaymasının beraberinde getirdiği çözülme halinin bilince egemen olduğu *tarihsiz* ve *dilsiz* bir uzamdır. Onun için melez bir kimliktir. Batı'nın *öteki* olarak imlediği tüm kültürler, *göçebe* bir kimliğe sahiptir. Bir üçüncü benliğe ait olan *öteki*nin kimliğidirler. Metropollerde yerleşen her kimlik, göçmen kültürün *sürgünsoylu* bir uzamıdır. Bütün kimlikler metropoller içerisinde yurtlanırken bu göçebeliği ve sürgünlük psikolojisini de hep beraberinde taşırlar. Yeni kimliklerin kurucu dinamiklerinden birini oluşturur bu göçebelik ve sürgünlük psikozu. Metropollerin zihinsel yaşamında yurtlanan bu kimlikler melez bir boyut kazanır. Zira, metropoller yaşanan global sömürü içerisinde bütün kimlikleri rahatça dönüştürebilmektedir. Diğer bir deyişle, arkaik bir gelenekle, arkaik bir modernitenin dışında, dilsel imgelerin kimlikte açtığı o ince *aralık*ta *(spacing)* yer alır melezler.

Roland Barthes'in diliyle ifadelendirilirse Doğu maruz kalınan bir hikâyeden başka bir şey değildir. Bizim son iki yüz yıllık tarihimiz Doğu-Batı antagonizmasının çetrefil bir hal alarak kendi modernlik serüvenimize de olduğu gibi yansıması olmuştur. Sonuçta modernliğin mitsel arkaizminden kaynaklanan bir iç çürüme hali ve yine modernliğin doğasından türeyen kültürel şizofreni ve tüm toplum katları için geçerli olan şizoid bir bozulma, yaşadığımız coğrafya için de artık ayakları iyice

yere basan bir kader haline geldi. Önemli olan bu kaderin *bize* aitliğini kendi benliğimizde içkinleştirerek bunun üstesinden gelebilecek geniş ölçekli kültürel bir medeniyet projesi oluştururken farklılıkların yadsınmasından çokkültürlü bir uzamda ele alındığı bir çerçevenin oluşturulmasıdır.

Daryush Shayegan'ın her ne kadar çoğu yerde modernliğin bekası için verdiği mücadelede Doğulu olana karşı gösterdiği acımasız, kimi zaman da nesnel bir bilimselliğin sınırlarını zorlayan üslubu ve rövanşist yaklaşımı, satır aralarından sızan *turizm*i meşum bir imitasyonla karşımıza çıkmaktaysa da *Yaralı Bilinç* birer Doğulu olarak dönüp kendimizi eleştirel bir gözle okuyabileceğimiz değerli bir metin aynı zamanda. Bizlere ise sadece Shayegan'dan kalan bilgi kırıntılarını ve onun kırık aynasından yansıyan imgeleri toplamak kalıyor.

Bugün için, kendisinin simetrik *öteki*si olarak melezlik kurgusu, yaralı bilincimizle malul, şizofrenik toplum yapımızın bir iktidar kurgusu içerisinde dillendirdiği modern fetişlerin kimlik mekânında gittikçe eriyen bir metafor olarak kalmaya mahkûm görünüyor. Zira bilinmelidir ki benliğimizi bir tedirginlik uykusuyla rahatsız eden arkaik bir geçmiş olarak *yaralı bilinç*, melezliğin tarihte yitişinin göçebe geçmişidir.

VI. Photogramme

Marx'ın Üç Sözü

Doğumum'un günü; ölümüm'ün günü: ey el değmemiş sayfa!
"Beyaz'lar ilk ve son anlamlı seslerdir" diyordu reb Ouadish.
Ve reb Salsel: "Tanrı'nın dilini unuttuk.
Bütün zamanlarda bu unutma bizim parşömenimiz oldu."
Edmond Jabès

Maurice Blanchot, *L'Amitié*[132] adlı yapıtında, Marx'ta hep kendi söylediklerinden kaynaklanan üç tür sözün, üç tür dolaylamanın biçim ve güç kazandığından söz açıyordu. Marx'ta birbirlerinden ayrık duran bu üç tür söz gereklidir. Fakat aynı zamanda birbirlerine karşıt olmaktan da ziyade başka bir şey, bu üç söz biçiminin, yan yanalıklarını sağlamıştır. Bu üç sözü bir arada tutan *uyumsuzluk* nihayetinde hep boyun eğme ve eksiklik hissiyatıyla sonuçlanmıştır. Marx'ın ilk sözünün dolaysızlığına ve uzunluğuna vurgu yapan Blanchot onun bu sözde, "düşünce yazarı" olarak ortaya çıktığını söyler. İlk sözde, her haliyle, Marx kendini düşünüş unsuru içerisinde özümler. Bu sözde *lógos*'un tarihi yeniden yazılır. Yalnızca söyleyecek bir şeyi olmakla kalmayıp, söylediği bir cevaptır aynı zamanda. Bu söz cevaplar biçiminde kaydolmaktadır. Biçimsel olarak kesindir. Kesinlik olarak verilen bu cevaplar ancak tarihte bir *durma* ya da kopma olduğu zaman hakikat değerini alabilir. Marx'ın ilk sözünün hümanizm, tarihselcilik, ateizm, antihümanizm, hatta nihilizm olarak da yorumlanabileceğini ya da öyle anlaşıldığını söyleyen Blanchot bu sözün anlatısal yönünü sarih bir şekilde imlemiş olur. Marx'ın ikinci sözü ise kısa ve dolaysızdır, politiktir. Bu sözde kısa olmaktan da dolaysız olmaktan da fazla bir şey, bütün sözleri kısa devreye uğratan bir yan vardır. Bu haliyle Marx'ın ikinci sözü artık bir anlam taşımaktan daha ziyade, bir çağrıdır, bir şiddettir, kesin bir kopma kararıdır. Gerçekte hiçbir şey söylemeyen bu söz sabırsız ve aşırı olan bir isteme bağlıdır, ilan ettiği şeyin aciliyetidir. Zira onun tek ölçütü aşırılıktır. Sürekli dev-

132. Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris: Éditions Gallimard, 1985.

rimi önerir ve bir gereklilikten daha çok bir şimdi'de hep devrime işaret eder, çünkü süre vermemek devrimin özelliğidir. Böylece *zamanı açarak* kendisini hep mevcut olan bir istem olarak yaşanmaya sunar. Şüphesiz Blanchot'nun Marx'ın ikinci sözüne yüklediği tüm anlam ve göstergeler onun dönüştürücü gücünün nasıl bir *şimdi* içerisinde gerçekleşerek tüm zamansal görünüler üzerinde mütehakkim bir güç olarak kendisini kabul ettirdiğinin de bir kanıtıdır. Çünkü artık Marx'ın bu ikinci sözünde *sunma* edimi bir gereklilik olarak tüm söylem kodlarında mevcudiyetini daha da sağlamlaştırmıştır. Blanchot'nun Marx'ın dil çokluğu içerisinde bakışımıza sunduğu üçüncü sözü ise bilimsel söylemin dolaylı sözüdür. Marx'ın üç sözü içerisinde en uzunu budur ve Marx bu haliyle bir bilim adamıdır. Bu sözde, fazla dile getirmekten kaynaklanan bir devrimin gerekliliği ve yıkıcılığı vardır. Blanchot, Marx'ın bu sözünün dokunulmamışlığına özellikle dikkat çeker. çünkü dokunulmamışlık Marx'ın eserinde kendinin radikal dönüşümünün teorisidir. Ona hayatiyet kazandıracak olan da pratiktir. Bu pratikte teorik dönüşümün de sürekliliği her zaman için mevcuttur. Marx'ın üç sözünün bize hatırlattığı şey Blanchot'nun da dediği gibi, sözün sürekli olarak *çoklu* biçimlerde kopması ve gelişmesi gerektiğidir. Komünist söz hep, *aynı anda* hem suskun hem şiddetlidir, hem politik hem de bilimseldir, dolaysız ve dolaylı, hem tam hem eksik hem uzun hem de neredeyse anlıktır. Bu dil çokluğu aynı zamanda birbirine çevrilemezliğin de yazma oyunu içerisinde yerini alır. O yüzden kaydedilmiş söylemin *"o anlamsız yazma oyunu"*nda (Mallarmé) oynadığı rol hem tarih hem de anlatılan, yazılan söylem kipleri tarafından bir oluşu göstermesi açısından elzemdir.

Ulus Baker'in *Marx'ın Bir Çift Sözü Var* dediği nokta tam da Blanchot'nun Marx'ın yazısında bulduğu dil çokluğuna, dolaylı söze, fazla dile getirmekle sözün koptuğu, kısa devreye uğradığı bir zaman aralığına tekabül eder. Zaten Baker de "bir çift söz" deyip Marx'ın üç sözü üzerinde durur. Baker *Das Kapital*'in önsözünde yer alan *de te fabula narratur (senin hikâyeni anlatıyorlar)* latinizmini kendisine birinci söz olarak alır. Baker bu sözü iki eksen üzerinde derinleştirir: Tarihin her şeyden önce bir anlatı olduğu üzerinde yoğunlaşan ilk eksen *Das Kapital*'in 1. Cilt'inin yapısında belirir. Zaten Marx'ın ironik dilinin, epeydir, kapitalist iktisadi ilişkilerin tahlilinin, önce en vulger tasarımlarından başlayarak, burjuva ekonomi-politik biliminin gittikçe yoğunlaşan bir eleştiri etrafında gelişmesi gerektiği yolundaki tekrarları ilk kaynağa, tarihte her zaman ilk anlatana doğru ilerleyen bir köken fikriyle tanışık olmamızı sağlar. Bu noktada Baker, Marx'tan önce bir tarihin olmadığını düşünür. Çünkü *senin hikâyeni anlatıyorlar formülü, tarihe*

yeni bir bakışın tarihe giriş anını oluşturur.[133] O nedenle Althusser'in deyimiyle, tarihin kıtasını açan Marx'ın "gnoseolojik" toprağında tarihsel anlatıların bir çatışmasının *(polemos)* yer aldığını ve modern tarihimizin bundan başka bir şey olmadığını görmek gerekiyor.[134]

Düşünülen zamanın ancak anlatılan zaman olduğu mottosundan hareket eden bir yaklaşım tarihin anlatısal yönünü açımlayan bir söylemsel kod içerisinde var olur. Paul Ricœur'ün[135] çalışması zamanın temsil edilemeyişi noktasında iz'ini sürdüğü tüm yapılarda tarihin anlatıyla olan ilişkisini ve mütekabiliyetini de ziyadesiyle gözler önüne serer. Her anlatısal yapıtta dünyanın zamansal boyutuna vurgu yapıldığının altını çizen Ricœur'ün dünyasından baktığımız vakit de hep zamanın ancak anlatısal olarak eklemlendiği oranda insan zamanını oluşturduğuna dolayısıyla da anlatının zamansal deneyimlerle anlamlı hale geldiğine tanıklık ederiz. Tarih-zaman çevriminin öncelediği döngüsel bir bakış tarihin anlatısal sahnesinin temel aktörlerini de tek tek hem ekonomi-politiğin özgül eleştirel bilincinde hem de bütünsel bir toplum olgusu eşliğinde karşımıza çıkartmaktadır. Roland Barthes'ın *Le discours de l'histoire* (1967) adlı yazısı da günümüzde artık tarihin göstergesinin hakikatten çok anlaşılabilir olana doğru evrilmesinin anlam kayıtlarını "anlatının silinmesi"nin bir dönüşümüne işaret ettiğinin üstünde duruyordu[136]. Bu işaret dilinin uğultusunun artık anlatının uğultusuna dönüşerek tarihi de çepeçevre kuşattığını görmek mümkündür. Ulus Baker'in üzerinde yol aldığı Marksist kuram içerisindeki tarihin anlatısal özelliği bir *karşılaşmalar (recontre)* ve (yoksa "tevafuk" mu demeliydim?) *rastlantı (aléatoire)* diyalektiğini bir zorunluluk olarak önümüze koymaktadır. Bu karşılaşmanın ilk adımını Castoriadis atmıştır: Marksist tarih kuramının tikel bir tarihsel olaya olumsal, kaza eseri uygulanmasını temsil etmek şöyle dursun, bu çözümleme kuramın tüm tözünün yoğunlaşması gereken, kuramın nihayet yalnızca birkaç genel fikir üretme değil, kendi diyalektiğini tarihin diyalektiğiyle çakıştırma ve nihayet bizatihi gerçeğin bu deviniminden devrimci eylemin hem temellerini hem de yönelimlerini çıkarsama yetisine sahip olduğu nokta[137] *de te fabula narratur* aracılığıyla günümüzün zayıf düşüncesine, Marksizmin pratiklerinin bile içine sinmiş zayıf düşün-

133. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 106.
134. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s.107.
135. Paul Ricœur, *Temps et récit I-II-III*, Paris: Éditions du Seuil, 1983-1985.
136. Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil, 1984, s. 153-166.
137. Cornelius Castoriadis, *Toplum İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar?: I- Marksizm ve Devrimci Kuram*, Çev. Hülya Tufan, İletişim Yayınları, 1997, s. 26.

cenin etkilediği günümüz insanlarına gönderilmiş bir mesajdır.[138] Bu mesaj hakikati kuşatmanın hakikati söylemenin mümkün olduğu en iyi adres olarak yine bizi Marx'ın eserine yaklaştırır. Tüm anakronizm biçimlerinin tasallutu altındaki düşünce yapılarının zafiyetini giderecek bir reçete olarak Marx'ın dünyasını işaret eder Baker. Çünkü modern dünya "hakikati söyleme" ile "hakikatin keşfi arasındaki mesafeyi dolayımlamaktan artık vazgeçmiştir ve bu tutumun çizilmesi de ancak Marx'ın düşüncesinin yeniden devreye sokuluşuyla mümkün olabilir. Baker tüm bunları düşünürken *de te fabula narratur*'un imlediği anlatılar dünyasının, her daim, tarihsel maddeciliğin basit bir "üslup" ya da "bilimsel sunuş" sorununda kendini sınırlayamayacağını hatırlatır.[139] Bu hatırlatma edimi Blanchot'nun imlediği birinci sözün *lógos*'la varolan ve tarihi yeniden yazan ve her zaman bir cevaplar biçiminde kaydolan kesinliğin hakikat biçimine denk düşer. Hakikatin örtüsüyle örter. Hakikatin örtüsünün bizi bir "karşılaşma" mantığının görülebilir sınırları içerisinde ziyaret ettiği alanların en önemlisi de dildir. Ulus Baker, *de te fabula narratur* aracılığıyla, bu dil siyasetinin önemine değinmeden geçmez. Baker için dil dolaşımının yer yer siyasal karşılaşma ve temas mekânları yarattığı özel bir dünyanın varlığından söz edilebilir.[140] Bu özel dünya aynı zamanda anlatılanın bizim hikâyemiz olduğunu "sınıf mücadeleleri tarihi"nin yüklemini aktararak da gösterir. Bu yüklem, dilin ve anlatının, ama gündelik yaşamdaki ve toplumsal bağlamdaki anlatının yüklemidir. Marksist anlatının kendi dilini yaratması ise dilin birtakım toplumsal yükümler ve mecburiyetler yaratmaya yarayan bir "araç" olması gibi zorunluluklardan kaynaklanmıştır. Lenin'in tartıştığı "siyaset dili" Mikhail Bakhtin'in ve V. N. Voloşinov'un dil, yazın sorunu nihayetinde *de te fabula narratur*'un en esaslı temelini ortaya koyan "dil"e parantez açan yönelimlerdir. O nedenle Ulus Baker düşüncesini sarih bir şekilde özetler: "Tarihi ve şimdiyi" anlatma tarzı, tarihin kendisini biçimlendireceğine göre, diller içinde her türlü mücadelenin, *"anlatılan senin hikâyendir"* içinde temellenmesi gerekir. Dolayısıyla başka bir hikâyenin anlatılması gerekir. Derin hakikatin tekliğinden ve birliğinden, gerçeği söylemenin "bilimsel" tarzlarına varıncaya kadar, sayısız perspektifin altında afallamaktan başka bir şey yapamayan bir Marksizm imgesini ve tasarısını artık aşacak olan "farklı anlatıların birliği"dir.[141]

138. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 112.
139. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 114.
140. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 107.
141. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 120-123.

Baker bu farklı anlatıların birliğine bir geçit olarak Marx'ın ikinci sözü olarak ele aldığı *bir kulübede bir saraydakinden daha farklı düşünülür*'ün anlam dünyasıyla bir cevap bulmaya çalışır. Bu söz de yine Blanchot'nun ikinci sözü gibi kısa ve dolaysızdır, politiktir. İdeoloji kuramının nüvelerini içinde barındıran bir kuramdır. Marx'ın bu sözü, onu önceleyen, dolayımlayan Büchner'in *Hessen Köylülerine Bildiri*'sinin *Kulübelere barış! Saraylara savaş!* nidasından ayrı düşünülemez. Ulus Baker'in "diyalektik düşüncenin bu yeni trajik tasarımı" olarak gördüğü "bir kulübede bir saraydakinden daha farklı" nasıl düşünülürün cevabını Büchner'de arayabiliriz: *Yazık sizlere, ey yoldan çıkmışlar! Kendilerini parçalayan timsaha tapan putperestler gibisiniz. Onun başına bir taç koyuyorsunuz, oysa kendi başınıza batan dikenli taç bu gerçekte; onun eline bir asa veriyorsunuz, oysa sizi salta durdurmaya yarayan bir sopa bu gerçekte; onu kendi tahtınızda oturtuyorsunuz, oysa sizin ve çocuklarınızın işkence iskemlesi bu gerçekte.*[142] Hem Büchner'in imlediği gerçeklik hem de Marx'ın imlediği gerçeklik varlığın el değmemiş sayfasının artık bütün zamanlarda egemen güçlerce nasıl bir dil dolayımıyla dönüştürüldüğünün kodlarını sunar. Saraylara hapsedilen benliğin aynılaştırılarak kulübedekilere yalnızca hep bekleyişe yazgılı bir unutmanın parşömenini sunması, onları mesiyanik bir kurtuluş reçetesine havale etmekten başka bir şey değildir. Bugün için de durum pek fazla değişmiş değildir. Artık Cicero'nun belagatının yaydığı bir *lux veritatis*'ten *(gerçeğin ışığı)* hayli uzakta bir yerlerde ikamet ediyoruz.

Bir kulübede bir saraydakinden daha farklı düşünülür'ün kısa devreye uğrattığı tüm sözler Marx'ın bu ikinci sözünün akışkanlığında artık bir çağrının, şiddetin, bir kopmanın kurbanıdır. Ulus Baker, bir kulübede bir saraydakinden farklı düşünüldüğünün yakıcı ve kaçınılmaz gerçekliğini ve oradan türetilecek "Marksist ideoloji kuramı"nın şimdiye kadar türetilenlerden çok farklı olacağını söyler. Bu söz, Marx'ın da açıkça söylemek istediği gibi, bir kulübede ve bir sarayda, ya da dünyanın başka bir yerinde her zaman farklı düşünüldüğüne yapılan açık bir göndermedir. Eğer "aynı" düşünülseydi bu "ideoloji"den başka bir şey olmazdı.[143] Marx'ın bu sözü düşünmekten söz açarak politik bir akışı mümkün kılan aşırı istemenin ve sürekli devrime işaret eden dilsel dolayımının sınırsızlığını oluşturur. Marx'ın sözleri içerisinde en dolaysızının olması da bunun işaretidir. Zira Spinozacı anlamda doğru aynı zamanda, kendinin ve yanlışın işareti *(veritas index sui et falsi)* değil midir?

142. Georg Büchner, *"Hessen Köylülerine Bildiri"* Çev. Hasan Kuruyazıcı, *Bütün Yapıtları*, Adam Yayınları, 2001, s. 27-41: 33.
143. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 124-125.

Ulus Baker üçüncü söz olarak Marx'ın dinin bir afyon olduğu sözlerinin hemen altında, onun *ruhsuz bir dünyanın ruhu* diyerek dillendirdiği çelişkili olarak görülebilecek bir sekansa vurgu yapar. Bu söz Baker için dinin modern paradoksunu ve hakikatle ilişkinin yepyeni bir tanımını davet eder. Baker'in söyleminde bu tanımlardan ilki her şeyden önce "ruh"un bir yapı olarak tesciliyle mutlakiyet kazanır. Bu mutlakiyete evrilen süreç Baker'in bir başka yerde üzerinde önemle durduğu öznenin din içerisinde hem "geçmiş"ini, "geleceği"ni hem de "oluş" dünyasını bulabildiği bir alanla ilgilidir. Dinin de en az siyaset kadar bir örgütlenme ilkesi olduğunu unutmadan; ancak "geometrik düzlemler"den çok sayıları, kitleleri, sürüleri örgütleyen "özdeşlik-dışı"[144] ile olan ilişkisinde aranmalı bu cevaplar. Ancak o zaman dinin neden "ruhsuz bir dünyanın ruhu" "vicdansız bir dünyanın vicdanı" olduğuna dair bir bakışa sahip olabiliriz. Keza Baker'in söylediği gibi günümüz Marksizminin yeniden keşfetmekte pek geç kaldığı bir "ütopya" düşüncesi, ruhsuz bir dünyaya ruh olabilir ancak. Marksizmin bunalımı adı verilen şey, ütopyanın yitirilişi, rüyaları görmenin başkalarına bırakılışıdır.[145] Baker'in bu üçüncü söz vesilesiyle hatırlattığı şey Blanchot'nun da imlediği bilimsel söylemin mantığında düğümlenmektedir. Bu sözüyle bilim insanı yönüyle karşımızda duran Marx, bizatihi tinsel bir ütopyanın olanaklılığına da kapı aralamış olmaktadır. Dini köleci bir ahlakın eskatolojisi olarak açımlayan Nietzsche'nin bakışında koşullanan hakikat bilgisi neyse Marx'ın aynı şekilde dinin bir afyon olduğuna dair söyledikleri ve ardından da onun "ruhsuz bir dünyanın ruhu" olduğuna dair sarf ettiği sözler aynı hakikat bilgisiyle özdeş bir zamansal süreğenliğe aittir.

144. Ulus Baker, *Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme*, Paragraf Yayınları, 2005, s. 91.
145. Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000, s. 131.

VII. Photogramme

Masumiyetin Yitimi ve Sinema

Geçmiş zaman da gelecek zaman da
Bilince izin vermez pek.
Bilinçli olmak zamanda olmamaktır
Ama gül bahçesindeki an,
Çardağa yağmurun bastırdığı an
içinden rüzgâr geçen kiliseyi sisin
büründüğü an
Ancak zaman içinde hatırlanabilir;
geçmiş ve gelecekle.
Zaman ancak zamanla fethedilebilir.
T. S. Eliot, Burnt Norton.

Görmeye duyulan kör inancın, masumiyetin, eylemsizliğin, yitip gidişin üzerinde odaklandığı bir alan olarak ikonlarla, yani "imajlar halinde kristalleşmiş din'le" oynayıp durma alanları yaratan bir durum olarak özgürlüğün oyun içerisinde onaylandığı bir yapı olan sinema da Baker'in "tercihleri" arasında Blaise Pascal'ın o ünlü "bahsi" gibi bir yer tutar.[146] Bu bahiste Ulus Baker'in bakışını yönlendirdiği bir diğer alan da sinemadır. Baker'in, Tanrının göstergelerinin Spinozacı doğasının farkında olarak neredeyse her imajında Tanrıyla, yani asla görülemeyecek, işitilemeyecek olanla karşılaştırmak isteyen Bresson'un sinemasında iz'ini sürdüğü transandantal imaj fikri bir yönüyle her ne kadar esas olarak Deleuze'ün *zaman-imaj*[147] diye tasvir ettiği alana aitse de daha çok Vertovcu "aralıklarda" beliren bir yorum dahilinde söylemini kurması *Orpheus'us bakış*'ın bağdaşık zamansallığından, giz-yazı'sından kaynaklanıyor olsa gerektir.

Transandantal hayalgücü'nden bahseden Kant tarihsiz ve örnekçesiz bir durumdan hareket ettiği için onu bugünkü anlamda bir tran-

146. Baker'in sinema yazıları için bkz. *Beyin Ekran*, Ege Berensel (Der.), Birikim Yayınları, 2011.
147. Gilles Deleuze, *Cinéma II: L'image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985.

sandantal imaj fikrine götürebilecek göstergelerden yoksundu. Baker, Kant'ın bu zor an'ının yani transandantal hayalgücünden bahsederken ona ait olduğunu düşünebileceği imajların yokluğunun onu ancak aşılmaya mahkûm ölçüler ve şemalar çerçevesinde kendine güvenli bir felsefi alan yaratmaya çabalamasıyla sonuçlandığını belirtiyordu. O yüzden Baker, *Kant'ın "imajsız" hayalgücünden "transandantal imaj" fikrine nasıl geçilebilir?* diye sorar. Bunu ise *Ancak "gösterilmeyen imaj" bunu yapabilir* diyerek cevaplar. Gösterilmeyen imaj kavramının ne'liğine ilişkin ve kendi iç çelişikliğine dair Vertov'un "aralıklar teorisi" aracılığıyla bir cevap, bir girizgâh oluşturur. Vertov'un sinemanın "görünenlerle" "imajlarla" işlemek zorunda olmadığı düşüncesi üzerinde yükselen bu "aralıklar" teorisinde esas önemli olan şey, iki imaj arasındaki boş alandır ve sinematografi de orada kurulacaktır. Ulus Baker, Deleuze'ün Vertov'un *zaman-imaj (l'image-temps)* alanında çabalayıp durduğunu fakat yine de Vertov'un çabasını hafiften göz ardı ettiğini düşünür. Gerek André Bazin'in klasik-modern modeli içerisindeki *fenomenolojik (phénoménologique)* yaklaşımı gerekse Deleuze'ün *algılam-tanıma-eylem (perception-reconnaissance-action)* dizgesi içerisindeki tüm sinema mekanizmasını *sensori-moteur (algılanım-devinim)* rejimi olarak gören bakışı[148] Dziga Vertov'un *ben bir sinema-gözüm, dünyayı size sadece bir makinanın görebileceği şekilde gösteren tek mekânik gözüm (je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir)* diye düşündüğü gizil bir gerçekliği, görünmeyen hakikati kaydeden bir göz olarak sinemaya yüklediği aşkın anlamdan oldukça farklı bir uzamda durmaktadır. Bu anlamda Baker'in Bresson'da izini sürdüğü transandantal imaj fikrini Vertov'un aralıklar teorisinde araması hiç de boşuna bir çaba değildir. Dolayısıyla Baker transandantal imajın aralıklarda belirdiğini düşünür. Bu aşamada imaj görünmez, bir ses duyulur, birisi konuşuyordur, kim olduğunu bilmezsiniz, bilmek de filmi anlamak için zorunlu değildir. Vertovcu "aralıklarda" beliren şey aslında "görünmeyen imajlar"dan başka bir şey değildir ve bunun maddeci yorumunu da zaten yine Vertov'un çalışmalarında buluyoruz. Her şeyin aslında satır aralarında "nesnel" olarak söylenmiş olduğunu düşünüyorsanız o zaman Vertovcusunuz demektir, çünkü Vertov'un "aralıklar teorisi" ilişkiseldir. Satıraralarına bu şekilde vurgu yapan Baker, Vertov'da salt bir özneye ait olmayan algının nesnel olduğunu bu sayede öznellikler oluşturucu bir güce sahip olduğunu da eklemeden geçmez.

148. Gilles Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, Paris: Éditions de Minuit, 1983; André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1985.

Sözün tam da bu noktasında Jean Epstein'ın sinematografik olana yüklediği içkin anlamlar onun fotojenik sinema düşüncesini hem Vertov'un hem de Bresson'un düşüncesinin aralıklarında ele almamızı sağlayan veriler sunmaktadır. Zira Epstein'ın düşüncesinde kamera varlığın kendinde oluşunu *(l'être en-soi)* bir titreşim, bir rezonans olarak kaydeder.[149] Epstein'ın bahsettiği *duyulur madde (matière sensible)*, transandantal imajı önceleyen yapısıyla Vertov, Bresson, Tarkovsky de dahil, yitip gitmenin, masumiyetin yitişinin tüm temsilcileriyle birlikte transandantal imajın duyumsanan algı eşiğini oluşturur. Robert Bresson'da yeni bir "olgu"nun ortaya çıkmadığının, aksine hep süreğen bir olgunun "yitip gittiğinden" bahseden Baker, Spinozacı *hiçbir şeyin doğasında onun yok oluşunu belirleyecek herhangi bir güç bulunamaz* ilkesinden hareketle Bresson'un "yitip gidiş" felsefesinin bir uyum içerisinde filmik ortamda kurularak gerçekleştirildiğini söyler. Bir cinayet aslında bir eylem, bir suç değildir; daha çok masumiyetin yitirilişidir, bir olay değildir mottosundan hareket eden bir transandantal imaj fikri de nihayetinde sonu gelmeyen bir kirlenmeye, bir varlık sorusuna, hiçbir zaman verilemeyecek kararların ansızlığına, aralıklarda varolacak bir eyleme vurgu yapmaz mı? Belki de Bresson'a ve transandantal imaja sorulacak en önemli sorulardan birisi de budur, bu olmalıdır. Zaten Ulus Baker de, cinayetin bir tür "eylemsizliğin", yitip gidişin imajı olduğunu, bir eylem olmaktan çok bir eylemsizlik olduğunu düşünmektedir ve Bresson da onu asla perdede bir eylem olarak yansıtmayacaktır. O yüzden Baker transandantal imajın en baştan ikonografik olduğunu, Bresson'un da filmlerini ikonlar halinde doldurduğunu söyler. Masumiyetin yitirilişi belki de bu ikon-oluşlar sayesinde bir mevcudiyet içerisinde kendisini hatıraya ve zamana sunuyordur. Bekleyişin eşiğindeki tüm ikon-oluşlar da zaten tüm mitlerin ve sembolik imgelemlerin alışıldık dilsel ifadelerin üstünde yeni bir dil oluşturmasının da sebebi olsa gerektir. Zira betimlenemez olan transandantal olanı betimleyemiyorsa ikonlar da böylece bitimsiz, soyut olan bir algılamla somut betimlemenin biçim değiştirmesinden başka bir şey değildir. Belki de asrımızda, transandantal imajın da hatırlattığı gibi, ikon-oluşlarla hep bir gizin tecellisine tanıklık edeceğiz.

Bu tanıklık Deleuze'ün, zamanın kendisini temellendirip var ettiği bir *kristal-imaj (image-cristal)* düşüncesinde ortaya çıkacaktır. Belki de zamanın kendi güncelliğiyle olan kronolojik ilişkisini koparark, onun

149. *Dès maintenant, le cinématographe permet, comme aucun autre moyen de penser, des victoires sur cette réalité secrète où toutes les apparences ont leur racines non encore vues*; Jean Epstein, *Ecrits sur Cinéma I: 1921-1947*, Paris: Saghers, 1974, s. 249.

kendi sanallığıyla (*virtualité*) bağlantıya girişini de yine *kristal-imaj* görünür kılacaktır. Zira *kristal-imaj* zamanın kendisi değildir, bizatihi kronolojik olmayan zamanın kristalde görünüşüdür.[150] Şüphesiz ki ilk bakışta toplumun tarihselliğinden hareket eden bir özne nosyonunu kapı dışında bırakan bir zamansal imaj düşüncesiyle karşı karşıyayız. Sinemanın sunabileceği bir transandantal imaj da nihayetinde varlığın imgesel imlemlerine ilişkin eksiltili bir bakışa sahiptir. Varlığın bir öncesizlik ve sonrasızlık içerisinde kodlandığı bir çevren zamanın yapısının bizatihi bir zamansızlık içerisinde inşa olduğunun da bir göstergesidir. Bu da zaten bizi, imleneni, zaman-sızlığa götürür. Katmanları içerisinde bir dizgeleştirme edimine olanak tanımayan bir varlık şüphesiz tüm özne durumlarına ve imge temsiliyetlerine icazet vermeyen bir geçit üzerinden tanımlar kendisini. Varlığın bir yokoluş içerisinde nihillendiği böylesi bir durum tüm kısmilikleriyle birlikte bizatihi zamanın içerisinde bütünleştiği bir oluştur.

150. *"L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non chronologique"* Gilles Deleuze, *Cinéma II: L'image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985, s.109.

00. Epilog

Ölüm-Yazısı

I

Birinin nöbette beklemesi gerekiyor.
Franz Kafka

Robert Pinget'nin Bay Rüya'sı[151] gibi yazı denen o "korkunç boyunduruğu yüklenme"nin verdiği mutlulukla yazmak, sonra yazılan her satırın üstünü çizmek, tekrar tekrar günlüğündeki "gidiş dönüşleri" sonsuz bir sorgulamanın içerisine hapsetmek, hep soru sormak, "ne yapmalı bu adamı?" diye geriye dönmek, sonra tekrar geriye dönmek, "neden?" diye sorabilmek; "öylesine" cevabının yazının içerisinde saklı olduğunun farkında olabilmek, yazıya her döndüğünde artık "istemek" kelimesinin çok değişik anlamlarının olduğunun ayırdına varmak, hep sonsuz bir düşüşün kıyısında soluk almak. Bay Rüya belki de kendi yansısını gölgelerin içerisinden gölgelere rağmen geçirmeye çalışan bir düşgezer. Belki de hakikatin soluk imgesine tutunmaya çalışan bir münzevi. Kim bilebilir, belki de kendisine verilen acıyı anısız bir dünyaya hapsetmektir onun hakikati. Her ne olursa olsun, yazdıklarını gerçeklerle sınırlayarak sanatın meydan okumalarından olabildiğince kaçmak yazının düş evreninde olsa olsa sessiz bir bekleyiştir.

Belki de Bay Rüya'nın o tersten bakışına, kendini yok sayan incelikli sesine kulak kabartmak gerekecektir: *Yanılsamalar uğruna gündelik yazılardan vazgeçse eline ne geçmiş olurdu? Doğanın izin verdiğinden daha yüksek sesle osurmak istemeye benzemez miydi bu?* Benzerdi, hiç kuşkusuz. Fakat Bay Rüya yazamamaktadır. Onu tedirgin eden, yok sayan, karşıtlamlara başvurarak her şeyi tepetaklak bir şekilde birbirine katarak çeşitlendirdiği düşüncesinde yazmanın daha çok yaşamsal yüzü öne çıkar: *Yaşama gücünü korumak ve pekiştirmek için kendini başkalarına açmak.*

151. Robert Pinget, *Yazamamak*, Çev. Sonat Denizciler, İletişim Yayınları, 1994.

Çünkü yaşamın tiksintisini unutmak için gerekli fırsatlar elden kaçırılmayacak kadar seyrektir. Bay Rüya'nın elindeki seyrek fırsatlardan biri olan yazmak eylemi artık y a z a m a m a k eylemine dönüşmüşse onun üzerindeki karaduygunun ceberrutluğundan bahsetmek gerekecektir.

Peki, ya Mösyö Songe'a ne demeli? *Bir çıkmazdan kurtulmak için bir başkasına girmek gerekir*[152] diyen Mösyö Songe, bir şair olduğu için yazıyor, çünkü fotoğraflarındaki solgun yüzü ona "ben" zamirinin kullanımında aşırıya kaçmaması gerektiğini hatırlatıyor. Çünkü Mösyö Songe'un aklını kurcalayan şey artık *varoluşta değişim gerçekleştirme zamanının* çoktan gelmiş olmasıdır. Olası tüm ihtimaller, geriye kalanın yalnızca saf ve basit bir eylemde düğümlendiğini bildirir ona. Geriye kalan şeyin yalnızca sözcükler olduğunu bilen Mösyö Songe için değişimi gerçekleştirme zamanı gelip çatmıştır: *Uzaktaki vazgeçilmez mektup arkadaşı, ruhhallerinin ifadesinde zorunlu sözcük tasarrufu.*

Oysa Mösyö Songe "değişimi" sözcüklerin dışında bir yerde aramaya meyilli değildir. Her şey *Sorgulama*'nın[153] o mahut sorusunun elverdiği uzamda kendisine yer açıyor: *evet mi hayır mı cevap verin.* Bu zorlayıcı sekans bütün bir yazma eyleminin düğüm noktasını oluşturur. Zaten Pinget yazma zamanının kendisini bilinçli bir şekilde yazmaya ittiğini söyler. Yazma zamanı geldiğinde bilinçaltının ve duyumlarının musluğunu açan Pinget, bilinçli, doğaçlama bir yazıya doğru evirir bakışını. Her ne kadar tür olarak romandan nefret ediyor da olsa yapacağı pek fazla şey yoktur. Onun edimi kuşkusuz, Breton'un *otomatik yazım*'ının dışında bir eylem türü. Yazarın şiirsel bir biçim aramamış ya da bulmamış olmasının temelinde yazının bu zorlayıcı doğasından neşet eden "dışarıyla ilişki kurmama" süreci etkili olmuştur.

İnsanın sonundan bahseden Foucault'dan, yazarın ölümünü ilan eden Barthes'a uzanan süreçte ne kadar yolumuz kaldı? Yazının süreği, iç çekişi hangi kıyılara sürükleyecektir yazarı? Tiyatroyu yıkmak üzere kaleme sarılan, hıncını ancak bu şekilde yazıya dökebilen bir Ionesco'nun hangi "görevin kurbanı" olduğuna kim karar verecek? Yazmak, bir bakışın kurbanı olmaktır. Beckett'in, Proust'un, Kafka'nın, Blanchot'nun ve daha nicelerinin ne türden bir bakışın kurbanı olduğunu enikonu açığa çıkartacak bir yazı o *sonsuza düşüş*'ün *(mise en abyme)* tasavvur edilemez cüz'ünden başka bir şey olmasa gerektir.

Yazmak, çoğu zaman yazılmaması gerekenlerin, açığa çıkarılmaması, gölgelerin soluk yansısına hapsedilmesi gereken, belleğin ve kalbin saydamlığından açığa çıkmaması gereken zayıflıkların üstünü örtme ça-

152. Robert Pinget, *Mösyö Songe*, Çev. N. Feyza Zaim, Yapı Kredi Yayınları, 2002.
153. Robert Pinget, *L'Inquisitoire*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1962.

basıdır. Bu zayıflık daha çok, *ben* ile *dil* arasında salınan insani oluşun, kendini ayartan bakışta kendini varlık örtüsüyle perdelemesi sayesinde açığa çıkar. Yazının açtığı tüm koridorlar hep yeniden üretilen hakikatin dilde yitişinin bir kaydı olacaktır. Yazmak, tam da bu nedenle, bir eylemden kaçışın, varlıktan kaçışın bütün imlemlerine sahiptir. Yazmama, yazamama durumunun belleğe hükmeden arzusu doğal bir tepi içerisinde gerçekleşir. Shakespeare'in Atinalı Timon'u gibi öfkesini yağdıran bir dil salınımı açığa çıkar. Doğanın yüklemiyle, yazının yazgısı fazlasıyla benzer ikilikleri çoğaltır:

Güneş bir eşkıyadır; büyük çekim gücüyle
Koca denizi soyar; Ay serseri bir hırsızdır;
Soluk parıltısını güneşten aşırır;
Deniz bir hayduttur, kabaran dalgalarıyla
Ay ışığını eritip tuzlu gözyaşlarına döndürür;
Toprak bir hırsızdır; âlemin girtlağından, pisliğinden
Çaldığı gübreyle beslenir. Hırsız olmayan şey yoktur.[154]

Timon'un "hırsızlık" öngörüsü yazıya erkin bir imge midir yoksa? Yazının soyduğu, soyunu kuruttuğu bir deniz, parıltısını aşırdığı bir güneş, ışığını erittiği bir ay var mıdır? Sonrasında tuzlu gözyaşlarını kuruttuğu bir toprak olacak mıdır? Bütün bu sorular bizi bir sonraya, sonrasızlığa götürecektir. Atinalı Timon'un ilenci saklı hakikati yaşam sahnemize taşır. Doğada varolan her şeyin bir hırsızlık üzerinden varlığını ikame etmesi, yazmak edimine de, o meşum tarihin, bir tekrarını sunması olanağını verir.

Balzac'ın Eugénie Grandet'sini bir düşünelim; onun bakireliğini, kısırlığını ve artık Grandet Baba'dan daha da öteye taşınmış olan cimriliğini hatırlayalım. Her ne kadar Eugénie'nin kısırlığına ve cimriliğine sebep olan aşk duygusu ve toplumsal çevre etkisini hesaba katmak gerekse de nihayetinde bu roman boyunca tekrarlanan süreçler ve yapıların taşranın o sonsuz ve süreğen aynı coğrafyasının izleriyle malul "bahşedilmiş" bir Eugénie yarattığını görmezden gelemeyiz: kendine saklamak, kendine ait olanı korumaya almak, bir varlığı tüketmek. Eugénie'nin elinde "seçme özgürlüğü" olmadığı için kesintiye uğrayacak anısız bir belleği de olmayacaktır. Oysa yazmak, dışarının çağrısıyla askıya alınmış zamanın, yazarın belleğinde yer eden hatırlamanın çıplak bir yansısıdır.

154. William Shakespeare, *Atinalı Timon*, Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi Yayınları, IV:III, 1968.

Yazının sahipsizliği ise kâğıda döküldüğü anda başlar. O an, artık tek başınadır. Yazarın hiçbir şekilde temellük edemediği bir devinimin, bir mevcudiyetin apaçık tek hâkimidir. Kendine dönük ve kendisi için olan bir yazı deneyimi hiçbir bakışa, hiçbir ayartmaya teslim olmayacaktır. Dile geldiği ilk andan itibaren Blanchot'nun "İdil" anlatısındaki, hep devam edecek olan sürgünün, yabancılığın taşıyıcısı olacaktır: *Bu evde yabancı olmanın zor olduğunu, aynı zamanda yabancı olmaktan kurtulmanın kolay olmadığını öğreneceksiniz. Kendi ülkenizi özlerseniz, buralarda her gün onu özlemek için daha çok neden bulacaksınız; ama unutmayı ve yeni yerinizi sevmeyi başarırsanız, sizi kendi ülkenize göndereceğiz ve orada bir kez daha yersiz olacağınızdan yeni bir sürgüne başlayacaksınız.*[155] Unutuşun süreğen imgeler evreninde yazarın payına düşen yurt, olasılık dışındaki bir varolandır. Kendi yabancılığını da yazının var ettiği muğlaklıkta zamanın dışına taşır. Dışarısı, ölüme yöneltilmiş çağrının yine ölüm içerisinde saf unutuşa varan belleğin tekinsizliğinde konaklayan bir söze, bir söyleme bel bağlar. Artık bu noktadan sonra yazmak söylemin aşırılığından doğan varlık içerisinde bulunuşun hakikate nüfuz eden şaşırtıcı dokunaklığının dışa fırlatılmasından başka bir şey değildir. Çünkü, her başlangıç gibi yazı da varoluşsal kaygıdan, kendi olma durumunu sorgulama ediminden doğar. Pinget'nin *evet mi hayır mı cevap verin* sorusuna verilecek cevap yazının *durma noktasını* oluşturacaktır. Bu durma noktası yazmanın başlangıcına atılacak ilk adımdır. Çünkü, başlangıçlar soruları doğurur ve ilk soru her zaman nedensel olana bağlaşık durumların bir arketipidir. Yazmak edimi de bu kökensel arketipin kendisini yaratan koşullara armağan edilme biçimini oluşturur. Geçmişe yönelik bir hatırlama ise dilin *mise en scéne*'idir. Aynı zamanda yazar, yazdığı şeyle birlikte yazılır da. Belki boş ve silik bir kâğıda değil, fakat o kâğıdın üzerinde gezinen mürekkebin aynasında açılan bir kapıdan içeri girer. Bengi bellekle birlikte kaydı tutulur yazarın da. O andan itibaren de hep bir soruya maruz kalır yazar. Yazmak bir yazgı, süreğen bir ilenç gibi dönenip durur etrafında. Kelimeler mezarlığından bir yurdu vardır artık. Yazarın sorduğu sorular yazarın kaydını tuttuğu ara-dünyayı silme tehlikesini de içerisinde barındırır. Hem de zamanın örttüğü bir ölümle el ele vererek. Yazmak ediminin ıska geçtiği sonluluk hali, hiç tükenmemecesine, kendi labirenti içerisinde tutsak alır yazarı. Yazmak, yazarı için, süreğen, bitimsiz bir eylemdir bu durumda. Tüm zamansal görünülere karşı kendi kapalı dünyası içerisinde bir an'a sahiptir. Blanchot bu durumu, *çıkışın olmadığı yerde kaçmak, dışarının çağrısını yeniden dirilten taleptir* diyerek açıklığa kavuşturmuştu.

155. Maurice Blanchot, *Sonradan/Sonsuz Yineleme*, Çev. S. Rifat Kırkoğlu, Kabalcı Yayınevi, 1999, s. 37.

Dili ve bakışı ansızın çağıran bir çıplaklıktır yazı. Yazmak, bir belleğin taşıyıcısı olmaktır. Tersi yazamamak durumu için ne kadar geçerlidir? Yazmak, bir mekânın yerlisi olmak, meskûn bir bilincin taşıyıcısı olmak demektir. Yazamamak, yabancı olmanın, kendi sürgünlüğü içerisinde unutmaya direnmenin son sınır çizgisidir. Hakikatin doğumunu sarmalayan ince zarın çeperine bir adım daha atmaktır. Meskûn mahalden uzaklaşmak, mekândan sürgün olmak belleğin toprağında unutuşa rağmen uzun bir yolculuğa çıkmak demektir. Ülkesinden sürülen lanetli bir Oedipus yazgısını kanlı gözyaşlarıyla üzerinde taşımak, kendinin de dışında bir tarihi kışkırtmaktır. O nedenle dili ve bakışı ansızın çağırmak gerekecektir. Deleuze yazmayı asla tamamlanmayan, her zaman meydana gelmekte olan ve her an yaşanabilir ya da yaşanmış malzemeyi aşan bir oluş meselesi olarak gördüğünde onu yalnız bırakmamak gerekecektir. Yazıyı oluştan ayırmayan Deleuze yazarken bütün oluşların (kadın-oluş, hayvan-oluş, bitki-oluş, molekül-oluş) yaşanmasına rağmen "Erkek" (kendini bütün *cisimlere* uyacak şekilde baskın bir ifade biçimi olarak ortaya koyduğu ölçüde) olunmadığını özellikle belirtir. Şaşırmanın o kesin ve soğuk dokunaklığı içerisinde *bir erkek olmanın utancından daha iyi bir yazma sebebi olabilir mi?* diye sormayı ihmal etmez Deleuze. Bütün bu oluşların bir "kaçış bileşenine" sahip olmasına rağmen, Deleuze için yazın ancak içimizde "ben" deme gücümüzü elimizden alan bir üçüncü şahıs belirdiğinde başlar. Mösyö Songe'un *ben* zamirini kullanmaktan çekinmesi Blanchot'nun kişinin "ben" deme erkinden vazgeçerek yeniden yakalayabileceği bir nötr oluşa yazmayla, daha doğrusu Proust'un yazının ereklerinden biri olarak imlediği bir tür yabancı dilin oluşturulmasıyla ulaşılacaktır.

Çünkü, hakikati kendinde saklı bir imge yazının üstündeki örtüyü kaldırır. Yazamamak eylemi, biraz da temsil edilen öznenin böylesi bir hakikat içerisindeki *durma noktası*'na *(epoche)* denk düşer. Çünkü, yazamamak çoğu zaman kendi üstüne kapanan varlığın perdelediği bir bakışın dondurulmasından öte bir anlam taşımaz. Kimi zaman ise yazamamak bir yazmamak edimine dönüşür. İşte o vakit *sonsuza düşüş*'ün hesabının verilme vakti de gelmiş demektir.

II

Durmadan
başkalarının ölümünü işaret ediyoruz.
Haydar Ergülen

Mysterium tremendum. Derrida'nın Kierkegaard aracılığıyla sorduğu soruyu, bu kez başka bir bağlam için, yeniden sormak gerekiyor: Kişiyi titreten bir sır ne vakit açığa çıkar? Ayartmanın askıya alınmış zamanı ya da Deleuze'ün "olanaksız zaman"ında titremenin iz'ini, imgenin titreşen görüngülerini, yazıyı titreten sırrı görebilmek mümkün müdür? Askıya alınmış an'ın yazıyı titreten soluk zamanı bir *ölüm-yazısı* içerisinde mevcudiyet bulur. Ayartılan imgenin, ayartılan yazı'nın, titremenin izi an'a dokunamayan bir imge dolayımında bir söylemin topoğrafyasını oluşturur. Çifte katlanmış bir imgenin görüngüleri tarafından belirlenen yazınsal söylem nereden ve nasıl geldiği bilinmeyen bir zamansal görününün mutlak başka'lığı içerisinde bakış'a sunulur. Bu durum Derrida'nın her kişinin ötekiliğinde ısrar eden tüm başkalık durumlarını ve öteki'nin mutlak yalnızlığını bir kurban siyasası içerisinde ifşa eden söyleminden farklı bir uzamda var olur. Zira mevcudiyete indirgenemeyen bir *sunu* an'ın geçiciliği içerisinde dahil olduğu zamansal imgenin ikame edilebilir tüm yaşam alanı içerisinde işaret ettiği yazının iz'ini sürer. Öteki'nin bakış'ını ikame bir zamansızlığın içerisinde eriten bir bakış siyasası ise ben'in her türlü geri-dönüşlülük edimi içerisinde belleğe ve hatırlamaya dair tüm varlık kiplerinden mahrum bıraktığı öteki'ni ayartılmış bir sessizliğin içerisine hapseder. Bu sessizlik öteki'nin kurbansal sunumunun bir gerçekleşimidir.

Yazının nihai yazgısı da, biraz, bize bir ölüm armağanı olarak geri dönmesinde yatmaz mı? Bilmemeye, *ignoramus*'a ve kime sunulacağına karar verilip verilmemesinde yatan hep aynılıkların iştirak ettiği belirsiz bir süreğenlik hali ya da Derrida'nın bir başka bağlam için dillendirdiği kurban ve ölümün armağanı ediminde arayacağımız bir sınırlılık ve orantısızlığın bakışımsızlığında mı aramamız gerekecektir: Hiçbir şey olmayan bir şeyler söyler ve bu yanlış değildir; doğru-olmayan bir şey, *henüz onu bilmese* de doğru olduğu ortaya çıkarak daha fazla bir şey söyler.[156] Bu sebepten olsa gerek, yazının felce uğratılmış dilbilgisel kökleri *tekrar-şimdiye-getirme (re-présentation)* ediminin oldukça uzağındadır. Bu uzaklık, biraz da yazının temsiliyetinin aporetik doğasından kaynaklanır: ikame bir yalnızlık, varlığın arketipal kuruluşu, hakikatin

156. Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris: Galilée, 1999.

kaybı ya da tüm bu söylenilenleri kapsayan bir zamansal kopmadan bahsedebiliriz. Yazının, bir ölüm ortaklığı içerisinde, hep aynı olanın tekrarını yaşadığı bu zamansal kopma, geçmişin öngörülemeyen bir geleceğe serimlendiği, kaygının kabullenilemez nesnesine sahip olan bir titremedir, bu titremenin iz'idir. Yazının kurban mantığı içerisinde sunulduğu bir uzamın ayartılan imgesinin iz'idir. Yazının zamanı artık imgenin titreşen görüngüleri tarafından ikame bir zamansallığın içerisinde bakış'a, belki de ölüme sunulmuştur.

Tüm söylem kiplerini yazının *kesme* işaretlerine havale eden Baker, yazının da bir ölüm armağanı olduğunu ve bu görgül dünyanın ancak ikiye katlanan bir yazı-ölüm birlikteliği içerisinde "olanaksız zaman"ın dışına taşımıştır. Tıpkı Derrida'nın *zamanlama*'yı *(temporisation)* erteleme ya da sonraya bırakma anlamında *différer*, istek ya da istencin tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığıyla[157] uzama taşıdığı varlığın tüm Leibnizci kıvrımlarıyla, düşüncenin belirsizliğini kendi bitimsiz adımında *yedeğine (supplément)* almayı bilmiştir. Bu sebepten Ulus Baker'in *photogramme*'larının sonsuz izi varlığın belirsizliğinin kayıt altına alındığı bitimsiz bir adımdır, ölümün sonsuz izidir, farkıdır (*différance*).

Yazmak nihayetinde sonlu bir ölüm deneyidir. Ölmeden önce ölmek gibi tüm sonsuzlukları ve tükenmişlikleri, hakikati askıya alan, hep başka olanın iz'ini sürebilmek için ölünen bir ben deneyimidir. Her yazı aynı zamanda bir *ölüm-yazısı*dır, bir *fark (différance)* yazısıdır. Farklılığın farkına varmak yazarı hep Spinozacı bir *conatus*'un, *ignoramus*'un, bir *fluctuatio animi*'nin *(ruhun dalgalanışı)* kıyılarından alıp Rimbaud'nun *"Je est un autre"* dediği an'a götürecektir. Bu an ister Spinoza'nın geometrik tasarımı içerisinde, isterse Shakespeareyen *çığrından çıkmış zaman*'ın *(The time is out of joint)*, isterse de Derridacı *différance* içerisinde ortaya çıksın, nihayetinde yazının var olduğu *ben* biraz da ölümün uzamıdır. Yazar maddesel ölümüyle birlikte yazıyı sahipsiz bırakmaz. Aksine yazıyı daha da kendisinin kılar. Bu an tüm zamansal temsil biçimlerinin birbirinden ayrıldığı bir şimdiye temellük eder. Ulus Baker yazılarıyla bu şimdiye temellük eden, bu şimdinin tüm zamansal korpusu içerisinde düşünceyi görünür kılan bir yazardır. Bu görünürlük hiçbir zaman bilinçsiz bir hatırlamayı, hatırlatmayı mümkün kılmaz.

157. Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie*, Paris: Éditions de Minuit, 1972, s. 8.

Kaynakça

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, Çev. O. Koçak-A. Doğukan, Metis Yayınları, 1998.

Auerbach, Erich, *Mimésis: La représaentation de la réalite dans la littérature occidentale*, Çev. Cornélius Heim, Paris: Éditions Gallimard, 1968.

Althusser, Louis, *Lire le Capital*, Paris: Petite Collection Maspero, 1968.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du fen*, Paris: Éditions Gallimard, 1949.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1961.

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Livre de Poche, 1993.

Bachelard, Gaston, *Yok Felsefesi: Yeni Bilimsel Tinin Felsefesi Üstüne Bir Deneme*, Çev. Alp Tümertekin, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Badıou, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Éditions du Seuil, 1998.

Badıou, Alain, *L'éthique: Essai sur la conscience du mal*, Paris: Nous, 2003.

Baker, Ulus, *Aşındırma Denemeleri*, Birikim Yayınları, 2000.

Baker, Ulus, *Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme*, Paragraf Yayınları, 2005.

Baker, Ulus, *Yüzeybilim Fragmanlar*, Birikim Yayınları, 2009.

Baker, Ulus, *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, Çev. Harun Abuşoğlu, Birikim Yayınları, 2010.

Baker, Ulus, *Beyin Ekran*, Ege Berensel (Der.), Birikim Yayınları, 2011.

Baker, Ulus, *Dolaylı Eylem*, Ege Berensel (Der.), Birikim Yayınları, 2012.

Baker, Ulus, "Ulus Baker Yazıları" http://www.korotonomedya.net.

Balibar, Etienne, *Marx'ın Felsefesi*, Çev. Ömer Laçiner, Birikim Yayınları, 1996.

Balzac, Honoré de, *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*, Paris: Folio/Gallimard, 1993.

Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris: Éditions du Seuil, 1963.

Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil, 1984.

Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil, 1985.

Barthes, Roland, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1993.

Barthes, Roland, *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2003.

Bauman, Zygmunt, *Yasa Koyucular İle Yorumcular*, Çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, 1996.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma*? Paris: Éditions du Cerf, 1985.

Beckett, Samuel, *Proust*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, 2001.

Benhabib, Şeyla, *Modernizm, Evrensellik ve Birey: Çağdaş Ahlâk Felsefesine Katkılar*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1999.

Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, Nurdan Gürbilek (Der.), Metis Yayınları, 1995.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1995.

Berger, Peter L., *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*, Garden City, Doubleday & Company Inc, 1967.
Bhabha, Homi, *Nation and Narration*, Londra: Routledge, 1990.
Binder, Leonard, *Liberal İslam*, Çev. Yusuf Kaplan, Rey Yayıncılık, 1996.
Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris: Éditions Gallimard, 1980.
Blanchot, Maurice, *Après Coup*, Paris: Éditions Gallimard, 1983.
Blanchot, Maurice, *L'Amitié*, Paris: Éditions Gallimard, 1985.
Blanchot, Maurice, *Yazınsal Uzam*, Çev. S. Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
Blanchot, Maurice, *Sonradan/Sonsuz Yineleme*, Çev. S. Rifat Kırkoğlu, Kabalcı Yayınevi, 1999.
Bora, Tanıl, *Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık*, Birikim Yayınları, 1998.
Bora, Tanıl, "Sol Politikanın Dili-Yeni Bir Kamusal Dil" *Birikim*, Sayı: 110, 1998.
Borgeaud, Philippe, "La cité grecque au féminin" *Revue de l'histoire des religious*, No: 210, 1993, s. 349-356.
Bozkurt, Ahmet, "Modernizm ve Kültürel Şizofreni" *Tezkire*, Sayı: 16, 1999, s. 111-132.
Bozkurt, Ahmet, "Gözün Egemenliği" *Hayalet Gemi*, sayı: 53, 1999, s. 47-49.
Bozkurt, Ahmet, "Psikanaliz ve 'Susku'nun Dili" *Este&Non*, Sayı: 5-6, 2000.
Bozkurt, Ahmet, "Ayna(sız) Işık" *Hayalet Gemi*, Sayı: 62, 2001.
Bozkurt, Ahmet, "Dile Gelen Bedenin İmgesel Fenomenolojisi" *Tezkire*, Sayı: 19, 2001, s. 150-155.
Bozkurt, Ahmet, "Şiir: Gölge-Resim" *Le poéte travaille*, Sayı: 7, 2003, s. 19-25.
Bozkurt, Ahmet, "İsmet Doğan Resminde Bengi-Bakış'ın Esemplastic İnşası ve Penetrātum" İsmet Doğan, *Penetratum: Ne İçimdesin Ne Dışımdasın*, Galeri G Art, İstanbul 2006, s. 24-31.
Bozkurt, Ahmet, *Şair Çalışıyor*, Şiirden Yayınları, 2007.
Bozkurt, Ahmet, *Varlık Tutulması: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik*, Ayrıntı Yayınları, 2012.
Brooks, Ann, "Postfeminizm" Çev. M. İplikçi-Ü. Kartal, *Varlık*, Sayı: 1110, 2000.
Brooks, Ann, "Postfeminizmlerin 'Manzarası'" Çev. Süreyya Evren, *Varlık*, Sayı: 1110, 2000.
Büchner, Georg, "Hessen Köylülerine Bildiri" Çev. Hasan Kuruyazıcı, *Bütün Yapıtları*, Adam Yayınları, 2001, s. 27-41.
Castoriadis, Cornélius, *Domaines de l'homme et Carrefours du labyrinthe*, Paris: Éditions du Seuil, 1986.
Castoriadis, Cornélius, *Dünyaya, İnsana ve Tabiata Dair*, Çev. Hülya Tufan, İletişim Yayınları, 1993.
Castoriadis, Cornélius, *Toplum İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar? I- Marksizm ve Devrimci Kuram*, Çev. Hülya Tufan, İletişim Yayınları, 1997.
Chatterjee, Partha, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derrivative Discourse*, Londra: Zed Boks, 1986.
Childs, Peter-Williams, Patrıck, *An Introduction to Post-Colonial Theory*, Harvester Wheatsheaf, 1997.
Coleridge, Samuel Taylor, *Denemeler*, Çev. Halit Çakır, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
Connolly, W. E., *Kimlik ve Farklılık*, Çev. Ferma Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, 1995.
Deleuze, Gilles, *Cinéma I: L'image-mouvement*, Paris: Éditions de Minuit, 1983.
Deleuze, Gilles, *Cinéma II: L'image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985.
Deleuze, Gilles, *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris: Éditions de Minuit, 1988.
Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris: Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze, Gilles-Guattari, Felix, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967.
Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967.
Derrida, Jacques, *Positions*, Paris: Éditions de Minuit, 1972.
Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.
Derrida, Jacques, *Marges de la Philosophie*, Paris: Éditions de Minuit, 1972.
Derrida, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978.
Derrida, Jacques, *Points de suspension*, Paris: Éditions Galilée, 1992.
Derrida, Jacques, *Donner la mort*, Paris: Galilée, 1999.
Derrida, Jacques, *Pera Peras Poros*, Çev. F. Keskin-Ö. Sözer, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
Eagleton, T.-Jameson, F.-Said, E.W. *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın*, Çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, 1993.
Epstein, Jean, *Ecrits sur Cinéma I: 1921-1947*, Paris: Saghers, 1974.
Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humanies*, Paris: Éditions Gallimard, 1966.
Foucault, Michel, *Ders Özetleri: 1970-1982*, Çev. Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, 1993.
Foucault, Michel, *Sonsuza Giden Dil*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 2006.
Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 1999.
Friedman, J., "Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernitenin Parametreleri" Çev. Bülent Peker, A. Topçuoğlu & Y. Aktay, *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm* içinde, Vadi Yayınları, 1996.
Game, Ann, *Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru*, Çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, 1998.
Göle, Nilüfer, "Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen" *Doğu-Batı*, Sayı: 2, 1998.
Gramsci, Antonio, *Hapishane Defterleri*, Çev. Adnan Cemgil, Belge Yayınları, 1997.
Habermas, Jürgen, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Çev. T. Bora-M. Sancar, İletişim Yayınları, 1997.
Hall, Stuart, "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik" Çev. S. Hakan Tuncel, *Mürekkep*, Sayı: 3-4, 1995, s. 68-77.
Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, 1997.
Hegel, G. W. F., *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 1986.
Heidegger, Martin, *Varlık ve Zaman*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2004.
Hentsch, Thierry, *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, Çev. Aysel Bora, Metis Yayınları, 1996.
Husserl, Edmund, *Kesin Bilim Olarak Felsefe*, Çev. Abdullah Kaygı, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1997.
İnsel, Ahmet, "Yerlilik ve Devlet" *Birikim*, Sayı: 111-112, 1998.
Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 1998.
Keyman, F., Mutman, M., Yeğenoğlu, M., *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim Yayınları, 1996.
Koçak, Orhan, "Türkçe'de Eleştiri" *Defter*, Sayı: 31, 1997.
Koçak, Orhan, "'Ulus Baker Yazısı'nın Peşinden" Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri* içinde, Birikim Yayınları, 2000, s. 251-255.
Kovel, Joel, *Tarih ve Tin*, Çev. Hakan Pekinel, Ayrıntı Yayınları, 1994.

Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.
Lacan, Jacques, *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Éditions du Seuil, 1973.
Lacan, Jacques, *Fallus'un Anlamı*, Çev. S. Murat Tura, Afa Yayınları, 1994.
Laclau, Ernesto-Mouffe, Chantal, *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, Çev. A. Kardam-D. Şahiner, Birikim Yayınları, 1992.
Laroi, Abdullah, *Tarihselcilik ve Gelenek*, Çev. H. Bacanlı, Vadi Yayınları, 1993.
Lévinas, Emmanuel, "Tout Autrement" L'Arc: Jacques Derrida, No: 54, 1973, s. 33-37.
Lévinas, Emmanuel, "La trace de l'autre" En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Paris: Vrin, 1974, s. 187-202.
Lingis, Alphonso, *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 1997.
Loomba, Ania, *Colonialism Postcolonialism*, Londra: Routledge, 1998.
Loraux, Nicole, *Les mères en deuil*, Paris: Éditions du Seuil, 1990.
Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris: Éditions Minuit, 1979.
MacIntyre, Alasdair, *Ethik'in Kısa Tarihi*, Çev. H. Hünler-S. Zelyut Hünler, Paradigma Yayınları, 2001.
Marx, Karl, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, 2010.
Marvel, Andrew, "An Horatian Ode Upon Cromwell's Return from Ireland" *The Complete Poems*, Londra: Penguin Books, 2005.
Merlau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Éditions Gallimard, 1964.
Merlau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris: Éditions Gallimard, 1996.
Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler*, Çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, 2005.
Phillips, Adam, *Tekeşlilik*, Çev. Bülent Somay, Metis Yayınları, 1997.
Pinget, Robert, *L'Inquisitoire*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1962.
Pinget, Robert, *Yazamamak*, Çev. Sonat Denizciler, İletişim Yayınları, 1994.
Platon, *Phaidros*, Çev. Hamdi Akverdi, MEB, 1997.
Portelli, Hugues, *Gramsci ve Tarihsel Blok*, Çev. Kenan Somer, Savaş Yayınları, 1982.
Queneau, Raymond, *Le voyage en Grèce*, Paris: Éditions Gallimard, 1973.
Rancière, Jacques, *Partage du sensible*, Paris: La fabrique éditions, 2000.
Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris: Éditions du Seuil, 2001.
Rancière, Jacques, *Le destin des images*, Paris: La fabrique éditions, 2003.
Resweber, Jean-Paul, *La Théologie face au défi herméneutique*, Louvain: Nauweberts, 1975.
Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris: Éditions du Seuil, 1975.
Ricœur, Paul, *Temps et récit I*, Paris: Éditions du Seuil, 1983.
Ricœur, Paul, *Temps et récit II*, Paris: Éditions du Seuil, 1984.
Ricœur, Paul, *Temps et récit III*, Paris: Éditions du Seuil, 1985.
Ricœur, Paul, *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*, Paris: Éditions du Seuil, 1986.
Ricœur, Paul, *Yoruma Dair-Freud ve Felsefe* Çev. Necmiye Alpay, Metis Yayınları, 2007.
Rorty, Richard, *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*, Çev. M. Küçük–A. Türker, Ayrıntı Yayınları, 1995.
Rutherford, Jonathan, *Kimlik: Topluluk, Kültür, Farklılık*, Çev. İrem Sağlamer, Sarmal Yayınları, 1998.
Said, Edward W., *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Londra: Routledge&Kegan Paul, 1978.

Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Londra: Chatto&Windus, 1993.
Said, Edward W., *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 1995.
Sartre, Jean Paul, *L'Être et le Néant*, Paris: Éditions Gallimard, 1943.
Shakespeare, William, *Atinalı Timon*, Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi Yayınları, 1968.
Shayegan, Daryush, *Yaralı Bilinç*, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, 1997.
Spivak, Gayatri C., *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*: Londra: Routledge, 1990.
Taylor, Charles, *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev. Uğur Canbilen, Ayrıntı Yayınları, 1995.
Turner, Bryan S., *Marks ve Oryantalizmin Sonu*, Çev. H. Çağatay Keskinok, Kaynak Yayınları, 1984.
Turner, Bryan S., *Orientalism, Postmodernism and Globalism*, Londra: Routledge, 1994.
Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris: Éditions du Seuil, 1992.
Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs : Etudes de psychologie historique*, Paris: Editions La Découverte, 1996.
Vernant, J.-P.-Vidal-Naquet P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: François Maspero, 1981.
Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris: Éditions du Seuil, 1983.
Young, Robert, *White Mythologies: Writing History and the West*, Londra: Routledge, 1990.
Žižek, Slavoj, "Eastern Europe's Republics of Gilead" Chantal Mouffe, *Dimsions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community* içinde, Londra: Verso, 1992.

Dizin

A
ad infinitum 56
Adorno, Theodor W. 35, 89, 90, 97, 101
Agamemnon 38
algılam-tanıma-eylem (*perception-reconnaissance-action*) 136
alteritas 110
Althusser, Louis 114, 129
aporia 92, 118
a priori 87, 92, 95, 104, 108
aralık (*spacing*) 93, 107
aretê (*erdem*) 38, 64
Artaud, Antonin 33, 43, 48, 49
arzu (*désire*) 23, 60, 87, 88, 90, 92, 93, 104
arzulu üretim (*production désirante*) 93
Asad, Talal 96
Atinalı Timon 143
Auerbach, Erich 35, 36, 37, 66
aura 66, 91, 92
Auschwitz 51
Aydınlanma 46, 80, 104, 118

B
babanın düşü 62, 64
Bachelard, Gaston 20, 65, 89, 111
Baker, Ulus 13, 14, 17, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 82, 83, 87, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 147
bakış (*le regard*) 14, 15, 16, 18, 21, 24, 26, 27, 28, 31, 33, 34, 35, 38, 41, 49, 67, 68, 82, 95, 102, 104, 105, 129, 135, 146, 147
bakış siyasası 27, 28, 82, 146
Balzac, Honoré de 22, 143
bambaşka (*tout autrement*) 21, 43, 48
Barthes, Roland 16, 23, 35, 67, 87, 111, 122, 129, 142
başka/başkası 13, 15, 18, 20, 23, 25, 36, 37, 38, 41, 46, 49, 50, 51, 57, 66, 68, 70, 75, 76, 77, 88, 90, 97, 98, 104, 107, 109, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 129, 130, 131, 132, 136, 137, 142, 144, 146, 147
Bataille, Georges 21, 43
Batı 21, 23, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 58, 75, 79, 80, 81, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 116, 118, 120, 122
Batı-dışı modernlik 96
Batı metafiziği 41, 43, 45
Baudelaire, Charles 13
Baudrillard, Jean 107
Bausch, Pina 33
Beckett, Samuel 13, 142
bedensel gözler 24
ben 15, 25, 58, 59, 60, 65, 76, 77, 88, 90, 93, 94, 136, 142, 143, 145, 146, 147
Benhabib, Şeyla 57, 58, 79, 80
Benjamin, Walter 35, 109, 112, 114
Berger, John 19, 81
Bhabha, Homi 88, 104
bilinçdışı 43, 55, 56, 60, 61, 65, 77, 78, 89, 93, 108, 114
bilinçdışı Batılılaşma 108
Blanchot, Maurice 15, 16, 43, 51, 127,

Yazmak, bir bakışın kurbanı olmaktır. Yazı ise bir görme, bir bakış duyumsallığı içerisinde var olur; tıpkı Orpheus'un bakışında olduğu gibi. Ulus Baker düşüncesinin izini süren bir deneyimin ilk metni olan elinizdeki kitap bir anlama ya da çözümleme girişiminden ziyade, olanaksız bir zaman çevriminin kodlarına yönelik, yazı üzerinden yapılmış sakınımsız bir müdahaledir. Böylesi bir müdahale aynı zamanda Beckett, Proust, Kafka, Blanchot ve daha nicelerinin ne türden bir bakışın kurbanı olduğunu enikonu açığa çıkaracak bir yazı deneyimiyle sonuçlanacaktır.

Başkasından gelen bir dua ya da bir bekleyiş midir yazı? Ahmet Bozkurt *Orpheus'un Bakışı*'nda, temsilin aporetik iz'i olarak adlandırdığı bir kavramsallaştırmanın Batı düşüncesinde yerleşikleşmiş bir ilişkisiz ilişkinin söylem sicillerini, yazının felce uğratılmış dilbilgisel köklerini açığa çıkarıyor.

Ben olmak bir varlık fazlalığıdır. Yazının çağrısı ölüme, ölümün yüzüne karşı yapılmış bir çağrıdır. Ölüm-yazısı da başkasının izinin sürüldüğü yazıdır; yüzün çıplaklığının dolaysız mevcudiyetine yapılmış bir müdahaledir. Yazmanın çıplaklığı dışarının çağrısına, içeridenliğine, öteki'nin bir ölüm armağanı olarak sunulmasıyla ikame olur. Yazmak, çoğu zaman yazılmaması, açığa çıkarılmaması gerekenlerin, gölgelerin soluk yansısına hapsedilmesi gereken, belleğin ve kalbin saydamlığından açığa çıkmaması gereken zayıflıkların üstünü örtme çabasıdır. Bu zayıflık, daha çok, ben ile dil arasında salınan insani oluşun kendini ayartan bakışta kendini varlık örtüsü ile perdelemesi sayesinde açığa çıkar. Yazının açtığı tüm koridorlar hep yeniden üretilen hakikatin dilde yitişinin bir kaydı olacaktır. Yazmak, tam da bu nedenle, bir eylemden kaçışın, varlıktan kaçışın bütün imlemlerine sahiptir.

Yazının söylem sicillerini oluşturan tarihsel-toplumsal imgelem alanını ıskalamadan dışarının çağrısının taşıdığı bir başkalık bilgisinin koridorlarında yürüyen *Orpheus'un Bakışı* psikanaliz, trajik, yerlilik, modernizm, sinema, şiirsel imgelem ve yapısökümcü söz-yazı karşıtlığı içerisinde dolayımlanmış bir kurucu estetiğin imkânlarını sorguluyor.

AYRINTI • SCHOLA AYRINTI
ISBN: 978-975-539-824-2
9 789755 398242

12 TL

