cogito

Yapı Kredi Yayınları • Üç aylık düşünce dergisi • Sayı: 54 / Bahar 2008

Tragedya.



Odak: Richard Rorty'nin Ardından

YKY

cogito

Tragedya.

Sayı: 54 Bahar 2008

Cogito
Üç aylık düşünce dergisi
Sayı: 54 Bahar, 2008
ISSN 1300-2880

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. adına sahibi:
HALİL TAŞDELEN
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:
ŞEYDA ÖZTÜRK

Yayın Kurulu:
NURİ AKBAYAR, ŞEYLA BENHABİB, BESİM F. DELLALOĞLU, YÜCEL DEMİREL, ZEYNEP DİREK, MÜNİR GÖLE, FERDA KESKİN, M. SABRİ KOZ, KAAN H. ÖKTEN, MEHMET RİFAT, ZEYNEP SAYIN, GÜVEN TURAN
Katkıda Bulunanlar:
KORKUT TANKUTER
Grafik Tasarım:
FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ
Yayın Sekreteri:
GÜLAY KANDEMİR

Renk Ayrımı / Baskı:
MAS MATBAACILIK A.Ş.
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3
Kağıthane-İstanbul
Tel.: (0212) 294 10 00
E-posta: info@masmat.com.tr

Yapı Kredi Yayınları: 2674

Genel Yayın Yönetmeni:
RAŞİT ÇAVAŞ

Halkla İlişkiler:
HALUK DAĞ
Reklam:
SERKAN KALKANDELEN

Yazışma Adresi:
COGİTO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 161 Beyoğlu 34433/İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
E-posta: seyda.ozturk@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: http://www.cogitoyky.com
http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yayın Türü:
Yerel süreli

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Sertifika No: 1206-34-003513

Bu Sayıda:

Cogito'dan

5 • Tragedya

Rüzgâr Gülü

8 • Tarihi Yargılıyorum • Hayat Kaos Olmasın! • Paul Ricœur'ün Felsefi Yolculuğu • Mübeccel B. Kıray'ın Ardından • Trajik Ölüme Şarkılı İnkâr • Egemen İstisna Uykudan Uyanır mı? • Toprak, İnsan, Ad

Yeni Perspektifler

29 • Haldun Gülalp • Jean-Jacques Rousseau'nun İkilemi: Türkiye'de Vatandaşlık ve Siyasal Kültür

36 • C. Cox - M. Whalen • Kötülük Üzerine: Alain Badiou ile Söyleşi

Söyleşi

46 • Cihat Arınç • Oliver Leaman ile Söyleşi: İslam Sanatı Üzerine

Dosya: Tragedya

58 • Pierre Guillon • Tiyatro

68 • Oğuz Arıcı • Antik Yunan Tragedyasının Metafiziği

78 • Bernard Freydberg • Coriolanus'un Oidipal Laneti ve Trajik Kurtuluş Sorunu

95 • Roland Barthes • Racine Üstüne

113 • Northrop Frye • Sonbahar Mitosu: Tragedya

127 • Barış Acar • "Deus Ex Machine"ye Karşı Zerdüşt

133 • Joshua Foa Dienstag • Tragedya, Pesimizm, Nietzsche

145 • Kerem Eksen • Trajik Hata ve Sessizlik

159 • R. İlke Yiğit • Medeia'ya Acımak

171 • Münir Göle • Hep Aynı Kadının Başka Tragedyası

178 • Buket Deniz-Tuğba Elmacı • Athenayım Öyleyse Varım!

189 • Ekin Öyken • Marsyas'la İlgisi Var mı?

203 • Maurice Blanchot • Trajik Düşünce

216 • Celal Mordeniz • Tragedya ve Ta'ziye: René Girard'ın tragedya yorumu üzerine düşünceler

224 • Erkan Tüzün • Ulus Baker'in İçsel Deneyiminde Trajik Olan

237 • Max Scheler • Trajik Görüngüsü Üzerine

246 • George Steiner • Tragedyanın Ölümü

Klasik
252 • Sophokles • *Antigone*'den

Odak: Richard Rorty (1931-2007)
256 • Jan Philipp Reemtsma • Richard Rorty'nin Ardından
260 • Richard Rorty • Demokrasi ve Felsefe
271 • Béla Egyed • "Biz Temeldencilik Karşıtları" Richard Rorty'nin "Demokrasi ve Felsefe" Makalesine Bir Yanıt
275 • Richard Rorty • Béla Egyed'e Yanıt

Kitap
278 • Sadık Erol Er • İki Kültür Aşılabildi mi?

Sandıktan
283 • Mehmet Çetintaş • Sergüzeşt-i Pervîz

Geçen Sayıdakiler
290 • Sayı 53: Fanatizm: Ya Bizdensin Ya Öteki

292 • Yazarlar Hakkında

Tragedya.

Cogito'nun Tragedya konulu 54. dosyası iki bölümden oluşuyor. Trajik olanın ne olduğuna dair kuramsal metinlerle, konuya tragedya örnekleri üzerinden yaklaşan metinler. 1961'de yayımlanan *The Death of Tragedy* [Tragedyanın Ölümü] adlı kitabı hâlâ tragedya konusunda başvurulan ilk kaynaklardan biri olan George Steiner'in aynı kitabından seçtiğimiz bölüm "tragedya sanatının", "trajik dramanın" ne olduğunu örnekler üzerinden tanımlama girişimi. Max Scheler, "Trajik Görüngüsü Üzerine" başlıklı metninde, hayatta ve sanatta "trajik" görüngüsünün tanımını okuru da peşinden sürükleyerek yapıyor. Northrop Frye'ın edebiyat eleştirisinde çığır açmış çalışması *Anatomy of Criticism*'den seçtiğimiz "Sonbahar Mitosu: Tragedya" da kuramsal bölümün aydınlatıcı bir başka yazısı.

Celal Mordeniz'in René Girard'ın tragedya yorumu üzerinden tragedya ve taziyeyi karşılaştıran yazısı, Bernard Freydberg'in trajik kurtuluş sorununu Shakespeare'in Coriolnaus'u üzerinden ele aldığı metni, Ekin Öyken'in "Marsyas'la İlgisi Var mı?" başlıklı incelemesi, Roland Barthes'ın Racine üzerine metni, Münir Göle'nin üç ayrı tragedyaya konu olmuş Phaedra'nın trajedisini ele aldığı "Hep Aynı Kadının Başka Tragedyası" başlıklı metni, Oğuz Arıcı'nın, soruların, belirsizliğin ve sınırların varlığını sunan bilge sanat tragedyanın metafiziğini incelediği makalesi, Buket Arıcı ve Tuğba Elmacı'nın, Aiskhylos'un "Oresteia" üçlemesi üzerinden tragedyaya feminist bir yaklaşımla ele aldıkları metinleri "Athena'yım Öyleyse Varım!", Kerem Eksen'in "Trajik Hata ve Sessizlik" başlıklı incelemesi ve Barış Acar'ın Nietzsche'nin tragedya anlayışına dair metni "Deus ex machine'ye Karşı Zerdüşt" tragedya örnekleri üzerinden trajik olanın ve tragedyanın incelendiği ikinci bölümün metinleri.

Bu sayımızın odağında, 2007 yılında kaybettiğimiz Richard Rorty var. Üyesi olduğumuz Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı Eurozine'in bir başka üyesi olan Kritika & Kontext'in izniyle yayımladığımız üç konuşma metni, Rorty'nin katıldığı son konferanslardan birinde, Tahran'da demokrasi ve felsefe arasındaki çetrefilli ilişki üzerine yaptığı konuşma üzerinden devam eden bir tartışma. 2004 yılının Nisan ayında Tahran Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde düzenlenen etkinliğe Rorty'nin yanı sıra Paul Ricoeur, Jürgen Habermas, Agnes Heller gibi düşünürler katılmıştı. Ne yazık ki, etkinliği düzenleyen Ramin Cihanbeglu, bu etkinlik nedeniyle İran polisi tarafından göz altına alınmış ve Batılı aydınlarla kadife bir devrim hazırlığında olduğunu "itiraf edene" kadar da serbest bırakılmamıştı. Rorty'nin demokrasi ve felsefe üzerine konuşmasını bu bilgilerin ışığında okumak gerektiğini hatırlatırken, Yeni Perspektifler bölümüne "Jean-Jacques Rousseau'nun İkilemi: Türkiye'de Vatandaşlık ve Siyasal Kültür" başlıklı yazısıyla değerli bir katkıda bulunan Haldun Gülalp'ın makalesine özellikle dikkatinizi çekmek istiyorum.

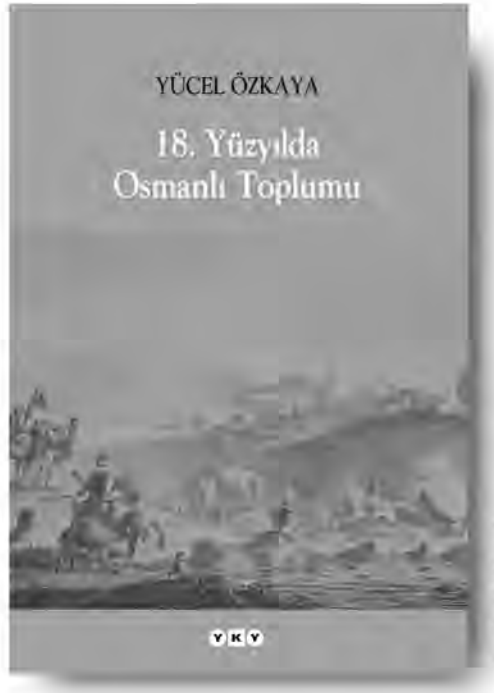
Cogito, bir Hegel Özel Sayısı hazırlığında olan Monokl'la işbirliğine girdi. Özel sayıya katkıda bulunan yazarların katılacağı Hegel etkinlikleri ve 2008'in sonbaharında yapılması planlanan uluslararası Hegel konferansının ayrıntılı bilgilerini web sitemizde ve sonraki sayımızda bulabilirsiniz. Yazı "giyim-kuşam" konulu bir sayıyla karşılayacağız.

Şeyda Öztürk

"Sancılı" bir dönemin toplumsal ve siyasal panoraması

18. Yüzyılda Osmanlı Toplumu

18. yüzyıl, Osmanlı toplumu için çok yönlü bunalımın derinleştiği dönem demektir. (...) Bu yüzyıl boyunca sürüp giden savaşlar devleti mali açıdan zayıflatmış, devletle halkın arasını daha da açmıştır. Büyük ölçüde çözülen toprağa bağlı köylülük, tarımsal üretimde düşüşe yol açtığı gibi iç göçü de hızlandırmış, bunun sonunda büyük kentlerin iş güç düzeni altüst olmuş, yolların ve yerleşim yerlerinin güvenliği büyük bir sorun haline gelmiştir.



18. Yüzyılda Osmanlı Toplumu
Yücel Özkaya
416 sayfa, 20 YTL

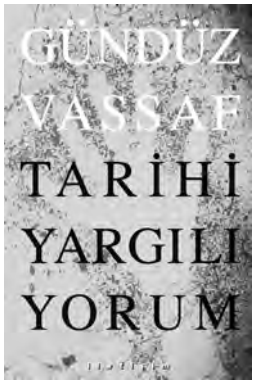
18. yüzyıl, Osmanlı için ekonomik, toplumsal ve siyasal bunalımın derinleştiği dönem demektir. Yücel Özkaya, **18. Yüzyılda Osmanlı Toplumu**'nda, işte bu "sancılı" çağı betimliyor: Merkezdeki ve özellikle taşradaki devlet kurumlarındaki bozulmayı, devlet-halk ilişkilerinde gittikçe derinleşen güvensizliği, bu gelişmelerin yarattığı ayânlık kurumunu, ekonomik ve toplumsal ortamın nasıl ve ne ölçüde değişime uğradığını birinci el kaynaklardan izlememizi sağlıyor, bunalımın geniş bir panoramasını gözler önüne seriyor.

YKY Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ • İSTANBUL: 212 293 08 24 / 502 • İZMİR: 232 463 82 90 • ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** • ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** • www.ykykultur.com.tr
İNTERNET SATIŞ • http://alisveris.yapikredi.com.tr
YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş. 212 293 08 24 - 252 47 00

YapıKredi Kültür Sanat Yayıncılık

Tarihi Yargılıyorum



Tarihi Yargılıyorum

Gündüz Vassaf, Harvard Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Merkezi'nde (3 Mayıs 2006) ve Sofya Üniversitesi'nde düzenlenen Kriminoloji Kongresi'nde (29 Ağustos 2006) yaptığı konuşmaların birleştirilmiş ve genişletilmiş halini Tarihi Yargılıyorum *(İletişim Yayınları) adlı kitapta biraraya getirdi. İnsanlık konusunda son derece karamsar biri olarak, Gündüz Vassaf'ın kaleminden dökülen 'iyi bir geleceğe dair' umutları paylaşmakta güçlük çekiyorum. Çünkü ben, çocuklarımıza fiske vurmamızı men eden Evrensel Çocuk Hakları Beyannamesi'nin varlığıyla sevinmekten ziyade, o fiskelerin inmeye devam ettiği durumları özellikle gözlemleyen ve kişisel tarihine not düşen bir umutsuzum.*

Ama denemeci Vassaf, daha kitabın başında "Eli kulağında mı yeni dünya imparatorluklarıyla diktatörler? Ezberimizi tekrarlamakla yetinir, dünya çapında sari bir hastalığa yakalanmış gibi 'ah başımıza neler neler geldi' diye dövünmemizi, bükemediğimiz eli öpmeyi sürdürürsek, evet" diyerek kabullenmişliğimi zedeliyordu! Bu psikolojiyi kırarım (kırmalıyım) umuduyla okudum Tarihi Yargılıyorum*'u; yargılamak yazarın işiydi tabii, ben de biraz kendimi sorguladım, biraz bilgiye bakışımı. Ardından bu "iyimser" adamın bakışına az daha yaklaşmak için bazı sorular sordum...*

- Kim olarak yargılıyorsunuz tarihi?

Adem ve Havva'yla kendimizi cennetten kovdurttuğumuzdan beri, "Biz adam olmayız" diye kendimizi yargılayıp duruyoruz. Kendi kendimize ettiklerimizi, insanın kaçınılmaz hali olarak algılıyoruz. Buna hakkımız yok. Tarihimize nasıl baktığımızı gözden geçirdiğim bu kitapta, kendimizi yargılamamamızı yargılıyorum. Tarihimize bakıp "Biz buyuz" diye sunulanları sorguluyorum. Aklımda psikologların ABD'de bir ilkokulda yaptıkları, ne ekersen onu biçersin diye özetleyebileceğim bir deney var. Ahlaki açıdan yapılmaması gereken bu deney şöyle. Öğretmen sınıfta bir gün, "Çocuklar, bilimsel araştırmalara göre mavi gözlüler zeki, kahverengi gözlülerse ağır öğrenenlermiş," der. Açıklamasını takip eden günlerde, sınıfta parmak kaldırmaktan derslerde iyi not almaya, oyunlarda kazanmaya kadar, mavi gözlüler üstündür. Bir süre sonra öğretmen, "Size yanlış söylemişim, zeki olan kahverengi gözlülermiş," der. Bu sefer de kahverengi gözlülerdir başarıdan başarıya koşan. Bizler de tarihimize savaşlar tarihi diye baktıkça, savaşı kaçınılmaz, barışı ulaşılmaz görmeye mahkûmuz. Oysa tarihimiz en az savaşlar kadar, hatta ondan da fazla, uzun barış dönemlerinin tarihi.

- Sizin tarih konusundaki ezberiniz nasıl bozuldu, onu merak ediyorum...

Ufaktım. Yaşadığım bir şeye yetişkinlerin inanmadığını, annemin de yanılabileceğini görünce önce çok şaşırdım. Sonra da kendimi tutamayıp uzun süre güldüğümü hatırlıyorum. Daha çocukken sevdiklerimizin, bize otorite sahibi olarak dayatılan kişilerin, üzerimizde iktidar kurma çabalarının hepimiz tanığıyızdır. Düzen de bu dayanaksız gücünün farkın-

da ki, ha babam bize ezberletirler arkalarına sığındıkları, sorgulanmasını hainlik, ayıp saydıkları değerlerle, aitliklerini. Ailelerimizde, okullarımızda, dinlerimizde ve de devletlerin tekerlemelerinde, bize zorla yaptırtılan, zorla inandırtılan her şey, aslında hepimizin ezberinin bozulmasının zeminini hazırlar. Hele, tarihin de gösterdiği gibi, totaliter rejimlerde yaşayanlar, sonuçta ezberi en kolay bozulanlar. 20. yüzyılın "süper gücü" Sovyetler Birliği, kimsenin burnu kanamadan çöktü.

- *Tarihi Yargılıyorum*, Orwell'ın *1984*'ündeki Doğruluk Bakanlığı'nın perde arkasını anlatır gibi. Hatırlarsanız o bakanlık haberlerin vs. değiştirildiği, tarihin bir anlamda yeniden ve sistemin istediği gibi yazıldığı bir birimdir. Siz de böyle bir paralellik görüyor musunuz?

Orwell'ın romanı totaliter, tepeden inmeci, seçeneksiz, gücü geçmişi değiştirmeye dayalı bir düzene özgüydü. Günümüze egemen düzende geçmiş, bir günden, bir andan öteye gitmemesi üzerine kurulu. Yerine geçici hazlarımızı tatmine yönelik, dünü başka türlü hatırlatmak yerine unutturan, korkularımızı besleyen, korkularımız üzerine iktidar kuran, korku tüketimine dayalı bir düzen var. Tarihin tarihsizleştirildiği bir dönemde yaşıyoruz. Yoksa ABD'de soykırıma uğratılan Cherokeeler bir otomobil markası, Apacheler Mezopotamya'da Iraklılara saldıran helikopterlerin adı nasıl olabilirdi? Dünya imparatoru ABD'de yarım saat reklamlara bakın yeter. Ölümlü olduğumuzu hatırlatarak ürünlerini pazarlıyorlar. Çoğu sağlığımızla ilgili endişe yaratanların, dağ başında otursanız bile size sel sigortası satanların, korkuttuklarıyla para kazanmak isteyenlerin reklamlarına yönelik. Politikacılar da farklı değil. Tarihi değiştirerek, eskiden olduğu gibi yapay bir tarihi süreklilikten güç almak yerine, terörizmle savaş örneğinde olduğu gibi bizi isimsiz düşmanlarla korkutuyorlar. Eskiden düşmanlarımızın isimleri vardı. Şimdi "terör" gibi sıfatlarla savaştırılıyoruz.

- Edebiyattan söz açmışken... Edebiyatın tarihin kaydında nasıl bir yeri vardır sizce bunu da merak ediyorum.

Tarihin tanımı değiştikçe, hele her şeyin göreceli olduğunu, bakana göre değiştiğini iddia eden postmodernist yaklaşımlarla tarih ve edebiyat arasındaki fark giderek ortadan kalkmaya başladı. Tolstoy'un *Harp ve Sulh* romanını tarihçiler tarih diye kabul eder mi bilmiyorum, ama iyi bir tarihin amacı "Zeitgeist" dediğimiz zamanın ruhunu yansıtmaksa, o roman çok kişinin kafasında düşünce, duygu ve davranış tarzlarıyla bir dünyayı canlandırmıştı. Gene de edebiyat bizatihi bir tür tarih olmaktan çok, tarihçinin malzemesinin, arşivinin bir parçası. Karakterden çok kurgunun esas olduğu günümüz edebiyatı, geleceğin tarihçileri tarafından aynı amaçla ele alınmayabilir. 18.-19. yüzyıl romanlarının, kişileriyle, mekânlarıyla 21. yüzyıl insanının bile belleğinde, ruhunda yeri var. Çağdaş romanlarımız için aynı şeyi söylemek mümkün değil. Toplum ruhunu dıştalayan, didik deşik ettiğimiz bireyin psikolojisinden de bıkan günümüzün moda yazarı, dünyasının dolambaçlı yollarında bizi güzel güzel dolaştırıyor, ama yaşatmıyor.

- Biraz da teknoloji-tarih ilişkisinden bahseder misiniz? Teknolojinin ilerleme hızı ve yapabildikleri de tarih yazımını etkileyecek herhalde.

Teknoloji çelişkili bir durum arz ediyor. Elektronik ortamda tarihimizde hiç olmadığı kadar bilgi kaydedebilirken, bir yandan da bu bilgilerin, Google gibi bilgi taşıyıcı şirketler tarafından topluca yok edilmesi, tahrif edilmesi ile karşı karşıyayız. Bugün dünya nüfusunun dörtte biri olan Çin'de, biri internette "demokrasi" diye yazdığında, karşısındaki ekranda sıralalanan maddeler, devleti yöneten politbüro'nun istedikleriyle sınırlı. Google'la öyle anlaşmışlar. Kaynaklarımız kitap ve yazılı vesika yerine giderek elektronik ortamda muhafaza ediliyor. Yakın bir gelecekte basılı yayınlar, gazeteler, kitaplar olmayacak. Şimdiden elektronik ortama geçen kitapsız kütüphaneler var. Bir ki-

taptan bin nüsha basıldığında, o bilginin, ayrı ayrı kütüphane ve kitaplıklarda bin ayrı kopyası var demekti. Birisi kitapta şöyle yazıyor dese, dediğinin doğru olup olmadığını elimizdeki diğer kitaplardan denetleme imkânımız vardı. Elektronik ortamda kitapların, Wikipedia gibi ansiklopedilerin, her an değiştirilebilir tek bir kopyası var. Tarihimizde en dayanıklı malzeme, tarihimizi, ilk belgelerimizi kaydettiğimiz Sümerlerin kil tabletleriydi. Sonra kullanılan papirüs kilden, kâğıt papirüsten daha az dayanıklı, daha kısa ömürlü. Dijital ortamda kaydettiğimiz bilgilerimiz ise her an çökebilir.

- Kitabınızın sayfaları arasından Türkiye'ye nasıl bakmak gerek? Bir de Türkiye'ye nasıl bakıldığı sorunu var tabii!

Bir ülkenin tarihi ister İngilizlerin böl ve yönet politikası sonucu yoktan var edilen Pakistan'ınki gibi bir çırpıda uydurulmuş olsun, ister Çin gibi birkaç bin yıllık, milli aitliklerimizin yükü, bir kütüphanenin derin sessizliğini bozan marş gibi. Hem tarihe bir tecavüz, hem de tarihte yaşananlarla orantısız. İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçerken Türkiye de bundan nasibini aldı. Yeni kuşaklar tarihlerinin alfabesini bile okumaktan yoksun bırakıldıkları gibi, ısmarlama bir tarihle düşünmeye koşullandırıldılar. Benzer bir durum bölgemizde, sınırlarımızda yeni kurulan ulus devletler için de söz konusu. Sınırlara, rejimlere hapsedilen tarihle, tarihin sınırsız uçsuz bucaksızlığına meydan okundu. Tarih, dar bir zaman diliminde kendimize nasıl baktığımızdan, kendimizi nasıl görmek istediğimizden, kimliğimize anlam kazandırmaktan çok (hatta hiç değil), bir bilmecenin içinde kendimizi arayışımızla, geleceğimize nasıl bakmak istediğimizle de ilgili.

- *Tarihi Yargılıyorum*'un bir amacı resmi tarih ezberimizi bozmaksa, bir diğer amacı da daha iyi bir gelecek olduğu inancınızı paylaşmak sanırım. Biraz daha anlatır mısınız bu geleceği, ağzımıza bal çalınsın böylece.

30-40 kişilik gruplar halinde yaşadığımız avcı-toplayıcı günlerimizden şehirler kurup toplu halde yaşamaya başladığımız tarım toplumundan bu yana 10 bin yıl ancak geçti. Bu, bir tür için daha emekleme çağında bile değiliz demek. Bu kısa zamanda insana verdiğimiz değerdeki değişimi şu örnekle anlatayım: Roma İmparatorluğu'nun bir döneminde bir köle, sahibini öldürmeye kalkışınca, köle sahibi yasal olarak sade başkaldıranı değil, sahibi olduğu bütün kölelerini ibret olsun diye öldürmek mecburiyetindeydi. Düzen bunu emrediyordu. Bugün çocuklarımıza bile fiske vurmamızı men eden Evrensel Çocuk Hakları Beyannamesi var. Başka bir örnekse, çok yakın bir zamana, Birinci Dünya Savaşı'na kadar, devlet cephede savaşmak istemeyeni vatan haini diye kurşuna diziyordu. Bugün Filistinlilere karşı savaş halinde olan İsrail'de, başka birçok ülkede, vicdani redcilik yasal bir hak. Artık hiçbir ülke savaş kahramanlarının heykellerini de dikmiyor. Hatta günümüzde bunca savaşa rağmen savaş kahramanı diye kimseden söz edilmez oldu. Artık ölüsüz savaşlar gündemde. Gelecekteki savaşlar, geçenlerde Rusya-Estonya arasında olduğu gibi, insanları öldürmeye yönelik değil, düşmanın iletişim sistemlerini çökerterek dize getirmeyi amaçlayan sibersavaşlar olacak.

- Daha iyi bir gelecek nasıl mümkün? Bu insansız bir gelecek olsa gerek...

Kendimizin, türümüzün daha iyi bir gelecek kuracağımıza inanmamızla mümkün daha iyi bir gelecek. Nasıl anneler babalar yeni doğan bebekleri için iyi bir gelecek umuyorsa, bizim de bu beklentimizi türümüzden esirgemeye hakkımız yok.

- Tamam, dünya tarihi sadece savaşlarla örülü değil, barışın da tarihi yazılmalı, biz de bireyler olarak günün tarihçisi olmaya çalışmalıyız ama... Dünyada varolan dev hınç birikimini ne yapacağız, ne olacak o birikime?

Hınca taraf olmayarak. Hele hele tarihte, savaşlarda haklı ve haksızı aramayarak. Birinden yana ötekine karşı olmayarak. Bu ibret verici oyunu oynamayarak. Savaşın bizatihi kendisi haksız. Her savaş insana karşı. Haklıyız diye tarihte nice

devletler, imparatorluklar birbirleriyle savaştı. Hepsi yok oldu gitti. Hititlerle Mısırlılar arasındaki amansız savaşlara artık kim haklıydı, kim haksız diye bakan var mı? İleride bugün taraf olduğumuz günümüzün savaşlarına da öyle bakılacak. Tarihimizde hiçbir güzel şey, uygarlığımız adına sahip çıktığımız, iftihar ettiğimiz hiçbir şey savaş adına yapılmadı. Tersine yıkıldı. Ne Taç Mahal'ı savaşlara borçluyuz, ne Mozart'ı, ne de Evrensel İnsan Hakları Beyannamesini. Savaşlar kaçınılmaz diyorsanız, bunun ne türümüzde kalıtımsal kanıtı var ne de tarihimizde.

- İyi de, tarihi yazanlar da bireyler değil mi eninde sonunda?

Yargılanan, bizim adımıza söylenler. Kitapta bizim yargılanmamızı yargılıyorum. Üstelik her tarih yazan, hatta tarih yazanların çoğu, devletlerin, şirketlerin kapıkulu değil. Ama egemen düzen çıkarlarına uyumlu hizmetkâr kalemlerin, "terzi tarihçilerin" tarihe bakışını ön plana çıkarıyor. Yoksa devletler bizden, bireylerden korktukları için, iş savaş olunca referandum yapmaktan kaçıyorlar. Bilmem ne yasa değişikliği için referandum yap, savaş gibi hayati bir konuda vatandaşından kaç. İngiltere'de bugün tek tek bireyler, nüfusun belki %80'i ülkelerinin Irak saldırısına karşı. Oysa, iktidar partisi de, ana muhalefet partisi de savaştan yana. Birleşmiş Milletler'in meşru savaş tanımına ters düştüğü için savaş suçlusu konumunda olması gereken eski başbakanları Blair meclise veda ettiği konuşmasında ayakta alkışlandı... Devletler bireylere karşı örgütlü çeteler gibi. Onları çökertecek potansiyel ise din, dil, ırk, millet ayrımı tanımayan, yüz milyonların haberleştiği internet ağında kuruluyor.

SÖYLEŞİ: ASLI TOHUMCU

Hayat Kaos Olmasın!

Bölgenin adı Madrid. Burası İspanyolların alışık oldukları bir yer değil. Yaz mevsiminde kent tamamen terk edilir. Hayat durma noktasına kadar gelir. Hafta sonlarında ise etraftaki dağlara çıkılır.

Bölgenin çok iyi bilinmeyen X yerinde bir bar, ama lokanta olamaz. Karanlık, havasız. Küçük bir pencereden süzülen ışıkta tozlar görülüyor, içeride havalandırma yok. İspanyollar temiz havayı sevmez. Ahşap her şey.

Başarılı bir banka soyguncusu, iş adamı, gangster, uyuşturucu satıcısı, boğa güreşçisi... Fırsat bulsalardı olabilirlerdi. Belki de olmuşlardır. Kendi halinde herkes. Kimsenin bir şey çaktırdığı yok. Belki de içerdekilerin tamamı başarısız tiplerdir. Barda gizemli bir hava var. Zaman ve mekânla uyumlu olmayan bir kitle. Bir ihtimal, içerdekilerin mahareti kendilerini gizlemeleridir.

Bir kadın oturuyor. Yüzü, ilk bakışta sıradanmış gibi görünüyor. Bir memura benziyor ya da herhangi birine. Memura benziyor çünkü tuhaf bir görevlendirilmişlik var tarzında. Herhangi birine benziyor çünkü her memur aslında herhangi biridir. Ancak, üzerindeki takıların ya da barok birşeylerin varlığı kadını farklı ve ayırtedilebilir kılıyor. Bazen yüzü silikleşiyor, bazen de keskin ve çıplak hatları ısrarla yanan bir ampülün ışığı altında belirginleşiyor. Yüzü bütün kişiliğiyle asla bir erkeği sevemeyen, parçalanmış bir ruhu yansıtan, üst üste bindirilmiş bir fotoğrafı andırıyor. Sevmemenin, sevememenin yükünü diğerinin üzerine atabilmek için genellikle aşkına karşılık vermeyecek birini seçmek stratejisine sahip olmalı bu kadın. Sosyal bilimler okumaya başladığından beri şiddetli bir depresyon içinde olan ve dışarıda olan her şeyi, nesnellik prensibine bağlı olarak yok sayan bir canlı. Muhtemeldir ki daha önce

yaptığı konuşmaları tekrar ediyor içinden. Sakin, ancak meşgul. Sadeleşmek için neler yaptı acaba?
Adı sanı önemsiz barlarda pinekleyen kafayı yemiş çok tip var içerde.
Cadde boyunca dolaşıp duran Rumen bir kız içeri sızıyor. Pantolonumun paçalarına sarılıyor. Barda oturan İngiliz kadın yüzünü benimkine yaklaştırıp şöyle diyor: "Gün gelip sen de böyle olabilirsin!"
Çocuklukta görülen rüyalar gerçekleşiyor! Herkes bir şekilde rüyadan müteşekkildir. Bu rüyaların çoğunda gördüklerim gerçek oldu: Hiçbir şey tesadüfi değildir.
Kadının Rumenle ilişkisi, siyasal. Zorlama ile kandırmayı birlikte kullanıyor. Rumenlinin kontrol edildiğinin farkında.
Yeni bir yönetim şekli var günümüzde. Tek kişinin yönetimi ya da aristokrasi değil bu. Küçük grupların yönetimi. Bunlar, benliklerini teslim ederek iktidara gelmiş soyut güçlerin temsilcileridir. Bir kral ya da Rumen bir dilenci, farklı iktidar odakları şebekesinde olabilirler. Ancak, kuramsal olarak aynıdırlar. Kadın yeni iktidar ilişkilerinin farkında.
Hayatın istasyonları sayılabilecek bar bölgesinde hareketler yavaş ve öngörülebilir, insanlar ruhanidir. İçeride bir gerçeklik hâkim. Bir teori hazırlığı havası var. Birisi, büyük teoriyi kurduğunda hayatın sırlarına ve nihai cevaplara ulaşılmış olunacaktır. Fizik bilimde, büyük kuram konusunda çalışmalar henüz sonuçlanmadı. Varsayalım bir gün bu çalışmalar başarıyla tamamlandı. İnsanlık, evren ve sosyal hayatın sırlarını tam olarak öğrendi. Kendini tanıdı. Bu kuram insanları anlamamıza yarayacak mı? Tartışmalı.
Bu kadına ilişkin kurulan bir model, bu kadının gerçekliğiyle belki de ilişkili değildir. Erkeklerin tarihi 'bana duygusal olduğumu sen öğrettin' cümleleriyle doludur. Kadınlar ya farkına varmazlar ya da oluşturulurlar.
İspanyol kadın, sınırdadır. Kadının barda oturuşu, bağlantısız ve şaşırtıcı. Herhangi bir tarz ve gelenekle irtibatlı değil. Birisi tarafından tasarlanmamış bu oturuş. Gelmiş ve oturmuş. Bu tarz bir oturuşun tekrarlanması da mümkün değil. Anlık, genelleştirilmesi imkânsız ve kutsal olmayan bir şekil.
İspanyol olmayanların İspanyol barlarına uğraması şaşkınlık ya da gözle görülür bir kızgınlığa yol açmaz. Bu mekânlardaki yaygın içki, biradır. Küçük bardakta gelir. Yanında hamsi olabilir. Ya da zeytin.
Ümit Yaşar Oğuzcan'ın niçin 'İspanyol' ve 'meyhane' kelimelerini yan yana kullandığı anlaşılmıyor.
İçeride domuz pastırması kokusu var. Orta çağ devam ediyor, pastırma varlık göstergesi olarak, bu bölgede, sergileniyor. En ağır kokulardandır. Yerler, çöpten bir halı. İspanya'yı İspanya yapan şey tek kelime ile, muafiyettir. Toplumsal ya da dışsal bir müdahaleden muafiyet. Hiçbir kurumsal ya da geleneksel baskı hissedilmiyor içeride. Kadınların herhangi bir hakkı olduğundan değil, bu işler böyle olduğundan herkes kendi halinde takılıyor. Kadınları erkeklere karşı doldurmak, kadınların erkekler tarafından nesneleştirilmesi, karşı cinsler üzerinden tanım geliştirerek rant elde etmek eylemleri görünmüyor. Sınır, doğu ile batı tarzlarının dışında olandır.
Kadına en yakın koltukta oturan adam sinirlenmeye başlıyor. Oğlu ille de herşeyi istiyor: "Baba sen benim için en iyisini alırsın." Çocuk, ısmarlama yapılan bir Daimler peşinde. "Öyle uzun olsun ki köşelerden bile dönemesin. Yalnız beş para etmeyen soysuz herifler döner köşelerden. Kaliteli takılırsın, oraya buraya dönmezsin."
İngiliz kadında renk değişti. Bağırıştan rahatsız olmuş. Ama sessiz. Belli ki, bölge Birleşik Krallık değil. Ayrıca, bu bölgede İngilizce bir şey sorulduğunda İspanyolca karşılık verilir. Bir haddini bildirme tekniğidir. Seçkinler, köylülere şöyle seslenir: 'Biz efendiyiz. Siz köle'. İngiliz kadın, bağımsızlıkçı. Etrafındakilere durmadan hadlerini bildirmeye ayarlanmış bir küstahlık. Neyi yitirdiğinin farkında olamayacak bu ruh kendinden başladı her şeyi maddeye indirgemeye. Açıklamalarınız ve yöntemleriniz sizde kalsın. Bu ruhsuzluğu almayalım. Cheers!

Platon, İstanbul ve Roma'da yaşar. Madrid'de ise tanınmaz. Platon, bir iktidar modelidir. Erken gelenlerin kendilerini tanımlayarak oluşturdukları iktidar modeli. Doğal kaynaklar, şan ve şöhret, her türlü imtiyaz, akıl bizdedir! Siz, geçimlik ücret seviyesindeki doğal işgücü arzısınız, o kadar! İnsan, en kötü şeylere dahi alışır. Kötüye eğilimlidir. Kötüleşme ile istikrar ortaya çıkar. Bin yıllık tarih, istikrarlı düzenin tarihidir. İstikarın iyi bir şey olduğuna en çok bir köle inanır.

Kadının Platon'la irtibatı olabilir mi? Kadının iktidar teknolojisi ile esnek bir ilişkisi var. Her şey uydurma veya yanlış adamların yazdıklarından oluşur, bir antik düşüncedir, kadının dünyası ise istisnaidir.

İktisat kuramında bireysel tasarruf gelecek dönemin tüketimidir. Şunu söyler: Gelecekteki tüketiminizi artırmak istiyorsanız, o durumda şimdi tasarruf edin. Ancak bir durum var. Eğer herkes böyle düşünür ve tasarruf ederse kapitalist ekonomi çöker. Bireysel olarak iyi olan bir şey, toplumsal olarak kötüdür böylece. Bu duruma tasarruf paradoksu deniyor. İktisatçılar diyor. Kadınla ilgili doğru gözlem ve analiz yapıldığını varsayalım. Bu, işte tasarruf paradoksu gibidir. Kuramlar herkese açık olduğuna göre gözlemci ortadan kalkacaktır. Tanınma saikiyle hareket eden gözlemci işsizdir.

Sistem, tanımlanması imkânsız olan herhangi bir şeyin adıdır. Analiz ise sadece bir kurgu. Algının ortaya çıktığı ve işin içine dahil olduğu alanda gerçeklik mutlak olarak sistemin içindedir. Kadınlar genel teorileri oluşturulamayacak kadar anlıktırlar, araştırma konusu yapılamayacak kadar değişkendirler ve asla çözülmemeleri gerekir.

Bazı bölgelere kadınların neden alınmadıklarına ilişkin pratik gerekçeler olmalı. Amerika'da Pasific Union Club, SanFrancisco'dadır, kadınların giremedikleri bölgelerden bir tanesi. Kadınların *garson* olarak çalıştırılmadıkları bölgeler dahi olabilir. Kadın, teorik olarak, hizmet sunmaz. Kadın kendini sunar. Bir neden bu olmalıdır.

Duvarda şu yazı var: Hayat kaos olmasın!

İSMAİL GÖKAL

Paul Ricœur'ün Felsefi Yolculuğu

Bir Ricœur muamması vardır. Neden bütün dünyada en çok yorumlanan Fransız filozoflarından biri, 1960 ve 70'li yıllarda Fransa'daki tartışmaların dışında bırakılmıştır? Ricœur sadece sınıra müdahele eden fransız entellektüel sahnesinden nasıl uzaklaştırılmıştır? Neden O'nun çalışmaları, 1988'in haziranında *Esprit* dergisinin "Ricœur" özel sayısı ve 1991'de "Zaman ve Anlatı"nın üç cilt halinde cep kitabı olarak yayımlanmasıyla başlayan süreçte bir yeniden-keşfedişin nesnesi olmuştur?

Bu muamma ve geç kalmış yeniden tanımayı anlamak için: Olivier Mongin'in değerli denemesi (Paul Ricœur, Seuil yayınları) esere, kavramsal yeniden düzenlemeler ve dolambaçlara karşın, tutarlılığını geri kazandırıyordu. Olivier Abel'n yararlı eleştirisi (Paul Ricœur, La Promesse et la règle, Michalon yayınları), Ricœur'ün siyaset ve hukuk felsefelerini ele alıyordu. Bugün François Dosse'un kalın ve neredeyse 800 sayfa uzunluğundaki biyografisiyle birlikte, Charles E. Reagen tarafından hazırlanan ikinci bir biyografik çalışmanın da haberi veriliyor. Ricœur'ün 'güncel varlığı'nı değerlendirecek kadar ipucu var ortada.

Seksen beş yaşından sonra –1913'te Valence'ta doğmuştu– Ricœur'ün hayatı, çağın dolambaçlarında geçen örnek alınacak bir istikametin resmini sunuyor bize; ve eseri, geçtiği yolların uzunluğunu ve O'nun üretkenliğini tasdik ediyor.



Babası 1915'te cephede öldürüldükten sonra, erken olgunlaşan yetim Ricœur'e bu belirleyici dönemden kötülük, hata ve acı sorunsallarına dair takıntılı bir sorgulama kaldı, ki bu da O'nun genç bir yetişkin olarak (SFIO'da)* bir komünist ve pasifist olmasına katkıda bulundu. 1939'da silah altına alındı, tutsak düştü, 1945'e kadar savaş dönemini Poméranie topraklarında geçirdi. Kamplarda, Karl Jaspers okuyor, tutukluluk arkadaşlarına dersler verip, kâğıt yokluğundan, küçük harflerle kitap kenarlarına, tek bir kalemle, Husserl'in, Yahudi olduğu için yasaklı olan bir filozofun bir çalışmasının çevirisini yapıyordu. Kurbanının dili aracılığıyla düşmanın dili için eşine az rastlanır bir dostluk örneğiydi bu.

Kurtuluş'tan sonraki senelerde, Emmanuel Lévinas, Maurice Merleau-Ponty ve Jean-Paul Sartre'la beraber, Fransa'da Alman fenomenolojisinin tanınmasına katkıda bulunan Paul Ricœur, *Esprit* dergisiyle temasa geçer. Orada 'felsefe grubu'nu hayata geçirecek, "Felsefenin Sınırlarında" başlıklı düzenli bir köşeye sahip olacak ve ellili yılların ortasında, "Murs Blanc"a, *Esprit* dergisinin sahibi olan, Emmanuel Mournier'nin Chatenay-Malabry'de sahip olduğu mülke yerleşecektir. Paul Ricœur, Claude Lefort gibi bir 'dergi insanı'** dır. Süreli yayınlarda sosyal protestanlık izleri taşıyan yazılarını yayımlar ("Christianisme Socia", "Terre Nouvelle", "Réforme" ve "Temps nouveaux").

O aynı zamanda Olivier Mongin'e göre bir 'okuma oburu'dur: şaşırtıcı bir sabırla, Hannah Arendt'i, Eric Weil'ı, Karl Jaspers'i, (Charte 77'nin*** üç sözcüsünden biri olan) Jan Patocka'yı, Claude Lévi-Strauss ve Mircea Eliade'ı, büyük edebiyat yazılarını ve ayrıca İncil'in "Büyük Yasa"sını okur ve yorumlar.

Eserin kendi içindeki zorluklara bu okuma çokluğunun eklenmesi Ricœur'ü; felsefenin dine oranla özerkliğini belirtmeye özen göstermiş olan bir fikrin içindeki saklı gücün din olduğunu söyleyen ve eseri gizli bir tanrıbilimle sınırlandıranlar gibi, O'nu özgün kavramların yaratıcısı olmaktan çok, sadece bir okuyucuymuş gibi gösteren eleştirilere karşı hassas kılmış olabilir.

1950'li yılların Ricœur'ü önceleri bir fenomenologsa, 1960'lı yıllarınki, insan bilimleri araştırmacısıdır. Özellikle 'Lacancı'lar ve 'Althusserci'lerle arasında birçok yanlış anlaşmaya sebep olacak olan Freudcu psikanaliz üzerine araştırmalara başlar. İşte 'Sartreçi'lık, 'Lacancı'lık ve 'Althusserci'liğin baskın olduğu bir dönemde, Ricœur'ün görece sınırlı etkisine dair verilecek açıklamalardan biri budur. 1970'li yıllarda Ricœur'ün felsefi uğraşları giderek daha çok anglo-saksonlaşır. Analitik Amerikan felsefesinin Fransa'da yayılmasına katkıda bulunarak, bu konuda öncü sayılmıştır. Sonrasında Fransa'da ancak bugün klasik mertbesine ulaşan yazarlarla ayrıcalıklı 'sohbet'lere girer: John Rowl'la –muazzam "Théorie de la justice"in yazarı– karşı karşıya gelerek, sosyal adalet kavramı çevresinde hem büyük bir dikkat ve hem de derin bir ihtiyattan dolayı gergin bir diyalog kurar. 'Çok-kültürcü' Québec-Kanadalı filozof, "Source of the Self"in ünlü yazarı Charles Taylor'la bir araya gelerek, kültürlerin aralarında ileti-

* La section française de l'Internationale ouvrière

** 'homme de revue' : bu deyimin Fransızca oturmuş bir anlamı olmamakla beraber, okur-yazar olma halini işaret etmektedir.

*** Charte 77, 1976 Aralık'ında Çekoslovak toplumunun "Normalleştirilme" sürecine karşı yürütülen muhalif bir imza kampanyasıdır.

şimi sağlamak konusunda kendi istencini yeniden fark eder. Richard Walzer'e ve temel eseri "Sphère de la Justice"e dayanarak, "Communautarisme"* ve liberalizm arasındaki tartışmaya bir çıkar yol gösterir. Denebilir ki bu "üç köşeli sohbetler" ateşli bir etkinliğin sonucudur. Çoklu okumalar ve çetin felsefi tefekkürün yanında, Ricoeur politik güdümlülüğün zorunluluğu konusunda hiçbir zaman geri adım atmamıştır. 'Sartreçı güdümlülük'e değil ama, kendisinin "déconexion" diye adlandıracağı, kendi hayatında, bir mesafe koymaya önem vermiş olsa da, özünde felsefi hareket ederek, asla kamusal alana dahil olmaktan kendini geri çekmemiştir. İşte bu noktada O bizim için bir model olabilir: politik varoluş ve devletin varoluş sebebi konusunda gerekli titizliği göstererek ya da "mantıkla hareket etme"yi savunmayı bırakmaksızın, köktenciliğin felsefe ve ideolojileriyle kendi arasındaki mesafeyi koruyabilmiş olmak.

Böylece Macar ayaklanması ve sonrasında "sarsıntının belirsiz gücüyle" gerçekleşen, 1956'daki Sovyet bastırması "Le Paradoxe Politique" (*Esprit*, Mayıs 1957) adlı Ricoeur'ün temel metninin kaynağını oluşturur. Cezayir olaylarına karışmış ve işkence kullanımına karşı cephe almış olduğundan, Sceaux'da göz altına alınır. Üniversitenin huzursuzluğuna duyarlı Ricoeur, 1966'da Nanterre'de ders vermeyi kabul eder, sonra 1969'da dekan seçilir. Üniversitenin yeniden inşası için O'na bir fırsat gibi görünen mayıs hareketine iyilikseverlikle yaklaşmış olsa da daha sonra üzerine çok konuşulan bir dönemi takiben Nanterre'i terk edecektir (Maocu öğrenciler kafasından aşağı çöp kutusu boşaltırlar; 1991'de "kaza"nın faili, uzun süren sessizlik dönemi ve pişmanlığın ardından özür dilemiştir) ama, esas olarak, bunun sebebi polisin kampüs içine girmesine izin veren bir rejimin sinizmi ve 68 sonrası bu sıcak dönemde öğretim görevlilerinin aşırı siyasallaşmasını karşı karşıya getiren çift taraflı bir harekettir.

Kamu hayatının taleplerinden giderek kendini sakınmak zorunda kalsa da, Ricoeur, ekoloji gibi temel konuları ve bioetiğin ortaya attığı soruları ele alarak, "Institut des hautes études sur la justice" ve birçok protestan dergilerinin kuruluşlarına dahil olarak, ön saflarda hep etkin olacaktır. 21 Kasım 1992 günü Paris'te, Bosna'daki savaşa karşı yapılan gösterilerde en önde yürüyecek, daha yakın bir zamanda, 1995'in kasımında, "Sosyal Güvenlik Reformu" projesinin genel felsefesini onaylacaktır; çünkü Paul Ricœur siyaset problemini karşı karşıya olduğu paradoksların merkezine yerleştirmeyi seçmiştir. Böylece siyaset ve hukuk felsefesi çifte-düzlemine önemli katkıları ortaya çıkmıştır. Siyasetin, etik ve politik alana göre çifte-özerkliğini derinine analiz eder (tam da bu sebepten, siyasetin ekonomiye indirgenemeyeceğini reddettiklerinden, Marksistler totalitarizmi anlamayı kendilerine yasak etmişlerdir).

Ricœur "siyasetin esas sorununun, özgürlük olduğu"nu çok iyi anlar ve tam da bu yüzden, güçlü bir Amerikanvari yaklaşımla, "ekonomik liberalizm"le yakınlığından ötürü saygınlığını yitirmiş "siyasi liberalizm" terimine saygınlığını yeniden kazandırmak ister. Hannah Arendt'ten, iktidarı totalitarizm yolundayken durdurabilmenin tek yolu olan "birlikte yaşamayı isteme" fikrini alır ve böylece Rousseau tarafından başlatılandan daha karamsar olan bir 'soy'a dahil olur: Sorun artık iyi olanı istemek olmadığı halde kötü ve daha kötü olandan kaçınmaktır. 1960 ve 1970'li yıllar Ricœur'ü Fransa'daki tartışmalardan uzaklaştırmış olsa da, bugün siyaset felsefesinin gücünü tekrar kazandığı 1989 sonrası dönemde, Ricœur'ün eserine duyulan ilginin yeniden uyanması anlaşılabilir; O'nun, kendini takdir duygusu, itina** ve adil kurumlardan oluşan üçlü ahlak sistemine tam

* Communautarisme (communitarianism; ing.), radikal bireyciliğe ve sivil toplumu savunan diğer felsefelere karşı çıkan, odak noktası bireyden çok topluluk ve toplumlar olan bir düşünce sistemi.

** Metnin orijinalinde bulunan "sollicitude" teriminin Ricœur'ün ahlak felsefesindeki yeri için bkz.: http://www.philosophie-en-france.net/Etudes/amities/amitie-sollicitude.htm

uyan bir yönelim. Buna tabii bir de ahlak felsefesinin neden olduğu geniş yankı da eklenmektedir.
'Pensées de soupçon'un* aksine, O'nun eseri gerçekten, kendi kendine düşünme ve hareket etmeyi olanaklı kılmaya izin verir, ya da Ricoeuryen terimlerle, en önemli çalışmalarından birinin harika başlığını yeniden hatırlarsak, "bir başkası olarak kendi"ni düşünmeyi. Derinde, eserin çekiciliğinin anahtarlarından biridir bu. Tartışmaların dışında kalarak, protestan filozof "öteki üzerine senin üzerinde bir gücü kalmayasıya güç uygulama" şeklindeki ünlü karşılıklılık kuralına göre, öteki saygısı üzerine felsefesini kurmayı bilmiştir. İdeolojik olarak şiddetli ve fazlasıyla Fransız olan entelektüel savaşlarla geçen on yıllardan sonra, dinlemeyi, diyalogdaki olası bakışımsızlıktan dolayı karşısındakinin argümanına saygı duyulmasına gösterilen sonsuz dikkati öne çıkaran ölçülü ve hoşgörülü tutumuyla Ricœur, modernitenin huzursuzlukları arasında "yanılabilir insan"a rehber olmaya daha uygun ve daha cömert bir yolu göstermekte.

FRÉDÉRIC MARTEL
Çeviren: İlksen Mavituna

* Türkçede "kuşku fikirleri" olarak karşılanabilecek "les pensées de soupçon" terimiyle 1950-75 yılları arasındaki dönemin baskın paradigması, yapısalcılık felsefesi kastedilmekte.

Mübeccel B. Kıray'ın Ardından: Sosyal Bilimler Üzerine Otobiyografik Bir Deneme*

Sosyolog Mübeccel B. Kıray 7 Kasım 2007'de vefat etti. Kıray'ın meşhur özelliklerinden bir tanesi de hocalığıydı. Bunun ne anlama geldiğine otobiyografik bir şekilde değinmek istiyorum.
Otobiyografik bir şekilde çünkü Kıray'dan ders almadım.
1985'te Marmara Üniversitesi'nin Kamu Yönetimi Bölümü'ne girdim. Kıray artık Bölüm'de lisans dersleri vermiyordu. Neden kamu yönetimi? Daha doğrusu, neden siyaset? İki nedeni vardı. Bir tanesi, bendeki varlığının farkına lise yıllarında vardığım belli belirsiz bir his – hayatın anlamı denen şeyin tamamen olmasa da, büyük ölçüde hayatın anlamını keşfetmek olabileceği ve bunun da bir şekilde siyaset ile ilgili olduğu. Diğeri ise, 1980'lerin siyasetten arındırılmaya çalışılan ortamında, siyasetin üniversitede okumak için *cool* bir konu olduğu gibi naif bir kibir.
En azından Kıray'ın öğrencilerinin öğrencisi olacağım için sevinçli ve heyecanlıydım.
Demek ki daha Bölüm'e başlamadan Kıray sosyolojisinden haberim varmış. Birinci sınıfta "Davranış Bilimlerine Giriş" dersini Ayhan Aktar verdi. (Ali Bayramoğlu ise Yaşar Gürbüz'ün verdiği "Siyaset Bilimine Giriş" dersinin asistanıydı.) Hemen öğrenmeye başlamıştık: siyaseti anlamak için sosyoloji bilmek gerekiyordu; siyaseti anlamak için tarih bilmek gerekiyordu; siyaseti anlamak için felsefe ve sanat bilmek gerekiyordu; siyaset, ekonomi ve toplum bilimsel olarak bilinebilirdi (yani, nedensel olarak açıklanabilirdi); iyi bir sosyal bilimci olmak için hem teorik bilgi, hem de ampirik bilgi sahibi olmak gerekiyordu; sosyoloji aracılığıyla topluma rasyonel bir şekilde müdahale etmek mümkündü. Kıray sosyolojisi hayret ve hayranlık dolu meraklarımızı hem meydana çıkarıyor hem de besliyordu. Liseden üniversiteye taşıdı-

* Bu yazının kısa bir versiyonu 7 Aralık 2007'de *BirGün* gazetesinde çıktı. Funda Hülagü, Mete Pamir ve Devrim Sezer'e cesaret veren değerlendirmeleri için teşekkür ederim.

ğım hisse bir karşılık bulmuştum. Şanslıymışım.

Ancak, iki dönemlik "Davranış Bilimlerine Giriş" dersinin ilk kısmının sonuna doğru bende sosyolojiye dair iki şüphe uyanmaya başladı. Sosyoloji (nedensel olarak) açıklamak istiyordu ama genellikle tarif ediyordu. Öyle değil miydi? Elbette tarif de önemliydi ama tarif açıklama değildi. İkinci olarak, sosyolojik bilgiyi "Nasıl yaşamalıyım?" sorusunu cevaplamaya çalışırken nasıl kullanabilirdim? Sosyal bilimler ile hayat arasındaki ilişkiye dair içime sinmeyen bir şeyler vardı.

O kadar çok şey öğreniyordum ki bu iki kuşkumu bir süre için bir kenara koymaya karar verdim.

İkinci sınıftayken hem sosyal bilimlerin önemine olan inancım hem de sosyal bilimlerle ilgili kuşkularım iyice arttı.

Üçüncü sınıfta Nihal İncioğlu "Siyaset Sosyolojisi" ve Sema Erder "Şehir Sosyolojisi" verdi. Daha kendisinin öğrencisi olmadan, üçüncü sınıfta (yoksa ikinci sınıfta mıydım?), Sema Hanım'ı görmeye gittim. Sema Hanım'ın yüksek lisans ve doktora seviyesinde sosyal bilimlerde yöntem dersi verdiğini kendi kendime öğrenmiştim. O dersi izleyici olarak takip edersem kafamdaki sosyal bilimlere dair soruları cevaplayabileceğimi düşünüyordum. İnsan genç ve cahilken cesur oluyor! Sema Hanım hiç unutmayacağım bir cömertlik ile o dersteki tartışmaların benim için ileri olacağını ama, istersem, dersin okuma listesinden kendisinin teker teker seçeceği kaynakları kendi tempomda okuyup, kendisi ile tartışabileceğimi söyledi. İlk olarak Durkheim'ın *Toplumbilimsel Yöntemin Kuralları*[1] adlı eserini bir çırpıda zevkle okuduğumu hatırlıyorum. Bu şekilde, kısa bir sürede kronikleşecek olan sosyal bilimler felsefesine olan ilgim doğmuş oldu.

Sema Hanım ne yaptığını biliyordu, biliyormuş. Sema Hanım'ın önce sosyal bilimlerin ancak doğa bilimlerini kendisine örnek alarak gerçek anlamda bilim olabileceği iddiasını öğrenmemi sağladığının farkına birkaç ay içinde varacaktım. Bilimin ne olduğunu doğa bilimlerini modern mantık aracılığıyla formalize eden bilim felsefesinden öğrendim. Kısa bir sürede –neyse ki kısa bir süre için (!)– pozitivist oldum. Artık bilimin ne olduğunu biliyordum. Bilmiyor muydum? Diğer her şeye burun büküyordum. Sosyal bilimler ile ilgili kuşkularımı unutmamıştım ama kuşkularıma artık farklı bir gözle bakıyordum. Sosyal bilimciler bilimin ne olduğunu biliyorlardı. Bilmiyorlarsa, bilebilirlerdi. Eger sosyal bilimler yeteri kadar bilimsel olamıyorsa, bu sosyal bilimcilerin kabahatiydi. Sema Hanım benim yeteri kadar pozitivist ve realist bilim felsefeleri öğrenmiş olduğuma kanaat getirmiş olmalı ki benden Thomas S. Kuhn'nun *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*'nı[2] okumamı istedi. Okudum. Daha Kuhn'nun kitabını bitirmeden –pozitivizm gibi– haddimi aştığımı anladım. O andan itibaren sosyal bilimler felsefesi benim için beni yıllarca uğraştıracak bir karmaşıklık kazandı. Pozitivizm ile modern toplum arasında bir ilişki olduğunu hissediyordum. O ilişki tam olarak neydi? Pozitivizm gücünün en azından bir kısmını modern toplumun bazı özelliklerinden almıyor muydu? Pozitivist olmayan bir sosyal bilim nasıl bir şey olabilirdi? Örnekleri var mıydı? Pozitivizm ile modern toplum arasında sıkı fıkı bir ilişki varsa, pozitivist olmayan bir sosyal bilimin modern toplumdaki yeri ne olabilirdi? Sema Hanım'ın Frankfurt Okulu okumam için henüz erken olduğunu söylediğini hatırlıyorum.

Lisanstan sonra, İlkay Sunar'la sosyal bilimler felsefesi çalışabilmek için de Boğaziçi Üniversitesi'nin Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nün yüksek lisans programına girdim. Giriş sınavında sorulan iki sorudan bir tanesi Türkiye'de patronaj mekanizmalarının demokrasinin gelişmesine olan katkılarının olumlu mu, olumsuz mu olduğuydu. Sınavda soruyu görür görmez, bu soruyu benden daha iyi kim cevaplayabilir diye böbürlenerek kendi kendime güldüm! Siyasetin toplumsal temellerini kavramak için gerekli olan sosyoloji formasyonunu Kıray sosyolojisinden almıştım. Üstelik Kıray'ın toplumsal değişmeyi anlamamı-

za en önemli katkısı patronaj mekanizması kavramıydı.

Boğaziçi Üniversitesi'ne sosyal bilimler felsefesi konusunda kafam epey karışık olarak başladım. İlkay Bey'in *Düşün ve Toplum*[3] kitabını tabii ki çoktan okumuştum. O sayede hem çok şey öğrenmiştim, hem de daha öğrenmem gereken ne kadar çok şey olduğunun farkına varmıştım; hem sosyal bilimler felsefesinde bildiklerimin çoğunu kafamın içinde anlamlı bir şekilde organize etmiştim hem de kafam karışmıştı. Sözlü sınavda İlkay Bey yüksek lisansta kafamı daha da çok karıştıracağını söyleyince (!) çok sevindim. Boğaziçi Üniversitesi'ndeki birkaç senem, diğer şeylerin yanı sıra, pozitivist olmayan bir sosyal bilimlerin felsefesinin ve örneklerinin peşinde geçti. Yok, teori ve pratik bir araya gelmiyordu. Üstelik bir taraftan postmodern olduklarını iddia eden teoriler, diğer taraftan siyaset, ekonomi, toplum ve kültürdeki değişiklikler sosyal bilimlerin çok da güçlü olmadıklarını yıllar sonra fark edeceğim kendilerine olan güvenlerini sarsıyordu. İlkay Bey Hans-Georg Gadamer'in *Truth and Method*[4] kitabını okumam için henüz erken olduğunu söylüyordu. Richard J. Bernstein'nin *The Restructuring of Social and Political Theory*[5] kitabındaki sosyal ve siyasal teorinin aynı anda hem ampirik, hem hermenötik hem de özgürleştirici olabileceği iddiasına burun kıvırmamı şimdi utanarak hatırlıyorum. O sinik tepkimin nedeni sosyal bilimler felsefesindeki tartışmalardan bazılarını hazmetmemiş olmamdı sanırım.

Hazımsızlığımı doktoraya ve doktora için gittiğim Kanada'ya taşıdım. Neden yurtdışında doktora? Uluslararası bir siyaset bilimi yapmak istiyordum. Şimdi düşünüyorum da, bunun tam olarak ne anlama geldiğini o zaman bilmiyormuşum. Bir ülkenin taşralılığından kurtulmak için başka bir ülkeye gidildiğinde gidilen ülkenin taşralılığına hapsolmanın yüksek bir olasılık olduğunu o zaman bilmiyordum. Taşralılığı aşmanın koşulları başkaymış. (Yanlış anlaşılmasın, hangi ülkeden olursa olsun her sosyal bilimcinin yurtdışında sosyal bilimci olarak zaman geçirmesinin formasyonu açısından iyi olacağını düşünüyorum.)

Sosyal bilimcilerin cevaplamaya çalıştıkları soruların normatif boyutları var. Sorularımızın normatif boyutlarına gösterdiğimiz tepkilerin bilincine Kanada'da doktorada vardım. Tepkilerden bir tanesi daha fazla olgu sahibi olmamız ve/veya ampirik olarak yanlışlanabilir teorilerimizi daha rafine ve sofistike kılmamız gerektiğini düşünmekti. Bu şekilde düşünen sosyal bilimcilerin daha fazla olgu toplamalarına ve/veya teorilerini geliştirmelerine rağmen ilgilendikleri soruların normatif boyutlarına dair tatmin edici cevaplar bulmaları devamlı gecikiyordu. Ampirik olan ile normatif olan arasındaki açığın ampirik olarak kapatılamayacağına doktorada karar verdim. (Ampirik olan ile normatif olan arasındaki açığı ampirik olarak kapatmak araçsal aklın kontrolden çıktığı bir toplumda rasyonel seçim teorisi ile belki mümkün olabilir. Ancak, araçsal aklın kontrolden çıktığı bir toplumu sosyal bilimciler gerçekten de isterler mi? Sosyal bilimlerin bilimselliğini garanti edebilecek tek teori gerçekten de rasyonel seçim teorisi mi?)

Sosyal bilimcilerin cevaplamaya çalıştıkları soruların normatif boyutlarına gösterdikleri tepkilerden bir diğerinin de sosyal bilimcilerin demokratik olması gereken siyasal karar alma süreçlerine kısa devre yaptırmaları olduğunun farkına vardım. Sosyal bilimlerin ürettikleri bilgi nedensel olarak açıklayıcı olduğu için faydalı ve faydalı olduğu için de önemli. Buna hiç şüphe yok.

Ancak, sosyal bilimcilerin bilimsel olarak doğru olanı formel siyasal ve/veya sivil aktörler ile işbirliği yaparak hayata geçirirken siyasette olması gereken ile olabilecek olan arasındaki farkın olması gerekenin lehine neredeyse ortadan kalkması demokrasinin bilim tarafından kaçırılmasıydı.

Demokrasiyi ciddiye alan vatandaşların bunu kabullenmeleri mümkün müydü? Üniversiteler (de) piyasa ekonomisi ile kamu yönetimine ve onların araçsal rasyonalitesine teslim oluyordu. Postmo-

dern olduklarını iddia eden teorilerin bu koşullarda ciddiye alınması gerektiğini düşünmeye başladım. Postmodern teoriler modernitenin patalojilerine dair bilincimizi bazen modern, bazen de modern olmayan duyarlılıklar ile keskinleştiriyordu. Postmodern teorilerin siyasetin, tarihin, bireyin, toplumun vb.nin sonunu ilan etmesi hem sendrom hem teşhisti. Kanada'da doktora yaparken kana kana su içer gibi Jean Baudrillard okumamı şimdi gülümseyerek hatırlıyorum. (Baudrillard'ın postmodern olup olmadığı sorusu hiçbir zaman ilgimi çekmedi.)

Sosyal bilimcilerin cevaplamaya çalıştıkları soruların normatif boyutlarına gösterdikleri iki tepki sosyal bilimlerin sınırlarını iyice görmemi sağladı. Lisanstaki yıllarımdan beri avuçlarımda birikmekte olan parçalar en sonunda anlamlı bir bütün oluşturuyordu. Farkına vardım ki baştan beri beni kendine çeken sadece sosyal bilimler değil, sosyal bilimlerin hayatın içindeki yeriydi de. Pozitivizmin bilimi modern mantık aracılığıyla formalize etmesi gerçekten de başarılıydı. Problem pozitivizmin bilimin hermenötik boyutuna olan duyarsızlığından kaynaklanıyordu. Pozitivizmin modern mantık aracılığıyla formalize ettiği belirli bilimsel süreçlerin tarihsel ve toplumsal gerçekliklerine dair ciddi bir önyargısı vardı. Pozitivizmi eleştiren ya da pozitivizme karşı olan bilim felsefesi ya da bilim tarihi ise tam da bu noktada devreye giriyor ve bilimin hermenötik boyutuna dair bilincimizi arttırıyordu. (İyi bir sosyal bilimci olabilmek için hem pozitivizm, hem de pozitivizme karşı ya da eleştirel argümanları bilmenin gerekli olduğunu düşünüyorum.) Bilerek ya da bilmeyerek pozitivist bir anlayış içinde olan sosyal bilimcilerin sosyal bilimlerin hermenötik boyutuna dair bilinçlerinin zayıflığı zaten teknik bir faaliyet olan sosyal bilimleri iyice teknik kılıyordu. Sosyal bilimler sadece metodun sosyal bilimlerde oynadığı önemli rolden dolayı değil, pratik sosyal bilimlerde teorinin uygulaması olarak düşünüldüğü için de teknik bir faaliyetti. Sosyal bilimlerin siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel sorunların nedenlerini keşfetmesi ve keşiflerini sorunları çözmek için uğraşanlarla da paylaşması bir şeydi, gerçekliğin keşfedilen nedensel ilişkilerin tuttuğu aynada dönüştürülmesi başka bir şey. Sorunların çoğunun kökeni araçsal aklın hüküm sürdüğü piyasa ekonomisi ile kamu yönetimiyken toplumsal ve siyasal pratiğin ampirik teorinin uygulanmasına indirgenmesi – hele de sosyal bilimler giderek artan bir şekilde ihtisaslaşırken ve teknolojideki gelişmelerden ötürü hız çoktan siyasetin bir unsuru olmuşken – yangına körükle gitmek değil miydi? Yeteri kadar verimli, eşitlikçi ya da özgürleştirici olmadığı (çoğu zaman haklı olarak) düşünülen belirli gerçekliklere yapılan müdahalelerin rasyonel olmaları adına sosyal bilimsel (yani, teknik) müdahaleler ile sınırlandırılması verimlilik, eşitlik ve özgürlüğün yeşerebileceği toprakları erozyona uğratmaktı. Benim için bunun kadar çarpıcı olan liberalizm ile bilimsel rasyonalitenin birbirlerinin açıklarını kapattıkları Kanada'da sosyal bilimciler ve vatandaşların bunun farkında olmamalarıydı. Bu farkında olmama tabii ki pozitivizmin ta kendisiydi. Hem sosyal bilimci hem de yabancı olduğum için Kanadalıların pek farkında olmadıklarının ben çok farkındaydım. (Yabancı bir ülkede sosyal bilimler eğitimi almanın kişide yaratabileceği varoluşsal ve epistemolojik heyelanlar o kadar karmaşık bir konu ki ayrı bir yazı gerektiriyor.) Çare? Sosyal bilimcilerin bilim yaparken kendilerini felsefe, sanat ve siyasete açmaları ve vatandaş olarak da sosyal bilimleri felsefe, sanat ve demokratik siyaset karşısında göreceli kılabilmeleri diye düşünüyorum.

Dönüp de son yirmi yıla baktığımda, (vatandaşlık konusunda çalışan ve) siyaset teorisinin ampirik, hermenötik ve özgürleştirici olabileceğini ve olması gerektiğini düşünen bir siyaset bilimci olarak kendimi bulmamda Kıray'ın oynadığı dolaylı ama büyük ve önemli rolü görüyorum. ("Ben" dediğim senteze sadece Kıray'ın öğrencileri olmuş hocalarımın ve onların asistanlarının değil, Marmara Üniversitesi'ndeki ve Boğaziçi Üniversite-

si'ndeki başka hocalarımın da katkıları oldu.) Önemli ve anlamlı olan, Kıray sosyolojisinin toplumsal değişme ile ilgili öğrendiğim içeriğinin yanı sıra, terbiyesini hayatımda ilk defa Kıray'dan kendime mal ederek aldığım, hem bilgiye hem de hayata ve dünyaya hevesli bir yönelim. Kıray'ı bu nedenle saygıyla anıyorum. Son söz Mübeccel B. Kıray'ın olsun. Fulya Atacan, Fuat Ercan, Hatice Kurtuluş ve Mehmet Türkay'ın kendisi ile 1998'in Ekim'i ile 1999'un Ocak'ı arasında yaptıkları söyleşileri içeren *"Hayatımda Hiç Arkaya Bakmadım": Mübeccel B. Kıray'la Söyleşi* adlı kitapta Kıray diyor ki: "Öğrenciler hocaların omuzlarına basarak yükselirler. Bu helal. Size de benim anlattıklarım helal olsun."[6]

VEYSİ T. KONDU

Notlar

1 Emile Durkheim, *Toplumbilimsel Yöntemin Kuralları*, Çev: Cemal Bali Akal, İstanbul, Bilim/Felsefe/Sanat Yay., 1985.
2 Thomas S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev: Nilüfer Kuyaş, İstanbul, Alan Yay., 1982.
3 İlkay Sunar, *Düşün ve Toplum*, Ankara, Birey ve Toplum Yay., 1986.
4 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Çev: Joel Weinsheimer ve Donald G. Marshall, New York, Crossroad, 1989.
5 Richard J. Bernstein, *The Restructuring of Social and Political Theory*, London, Methuen, 1976.
6 Fulya Atacan, Fuat Ercan, Hatice Kurtuluş, ve Mehmet Türkay, *"Hayatımda Hiç Arkaya Bakmadım": Mübeccel B. Kıray'la Söyleşi*, İstanbul, Bağlam, 2001, s. 56.

Trajik Ölüme Şarkılı İnkâr

Kahrı görünür kılan cümleler çıkıp yaralarımızdan keser de önümüzü, biz zannederiz dökülür bu yazılar alnımızdan. El ele çıkıp en sevdiklerimizle çocukluğumuzdan, usul usul ilerleriz ve geçeriz geçmemiz gereken yolumuzdan... Özgürlük gibi bir şeydir güzel gelir, özgürlük bir şeydir ki her şeyden güzel gelir. Yeni yollar yeni yıllar, yeni ruhlar ve derken rastlarız ateşi avucunda bize getirenlere düşünürüz bu ne hoş bir aydınlık, bu ne ulu, ne nurlu, ne mutlu bir kimse hiç ama hiç dönmemeli oyuncaklı günlerimize. Bilemeyiz ki o bir *Prometheus'*tur, ve aydınlık veren ateşi lanetidir, korkusudur.

Derken akar yıllar, biter yollar ve artık önümüzde bizi derinliklerine çağıran bir uçurum vardır, adı "yar"dır. Uçmaya yelteniriz biz de. Ve düşeriz yar alır bizi içine kırılır kanatlarımız, alın yazımızı onayladığımız kalemimizle... İşte bu bir trajedidir... Ve ardından kederli dokunuşlarla döner dünya...

Dağılan leylakların, zambakların, eriklerin beyaz yapraklarının ardından bildiğimiz her beste yalana çıkar. Beklemekle son bulur her günümüz. Daha güneşli olanı görmek için her defasında daha da kesif bir karanlığa bürünürüz.

Çalışmakla geçer senelerimiz ve biz geçeriz mevsimlerden çalışmakla. İyiyi umarak ama daha çok kötüden korunmakla... Ya seçim yapmak zorunda kalırız istediğimiz pek çok şeyin içinde, ya da mecburuzdur hiç arzu etmediğimiz bin türlünün binine de... Kethüdalık yaparız da âleme, bir kendi halimizi kurtarmaya yetmez aklımız, doğaçlama acılar yaşar trajik taraflarımız...

İşgal altında kanlı, yıldızlar altında romantik, tehdit altında korkak, her taşın altından çıktığında ise mümkün değildir ondan kaçınmak. Yağmur altında sırılsıklam ve fakat çoğu kez derya içre bir damla suya hasret, baskı altında bastırılmış, aynı çatının altında yabancılaşmış, tüm aramalara rağmen birta-

kım eller altında daima mevcut kalmıştır trajedi.
Koruma altında korunaksız, zan altında lal olmuş diliyle derdini anlatması olanaksız, toprak altında inlese de duyulması imkânsız, gök kubbe altında herkesçe malum ve fakat tutanaksızdır trajedi.
Nuh nebinin ellerinde tufanlar koparan bir damla da olmuştur, yeryüzüne usul usul indiği de kar taneleri gibi meleklerin ellerinde. Onun için savaşlar da yapılmıştır, bilinir savaşlara iştirak ettiği de… Kalabalık kelimelerin arasında yapayalnız, en pastoral şiirlerde şehirli, en güneşli tablolarda iliklerine kadar üşümüş bir yürektir trajedi… Hem onun pamuk şekeri bile kırar dişlerini.
Afrodizyak etkili, tutkulu, körkütüktük, ideologsuz ve de ne iş olsa yaparım kalitesizliğinde girdiği çıktığı yer belli belirsiz bir kavram değilse de çoğu zaman bunların sonucudur trajedi.
Frenk tarzı telaffuzu ve bize has bir metin formatında mücessem hali edebiyat tarihimize nispetle hayli yeni olmasına karşın; tasvir ettiği resmin ağlak, muğlak, pespaye, kendinden geçmiş, omuzları düşük, kafasını o duvardan bu duvara vuran romanesk, arabesk tarzı sebebiyle en Fransız'ımızın bile zihninde trajediye dair akmasa da damlayarak oluşmuş, yukarıda bahsedilen minvalde bir aşinalık bulunur. Bununla beraber Yunan edebiyatına göbek bağıyla bağlı olmayan biz şarklılar için "trajedi" gözümüzün ısırdığı fakat ağzımızla tutamadığımız bir kuştur.
Haddizatında ağzımızla o kuşu tutsak da ettiğimiz laf stajyer terecinin orijinal tereciye tere satması babından ancak beynelmilel camiada dikkate şayan olur. Daha derinden, daha yakından, yani işin aslından bakacak olursak daha iyi anlarız neden doğuda trajedi olmaz olamaz, neden ağzımızla bir trajik kuş tutamayız diye….
Orta dünyada uçuşan kuşlar Zümrüdüanka sulbünden geldiğinden, öyle ölmekle falan trajik sonla hitama eren hikâyelerin zavallı kahramanı olma performansını gösteremezler. Zira Zümrüdüanka ecelin kendisine kavuştuğu her seferde küllerinden yeniden doğar. Belki bu yüzden, hayır belki değil işte bu yüzden, bizde trajedi yoktur diyebiliriz. Ölümü mutlak son olarak kabul etmeyen ve dolayısıyla mutlak ayrılıkla son bulmayan bir hikâyenin tadı ne kadar trajik olabilir ki..
Ölümle gelen sonu inkâr eden asırlık bir hayat algısı vardır doğunun. Sadece bir şehri düşünsek bile bize kifayet eder. Kahire. Ölüler şehri.. Ecele direnen, direnişçi ölüleriyle yaşayan şehir. Nil'in doğusunda devasa Keops, Kefren ve Mikerinos piramitleri ve Coptic Saint George Kilisesi mezarlığındaki aile kabirleri mesela ... Her biri birbirinden masalsı ve gizemli… Ya peki ölüler şehrine, şehrin içinde odaları pencereleri ve kapıları yani çatıları altında yaşayan ölülere ne demeli… Mutlak sonu ve ayrılığı inkârla hayatı şiddetle talep eden kültürel yapı ölümü ancak bir kapı olarak görüyorsa yeni bir dünyaya açılan, doğuda trajediyi nasıl bulabiliriz ki?
Yine de:
Kısır sanatsallık algısının pişmemişi çiğ kalmışı, taktiksel yaşam anlayışının ümitsizi hoyratı, siber âlemden devşirme modasallık kurbanı, sanal dünyanın pastörize insanı: Yani ben yani biz yani devr-i dünyanın elan mukimleri olan hepimiz bilmeliyiz ki "trajedi"yi aynalarda değil de *googlebar*da arayışımız tüm sözleri kifayetsiz kılacak kudrette trajiktir.

BEHİCE TEZÇAKAR

Egemen İstisna Uykudan Uyanır mı?

11 Eylül saldırılarından sonra bütün ulusal ve uluslararası hukuk kurallarını hiçe sayan Amerikan egemenlik makinesi, Batı siyasetinde uzun zamandır bilinen, hukuk-i olmayan hukuki bir durumu uygulamaktan başka bir şey yapmamaktadır: "İstisna hali" bir kez daha kural haline gelmiştir. İstisna hali, bir devletin içerden ya da dışardan tehdit altında olduğu bir durumda *anayasal düzenin* tehdit bertaraf edilinceye kadar askıya alınmasıdır. Fransızların "etat de siege" (kuşatma hali) ile karşıladıkları bu olgu, özünde düşmanlar tarafından kuşatılan bir şehrin ve/veya ülkenin kuşatma esnasında bütün karar alma yetkilerini egemene devretmesi anlamına gelmektedir. Bu durumda egemen gücünün zirvesindedir, gücünü istediği gibi kullanma hakkına sahiptir. Öyle ki, modern Batı demokrasilerinin tarihi aynı zamanda sayısız defa askıya alınmış anayasaların tarihidir. Anayasal düzeni ve/veya demokrasiyi *güvenlik* gerekçeleriyle sürekli olarak ertelemenin anlamı bir açıdan *keyfiyetin* (personality) resmileşmesidir. Bu yüzden yirminci yüzyılın başında bazı neo-Kantçı liberal düşünürler (Kelsen, Krabbe, Preuss...) istisna halinin bütünüyle demokrasi dışı olduğunu, gücün *yasama, yürütme* ve *yargı* şeklinde henüz ayrılmadığı monarşiler çağına ait olduğunu iddia ederek egemenin istisna yönünü kınamışlardır. Onlara göre keyfiyet nesnel yapıyı aşındırmaktadır. Akıl keyfiyete açık olamaz. Öte yandan *keyfiyete* burada pejoratif bir anlam yüklemek bir başka açıdan doğru olmayabilir. Bu perspektiften, kaosa uygulanabilecek hiçbir kural olamayacağından hukuk tehdit anlarında istisnaya teorik olarak açıktır. Bir devlet tehdit altında olduğu zaman anayasal düzeni (vatandaşlara tanınmış hakları) askıya alarak aslında hukukun güvencesi olmaktadır. Alman hukukçu ve filozof Carl Schmitt'e göre *istisna egemen* normal durumlarda uykudadır, normal olmayan durumlarda ise kendiliğinden uyanıverir. Schmitt'in "Siyasal İlahiyat"ını İngilizceye çeviren Scwhab'ın dediği gibi "egemen istisna" olağanüstü olana karar veriyorsa olağan olana da özünde hüküm getirendir.

Schmitt'e göre egemen istisnayı kınayan bütün neo-Kantçı formalizmler "nesnellik" talep etmektedir; amaç devletten bütün öznel ya da keyfi normları elimine etmektir. Bu yüzden "istisna" fikrine karşı çıkmaktadırlar. İstisna, Kantçı form ve içerik arasındaki şematik ilişkiyi bozmaktadır. Bütün liberal anayasacılar için olduğu gibi Kantçılar için de soyut bir yasanın keyfi olmayan geçerliliği çok önemlidir.[1] Oysa Schmitt için somut olaylar bu teoriyi yalanlamaktadır.[2] Schmitt'in iddiası şöyledir: Her somut hukuki karar yasanın içeriğinden kayıtsız bir anı içerir. Hukuki tümdengelim yaslandığı dayanak noktasının son detayına kadar takip edilemez.[3] Karar gerektiren bir durum, yasadan bağımsız olarak bir karar verme anı gerektirir.[4] Yani yasa tek olduğundan ve yasanın uygulandığı olaylar çok olduğundan yasanın yasayı uygulayan tarafından farklı olaylarda farklı yorumlanması zaruridir. Schmitt'e göre burada keyfilik hukuk dışı değil tam tersine hukukidir. Bunun dışında hukuku uygulamak neredeyse imkânsız olmaktadır. Yasa genel ve soyuttur, dolayısıyla her somut olayda bütünüyle geçerli olması söz konusu olamaz. Öyleyse yasa istisna'ya teorik olarak da zaten açıktır. Her yargıç aslında yasadan bağımsız (gerektiğinde) kendi istisnasını yaratmaktadır, eğer yargıçlar (gerektiğinde) kendi istisnalarını yaratıp yasayı askıya almazlarsa hukukun işlemesi söz konusu olamazdı (Türkiye'de davaların yıllarca sürmesindeki en büyük etken, teknik eksiklikler ve karar verilemezliğin politik çıkarları yanında, yargıçların yasalara ne yazık ki yeterince, bizdeki hukuk diliyle, şerh koyamamalarıdır). Çünkü teorik olarak hukuk, her olay için bir kural getiremez, olaylar benzerlik ve ya-

kınlıklarına göre kurallaştırılır ise de olayların benzerlik ve yakınlıkları her zaman farklılaşır. Yargıcı bir egemen yapan şey, yasayı askıya alarak davaya istisnayı (gerekiyorsa) uygulayabilmesidir. Amerikan egemenlik makinesi örneğinde olduğu gibi hukukun askıya alınması ile temelde *demokrasi* sürekli olarak aşındırılmaktadır. Fakat teorik olarak bu, demokrasi adına yapılmaktadır. Bizdeki tartışma içinde demokrasi yerini cumhuriyete bırakmaktadır. Cumhuriyet aslında kökeninde istisna halinden mevcudiyete geçmiştir (Mustafa Kemal ve arkadaşları devleti –Cumhuriyet'I– kurarken devletin –Osmanlı Devleti– artık devlet olamadığına karar vermişler ve kendi istisnalarını yaratmışlardır). Fransız filozof Gilles Deleuze'ü takip ederek söyleyecek olursak, devlet kökeninde neyse şimdisinde de o'dur. Halkın egemenliği devletin mevcudiyetini tehdit ettiği anda "istisna egemen" (sovereign exception) uyanmaktadır. Çünkü hukuk özünde istisnadan doğmaktadır. Schmittyen perspektiften, devlet anayasal düzeni anayasal düzen adına askıya alma hakkına sahiptir. Bu, bu türden bir devlet teorisinde bir kuraldır. Darbeci bütün generaller devlet teorisindeki, biz demokratlar için pek sevimli olmayan, bu ilkeden hukuki (ve belki de onlar açısından ahlaki) bir meşruiyet zemini bulmaktadırlar. Tabii anayasal düzenin askıya alınması "iyi" bir şey olarak resmedilemez. Çünkü bu durumda "şiddet" için gün doğmuş olmaktadır. Şiddet ise etik açıdan birinin (özel ya da tüzel) bir başkasına yapabileceği en kötü şeydir. Fakat devlet ile ahlak arasındaki ilişki ne yazık ki modernite ile kesintiye uğramıştır. Demokrasiyi icat eden antik Yunanlar için etik, politika ve hukuk ile sıkı bir ilişki içindeydi. Aristoteles, adaleti uygulayan kişinin ancak adalet erdemine sahip olan kişi olabileceğini yazmıştır. Machiavelli ile bu ilişki koparılmıştır. Etik felsefi bir gevezelik olarak görülmüştür. Devlet bütünüyle bir güç alanı olarak kurgulanmak istenmiştir (Devlet adamlarının bugünün postmodern dünyasında dahi *Etika* başlıklı kitaplar okuduğunu hiç zannetmiyorum; aynı hissiyatım hukukçular için de geçerli. Hukukçular sürekli "hukuk devleti"nden bahsetmekteler ama hukukun adaleti baltaladığını görmemekteler. Etik özünde şiddeti ayıpladığı gibi vicdana kapı aralar ve bizim başkasının acısına *istisnasız* bakmamızı emreder). Siyaset ve ahlak iki farklı entiteye dönüştürülmüştür.

Egemenin bu istisna mevcudiyetinin hukuki bir temeli olsa da (bazı hukukçulara göre yoktur) halkın mevcudiyetini tehdit eden "istisna egemen"e karşı çıkmanın hukuki dayanakları da yok değildir. Hobbes'un *De Cive* yapıtında çizdiği şekliyle egemen her şey olsa da bir şey değildir (Hobbes'u örnek veriyorum çünkü o devleti *neredeyse* herşeyin üstüne koymaktadır); o da egemenin "halk"ın kendisi olmadığıdır. Halk tek bir durumda egemene, yani devlete isyan etme hakkına sahiptir Hobbes için: eğer egemen, uygulamalarında "halk"ını mutsuz ediyorsa (halkın çoğunluğu olması gerekmez, "genel irade"nin rahatsız olması, mutsuzluğu yeterlidir) halk egemenin sözünü askıya alma hakkına (yani hukukuna, hukukla hak aynı şeydir) sahiptir. Hobbes için aslında devlet (commonwealth) ve halk (people) birdir. Devlet egemenliğini halktan alır, dolayısıyla halkının mutluluğunu her şeyin üstünde tutar.[5]

Bugün ülkemizin içinde bulunduğu bütün siyasi tartışmaların yukarıdaki teorik çerçeveyle çok yakından ilişkisi vardır: cumhurbaşkanlığı seçimi, türban tartışması, YÖK, asker ve siyasetçi karşıtlığı vb. Türkiye'de egemen istisna kimdir? Egemen istisna *bizde* istisnasız askeri bürokrasidir. Çünkü devleti kuran askerlerdir (bu nokta her zaman gözden kaçmaktadır, devlet özünde askeri bir devlettir bizde). Egemen istisna Türkiye tikelinde "Kürt meselesi" ve "laiklik karşıtlığı" bağlamında uykudan uyanmaya istekli gibidir. Demokrasilerde egemen istisna'nın uyanması hoş karşılanmaz. Birleşik Devletler'de 11 Eylül saldırılarından sonra kendini *commander-in-chief* (başkomutan) ilan eden Bush, demokratlar tarafın-

dan, istisna egemen rolüne bürünerek Birleşik Devletler'in demokratik-sivil geleneğini baltalamakla suçlanmıştır. Hillary Clinton bu demokratik-sivil geleneğin sözcüsü olarak ABD başkanlık koltuğuna yeniden oturtulacakmış gibi görünüyor... Kürt meselesi Türkiye'nin güneydoğusunun uzun zaman bir "olağanüstü hal" rejimi ile yönetilmesine zaten vesile olmuştu. Şimdilerde ise egemen istisnayı en çok huzursuz eden, islamcı geçmişi olan AKP'nin "türban"ı "devlet alanı"nda görmek istemesidir. "Devlet alanı" diyoruz çünkü genelde "kamusal alan" ile karşılanan bu olgu doğru bir tabir değildir. Alman filozof Habermas'ın doktora tezi olan "Kamusallığın Yapısal Dönüşümü"ne bakılırsa burjuva "kamusal alanı" devlet dışı bir alandır; insanların özel hayatları ile devlet arasındaki "sivil toplum" alanıdır; yani kamusal alan cumurbaşkanlığı köşkünden çok caddeler, kafeler, gazeteler, sergi salonları vs.'dir; ki buralarda kamu özgürce kendi "iyi hayat"ını inşa etmenin yollarını arar ve bu "iyi hayat" adına öteki "iyi hayat" biçimlerine kendini kabul ettirmenin peşinden gider. Türbanın devlet alanına girmesi laikliğin sıkı savunucuları tarafından islami "iyi hayat" anlayışının (başörtüsüz bir hayat kötü bir hayattır birçokları için) toplumun bütününe empoze edilmesinin simgesel ifadesi olarak postüla edilmektedir.

Bu çetrefil meselede "türban" Müslümanlar tarafından temel bir insan hakkı olarak bütün kamusal alanda (devleti içine alan anlamıyla da) serbest bırakılmak istenmektedir. Egemen istisna'nın uykudan uyanmasını istemeyecek olan demokratlar için en büyük *üzüntü* toplumumuzun ne yazık ki yeterince laik bir toplum olmamasıdır.[6] Anglosakson kaynaklı "sekülerlik" ile Kıta Avrupası kaynaklı "laiklik" arasında Türkiye'deki liberallerin iddia ettiği türdün büyük bir fark olmadığı için, "laik" kelimesini kullanmakta bir sakınca görmüyorum. Laik ya da seküler toplum dinin toplumsal hayatın merkezinde olmadığı, dinin yerini daha çok sanatsal etkinliklerin aldığı toplumdur. Bilimsel etkinlikler demiyorum çünkü bilimin toplumun gündelik yaşamına etkisi doğrudan olmaz, dolaylı yollardan olur. Laik bir toplum bilim adamlarının yaptıkları değil sanatçıların yapıtlarını görmek adına sergi mekânlarına ya da müzelere akarlar. Laik bir toplumda kilise ya da caminin yerini sanat müzeleri alır. Bu olgu bizde henüz kavranabilmiş değil. Bizde dinin yerini bilim doldurur şeklinde Comte'cu bir bayağı pozitivizm hâlâ laik çevrelerde egemendir. Oysa Aydınlama'nın hemen akabinde romantiklerin pozitivizme ve aydınlanma akılcılığına getirdiği eleştiriler Batı'da sanatın toplumsal yaşamda dinin yerini doldurabilecek tek gerçek insani etkinlik olduğu şeklinde olmuştur ve bugünün Batısında bu düşünce pozitivizmden ve aydınlanma akılcılığından daha etkilidir. Laik olmak özünde dinsellikten sıyrılmak ve sanatı neredeyse bir din statüsüne getirmektir. Çünkü insan özünde *fizik* bir varlık olduğu kadar *metafizik* bir varlıktır. Laik bir insanın tinselliği sanat ile ancak doyuma ulaştırılabilir. Din aracılığıyla metafizik eğilimlerini yöneten insan laikleşince dünyayı öbür dünyanın vesayetinde kurtarır ama metafizik eğilimlerini yok edemez. Sanat, laik insanın *tinselliğini tenselleştirecektir.* Oysa ki akıl ve bilimi sadece kendine rehber edinen kişi sonsuz metafizik dürtülerle baş edemeyecek ve her tür metafizik işareti varlığına tehdit sayan paronayak bir bilince dönüşecektir. Laik insan bilimi olduğu kadar sanatı da kurumsallaştıran insandır.

Bizde laik devlet sanata asla yeterince yatırım yapmaz. Sanata ayrılan devlet bütçesi her zaman çok ama çok az olmuştur. Çünkü toplumsallığın kutsallık bağlamında gündelik anlamını veren hâlâ bizde dindir. O yüzden laikler de iktidara geldiği zaman dinsel harcamalar için bütçede kısıntıya gitmezler. Oysa batı toplumlarında din marjinalize olduğu için cemaatlerin din üzerindeki vesayeti devleti ya da toplumu bizdeki gibi rahatsız etmez. Devlette din işlerine büyük fonlar aktarmaz. Tersine bu fonlar sanata gider. Örneğin ABD İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra New York'u Paris'in yeri-

ne dünyanın kültürel başkenti yapmak adına sanata büyük destek vermiştir. Öyle ki devasa sanat müzeleri yaratılırken, bu müzelerin içleri Avrupa'dan satın alınan önemli yapıtlarla doldurulmakla kalmamış, Amerika soyut ekspresyonizmine de büyük destek verilmiştir. Jackson Pollock'u kült statüsüne getirenin sadece onun yeteneği olduğunu söylemek biraz saflık olurdu.

Max Weber bir yüzyıl önce moderniteyi "dünyanın büyüsünün bozulması" şeklinde tanımlaştırmıştı. Modernite ile dünya kutsallıktan arındırılmıştır. Türban burada sıkı laiklerin iddia ettiği gibi siyasi bir simge olmaktan çok İslami bir toplum olduğumuzun hatırlanması için önemli gibi durmaktadır Müslümanlar için. Türban islami kutsallığın simgesi olmaktadır. Müslümanlar toplumumuzun laik bir toplum değil islami bir toplum olduğunun iddiasındalar. Küçük bir hatırlatma yapmakta yarar var: laik toplumlarda kendilerini ateist olarak tanımlayan insanların oranı azımsanmayacak kadar fazladır. Bizde ateist olmak sadece islamcılar tarafından değil laikler tarafından da pek hoş karşılanmaz...

Türkiye'de demokratlar demokrasi için uzun zamandır AKP'ye destek veriyorlar. Fakat AKP'nin toplumumuzun bir İslam toplumu olamayacağını anlaması gerek. Egemen istisna anayasal düzeni korumak için gerektiği anda müdahale edecektir. Yukarıda bunun hukuka içkin olduğu şeklindeki görüşleri aktardık. Bizim umudumuz toplumumuzun egemen istisnayı uykudan uyandırmadan demokrasiyi güçlendirmeye ve laikleşmeye devam etmesidir. AKP ile demokrasi ancak belli bir noktaya kadar taşınabilir. AKP'nin "fark politikası"nın azınlıklar ve marjinal kimlikler söz konusu olduğunda sınıfta kaldığı aşikâr. Bizlerin bir insanın kendi öz-kimliğini gerçekleştirmesinin *etik* olduğunu söylediğimiz yerde, marjinal kimlikleri ve heterodoks yorumları ahlaksızlık olarak gören bir anlayışla demokrasi uzun süreli bir evlilik yapamaz...

NUSRET POLAT

Notlar

1 Carl Schmitt, *Political Theology*, s. 29, Çev.: G. Scwhab, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts - Londra, 1985.

2 Fransız filozof Jacques Derrida da Schmitt'in çalışmasındaki teori ve pratik arasındaki indirgenemez farkın ne kadar önemli olduğuna Schmitt'in *"politik olan"* (the political / le politique) kavramı üzerinden dikkat çekmektedir. Schmitt'e göre, hiçbir politika, politika kavramının kendisi ile örtüşmez. Bu örtüşmeme durumu, politika bir *praxis* olduğundan beri ranslantısal olmayan bir biçimde vardır. Derrida, Schmitt'in politik olanın biçimsel ya da kavramsal yapısını analiz ederken *gerçek, mevcut olanaklılık ya da olasılık* kavramı üzerine olan şaşmaz güvenini sürekli belirttiğine işaret etmektedir. J. Derrida, *Politics of Friendship*, s. 114, Çev.: George Collins, Verso, Londra-New York, 1997.

3 Carl Schmitt, *A.g.e.*, s. 30.

4 *A.g.e.*, s. 31.

5 Thomas Hobbes, *On The Citizen*, s. 143., Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1998.

6 Başbakan Recep Tayyip Erdoğan sürekli olarak toplumun ve/veya bireylerin değil devletin laik olması gerektiğini söyleyerek *bilinçli şekilde lapsüs* yapmaya devam etmektedir. Oysa laik bir devlet yapısı için bu zorunludur. Fransızlar Hıristiyanlıkla ilişkilerinin zayıf olduğunu ifade etmek için "je suis laique" yani "ben laik'im" derler; Anglo-saksonlar için ise (dinsel cemaatleri dışarda tutuyorum, çünkü kamu düzeni için tehdit oluşturmazlar) din neşeli bir oyundan başka bir şey değildir: Tanrı'ya sadece inanırlar ya da inanmazlar; dinsel dogmalar, ritüeller, semboller hayatlarının merkezinde yoktur; olanlar için ise bu sadece bir *habitüs* olarak işlemektedir. Bana kalırsa biz solcu-demokratların "demos"un neredeyse %50 oyunu alarak iktidara gelmiş bir partiye hâlâ sıcak bakmamaları onların laik bireyler değil, dindar olmalarından kaynaklanmaktadır. Dikkat edin "dinci", yani devleti din devleti yapmak isteyenler, demiyorum; çünkü dindar olmanın bizatihi kendisi laik ve/veya seküler bir toplum olma iddiasında olan bir toplum için büyük bir problematiktir.

Toprak, İnsan, Ad

beden hafiftir,
ayakların taşıdığı,
ağır olan anlamdır

Eski Ahit'teki ad veriliş sahnelerine bakıldığında ilk adların temel kavramlardan türetildiği görülür. Bu özel adlar, insan aklının da temel kavramlarıdır.
Aklın temel kavramları, akla mekân ve zaman teşkil eden, genel geçer kavramlardır. Buradan hareketle, ilk adlar özel ad değildir. Yaratılış sahnesindeki ilk adlara bakacak olursak:
"Ve Allah dedi: Işık olsun; ve ışık oldu. Ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü; ve Allah ışığı karanlıktan ayırdı. Ve ışığa Gündüz, ve karanlığa Gece, dedi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, bir gün."
"Ve Allah dedi: Suların ortasında kubbe olsun, ve suları sulardan ayırsın. Ve Allah kubbeyi yaptı, ve kubbe altında olan suları, kubbe üzerinde olan sulardan ayırdı; ve böyle oldu. Ve Allah kubbeye Gök, dedi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, ikinci gün."
"Ve Allah dedi: Gök altındaki sular bir yere biriksin, ve kuru toprak görünsün; ve böyle oldu. Ve Allah kuru toprağa Yer, dedi; ve suların birikintisine Denizler, dedi; ve Allah iyi olduğunu gördü."
Özel adlarla adlandırılmamış yaratılışın bu ilk sahneleri ilk oluşlarıyla "özel", "has" olma niteliğini alırlar. Bu sahneler bir defalıktır ve "oluş" kavramının ilk örnekleridir. Yaratılışın sahneleri içinde özel adın verilmesiyle oluştan vakaya geçilir. İlk özel addan sonra kutsal kitap vakalar, isimler üzerine oturur.

Oluş, suretsizdir.

Yukarıdaki ad verme sahneleri, aynı zamanda biçim verilişin de sahneleridir. Ad ve biçim arasındaki ilişkide kutsal metin biçimi öncelik alır. Önce biçim gelir. Formun, form verişin addan, ifadeden önce gelmesi, henüz bir özel adın olmadığı sahneleri gösterir. Genel kavramlar biçimin ardından gelir. Burada "özel" olan sadece yaratılışta ilk sahneler olmalarıdır. Bu biçimler henüz bir "surette" yaratılmamışlardır. Onların suretsizliği, adlarının özel olmayışının yanında durur.

Özel ad, suretten kopma isteğidir.

Yaratılıştaki ilk mekân ve zaman adları suretsizliğin tek örnekleridir. İlk suret bir insandır:
"Ve Allah dedi; Suretimizde, benzeyişimize göre insan yapalım; ve denizin balıklarına, ve göklerin kuşlarına, ve sığırlara, ve bütün yeryüzüne, ve yerde sürünen her şeye hâkim olsun."
İlk suret olan insan, ad verme eylemini devam ettirir:
"Ve Rab Allah dedi: Adamın yalnız olması iyi değildir; kendisine uygun bir yardımcı yapacağım. Ve Rab Allah her kır hayvanını, ve göklerin her kuşunu topraktan yaptı ve onlara ne ad koyacağını görmek için adama getirdi; ve adam her birinin adını ne koydu ise, canlı mahlukun adı o oldu. Ve adam bütün sığırlara ve göklerin kuşlarına, ve her kır hayvanına ad koydu; fakat adam için kendisine uygun yardımcı bulunamadı."
İnsana yardımcı olarak yaratılan kadın, ilk özel adın da sahibi olacaktır. İlk özel isim bir kadına bir insan tarafından verilmiştir.

Özel ad, insandan insana geçişin olanağıdır.

Kadının ilk insana yardımcı olarak yaratılmış olması erkek ve kadın arasındaki öncelik durumunun sadece bir yaratılış sırasından ibaret olduğunu gösterir. Konunun can damarı, yapılan işlerde beraberliktir: yardımcı rolü gözden kaçırılmıştır. Gök, yer, denizler arasındaki mitolojik kavga benzeri bir durum söz konusudur. Bu noktada kadın ve erkek arasındaki kavganın mitolojik olmaktan öte bir tarafı yoktur. Ve ilk özel isim olarak bir kadın adının verilmesi, köken sorununu başka bir plana taşır.

"Ve Rab Allah adamın üzerine derin bir uyku getirdi, ve o uyudu; ve onun kaburga kemiklerinden birini aldı, ve yerini etle kapadı; ve Rab Allah adamdan aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaptı, ve onu adama getirdi. Ve adam dedi: Şimdi bu benim kemiklerimden kemik, ve etimden ettir; buna Nisa denilecek, çünkü o İnsandan alındı."
Yaratılış sahneleri içinde insanın yaratılması iki biçimde gerçekleşmiştir. Suret olarak insan: adam, insan olarak insan: Nisa. İki yaratılışın birbirinden temel farkları vardır. Suret, yaratılış sahnelerinde ilk kez adamın yaratılışı ile onu yaratana bağlarken, ilk özel adın sahibi olan Nisa yaratıcıya değil bir insana bağlanmıştır. İnsanın insandan gelmesi teması temel olarak kökenden, toprağın çıkarıldığı durumdur. Toprak kökenin dışında yer alacaktır.
Adamın topraktan gelenlere isim vermesi ile kendinden gelene isim vermesi arasındaki fark insanın insanla olan zorunlu ilişkisinin de kurucu öğesidir. Yaratılış sahnelerinde toprağın köken oluşturması yanında insanın kökensel niteliği öne çıkar; çünkü insanın doğayla, burada toprağın nitelediği anlamı genişleterek doğa denilirse, bu ilişki bir düşmanlık biçimini gösterir. İnsan ve insan ikilisi, insan ve toprak ikilisinin önüne geçerek toprağı bir hasma dönüştürmüştür.

İnsanın ilk düşmanı topraktır.

Adamın adı –burada özel ad söz konusu değildir– ile toprak arasındaki ilişkiye vurgu yapılmamıştır. Ad ile köken arasındaki ilk iliş ki Nisa ile yapılmıştır. Tanrının ilk adlar olarak gök, yer, denizler koymasında kökensel bir ilişki yoktur. Bunlar yaratılışın sahneleridir. İnsandan insana yaratılışın ilişkisi ise bir özel adın anlamıyla verilmiştir. Köken doğuştan değil anlamdan gelir. İçeriğin önemiyle birlikte bu içeriğin bir zamanla ilişkilendirilmemesi de köken kelimesini zamandan, mekândan – toprak anlamındaki yerden – bağımsızlaştırır. Yaratılış sahnelerinde "gün" önemlidir: "ve akşam oldu ve sabah oldu, bir gün", "ve akşam oldu ve sabah oldu, ikinci gün."...
İnsandan insanın yaratılışında bir gün kavramı yoktur. Nasıl ki; toprak kavramının olmaması gibi. Adamın ad koymasındaki şeyler ile adlar arasındaki ilişkide bir anlam ilişkisi yer almadığından, toprak ve gün yani zaman ve toprak anlamın kendisidir. Anlamın kuruluşu ne gösterdiğinde ne de kökenindedir.

Yaratılış, kökensizliktir.

Yaratılışın sahnelerinden hareketle, zaman ve toprağın kendi kendine köken oluşu bu ilk sahneleri ve sahnelerin içeriğini kendinde, yaratandan bağımsız kılar. Her oluş kendinde olarak zamanın ve toprağını taşır. Bu noktada insan dışındaki bütün yaratılışlar kendinde yaratılış olarak yaratıcıdan bağımsız yaratıcının kendisidirler.

İnsanın insanla ilişkisi, zamanın ve mekânın kuruluşudur.

Yaratılışın bütün sahneleri kendi içlerinde tek sahnedir. Her sahnenin tekliği onları zamanın ve mekânın dışında tutar. Bu teklik ancak insanın insandan yaratılışıyla yerini zaman ve mekân bileşenlerine bırakacaktır. Burada önemli olan; yaratılış sahnelerinin birer güne tekabül ederken, ilk sahnelerin aynı zamanda mekânsız ve zamansız olmalarıdır. İlk insanın yaratılışı ile bu durum tersine dönerek, sahnenin gün içinde belirlenmemesi onun zaman ve mekânla ilişkisinin zorunlu durumunu yaratır. Toprağın kökene yerleştirilmesi bu durumun "çıkar "ile ilişkilendirilmesi sonucudur. Toprağın somut bir belge niteliğinde köken olması anlamın kuruluşunun da dışındadır. İlk anlam ilk adın verilmesiyle kurulmuştur. İlk anlamın zamansız ve mekânsızlığı insanı tersine toprağa bağlamıştır. Yukarıda geçen Nisa bahsi, insanın insandan gelişi, ve bu gelişin zamansız ve mekânsızlığıdır. Bu kaçınılmaz durum, toprağın belirleyici olarak alınmasıyla dönüştürülmüştür.

Anlam, zamanda ve mekanda durur.

Yaratılışın zamansız ve mekânsız oluşu yanında anlamın zaman ve mekân kuruculuğu insanı "evrenselleştirmiştir". Dolayısıyla insanın evrenselleşmesi anlamında bir evrenselleşme olacaktır. Düşünülmesi gereken toprağın evrensel oluşu yanında insanın ve anlamın evrensel kılınması, toprağa karşı hasımlığın da kuruluşudur. Unutulmamalı ki; evrende komşu kürelerde toprağın araştırılması bu evrenselliğin fiziksel doğruluğudur. Komşuda insan var mı değil, komşu da canlı var mı sorusunu sorar anmalın kuruluşu..

Toprağın, kökene yerleştirilmesi insanın "kovuluşu"nun unutulması isteğidir. Kovulan insan doğaya dönüş yollarıyla yeniden cennetini hayal eder. Toprak uğruna yapılan savaşlar, her kimlik sahibinin kurmak istediği dünya cennetinin hayalidir: en güzel vatan, en güzel topraklar, en verimli topraklar. Unutulmamalı ki; kutsal üçlü topraksızdır. Üçlünün içinde toprak, uğruna kayıplar verilmesi gereken "anlam" kuruluşlarıyla verilir. Toprak insanın ilk mitidir.

İlk mitsel öğe, topraktır.

İnsanın toprakla, daha geniş anlamıyla doğayla ilişkisindeki "düşmanlık" ait olmadığını zorla sahiplenme isteğinden gelir. İlk özel adın bir kadına verilmesi, dikkat çekici bir noktadır. Kutsal kitapta Nisa sonrası bir "adlar" kalabalığı toprağın gölgelendiği, toprağın bir şiddet içinden var edildiği bölümlerdir. Toprağın işlenmesi, bir araca dönüşmesi onu en başında kökenden çıkarır. Toprağın "ürün" almak için insanın tarihinde yer alması onu köken durumundan uzak tutar. İnsanın insana şiddetiyle insanın doğaya şiddeti aynı değildir. İnsan insana kökensel bağı nedeniyle şiddet uygular. Buradaki temel soru şudur: Böyle bir bağı olmadığı doğa ile neden şiddet ilişkisi taşımaktadır? Düşüncenin tarihi içinde bu "sapmayı" onaylayıcı kavramsallaştırmalar doğanın "ötekiliği" içinde doğaya tahakkümün yollarını açmıştır. İnsan doğası bu kavramsallaştırmanın en uç örneklerindendir. "İnsanın insanı" vardır, Nisa'nın adamı, adamın Nisa'sı. Doğa burada kim? Hiçbiri. İnsan kim? Her ikisi. Hikâyenin başlangıcında iki insan vardır. Başlangıçta hikâye yoktur. Her şey iki insan arasındadır.

İki insan arasında başlangıçta aşk vardır.

İki insan arasına doğa kavramını koymak istiyorsak aşk üzerinden gidebiliriz. Aşkın doğal oluşu, heryerdeliği onu "insanın doğası" yapar.

Bu metin, insanın doğayla olan ilişkisindeki şiddetin aslında "en az iki olma" isteğinin temelinde olduğunun vurgulanması ve doğanın bu durumdan azat edilmesi dileğiyle ele alınmıştır.

ZELİHA BURTEK

Jean-Jacques Rousseau'nun İkilemi: Türkiye'de Vatandaşlık ve Siyasal Kültür

HALDUN GÜLALP

Vatandaşlık kavramı, bir kimlik (yani, aidiyet) rejimi olmanın yanı sıra bir de "hak ve görevler" rejimini ifade eder. Bu ikinci bağlamda iki ana modelden söz edilebilir:

Cumhuriyetçi model: Klasik Atina demokrasisinden beri bilinen, aktif vatandaşlık rejimi. Burada topluluğun çıkarlarının bireyden önce geldiği kabul edilir. Vatandaşlık, haklardan çok görevlerle tanımlanır. Siyasal katılım da bir görevdir. Vatandaşın topluluk çıkarları doğrultusunda aktif olması beklenir; siyasete katılmaması düşünülemez.

Liberal model: Modern döneme özgü, bireyin çıkarlarını topluluğun önüne koyan rejim. Burada vatandaşlık, bireye pasif olarak tanınan haklar üzerinden tanımlanır. Vatandaş olan birey, istemezse siyasete katılmaz; böyle bir yükümlülüğü yoktur. Hakları, bundan bağımsız olarak vardır. Başkasının haklarına tecavüz etmediği sürece, vatandaş kendi bireysel çıkarlarını istediği gibi kollayabilir.

Fransız devrim felsefesinin Türkiye için bir örnek oluşturduğu iyi bilinen bir konudur. Jean-Jacques Rousseau'nun normatif kuramında da betimlenen bu vatandaşlık modeli uyarınca, Türkiye'deki hak ve görevler rejiminin klasik cumhuriyetçi, yani gayri-liberal olduğu söylenebilir.

Liberal modelde vatandaşlığın "haklar ve görevler" rejimi, vatandaşların devlete değil, birbirlerine yönelik olarak hak ve görev sahibi olmalarını, dev-

letin de bunların düzenleyicisi ve denetleyicisi olmasını öngörür. Klasik cumhuriyetçi modelde ise, Rousseau'nun da kuramlaştırmaya çalıştığı gibi, bireysel iradelerin toplamı ile genel irade arasında bir fark olduğu ve devletin genel iradeyi temsil ve ifade ettiği varsayımları, vatandaşlık görevlerinin devlete yönelik olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Türkiye'deki Osmanlı geleneği üzerine bir de Fransız cumhuriyetçi modelin oturtulması, devletin vatandaştan bir dizi görev ve yükümlülük talep etmesine yol açar. Sonuç olarak, siyasal kültürümüzde vatandaş, haklardan çok görevleriyle tanımlanagelmiştir.

Jean-Jacques Rousseau, çağının diğer "Toplum Sözleşmesi" kuramcılarından farklı olarak, liberal değildir; hatta bir "erken dönem" Romantik olarak da tanımlanabilir. Diğer Aydınlanma düşünürleri bireyler arasındaki çıkar çatışmalarına odaklanırken, Rousseau toplumsal *tesanüt* (birlik, beraberlik, dayanışma) üzerinde durmuş, daha doğrusu bunun normatif siyasal teorisini kurmaya çalışmıştır.

Benzer bir temayı İbn Haldun'da da bulabilirsiniz; daha yakın dönemde, kendisi modernist olduğu halde modernleşmenin "*anomi*"ye (kuralsızlığa, başıboşluğa) yol açacağını, bireyleşmenin *anksiyete* (endişe, kuruntu) yaratacağını, hatta intihar oranlarını yükselteceğini düşünen ve bunu önlemenin yolunu araştıran Emile Durkheim'da da bulabilirsiniz. Bilindiği gibi, hem Rousseau hem de Durkheim bizim milliyetçiler tarafından çok benimsenmiş, normatif felsefeleri, Cumhuriyet rejiminin kurgulanmasında siyasal kültürümüzün temeline oturtmuşlardır.

Benzer temaları Marx'ta ve Marksist'lerde de bulabilirsiniz. Bu durum gerek Rousseau ve Durkheim'daki, gerekse de Fransız devriminin felsefesindeki iç çelişkileri de bir ölçüde anlamamıza yarar. Fransız devriminin üç hedefi, yani eşitlik, özgürlük ve kardeşlik, aslında kendi aralarında çelişkilidir. Bir yanda, özgürlük, eşitlik ile de kardeşlik ile de çelişkilidir; ama, öte yanda, eşitliğin olmadığı yerde özgürlük de, kardeşlik de olamaz.

Buna karşılık Anglosakson liberal düşünce ve siyasal kültür bireye öncelik vererek özgürlüğü ve rekabeti kardeşliğe tercih etmiş, fakat serbest rekabetin sonuç itibariyle genel faydayı sağlayacağına inanmış ve bu yolla da, en azından dolaylı olarak, kardeşliğin sağlanabileceğini kuramlaştırmaya çalışmıştır.

Aynı şekilde, Marx da, Fransız devriminin ve daha genel olarak modern dönemin içerdiği vaatler arasındaki çelişkileri çözmenin yolunu aramıştır.

Marx'a göre, sosyalizm projesi, kapitalist toplumda eşitlik ve özgürlük gibi gözüken ilişkilerin sadece görüntüde geçerli olduğunu, o görüntünün ardında bir sömürü ilişkisinin var olduğu tespitini yaptıktan sonra, bu sorunu ortadan kaldıran rejimin, yani sosyalizmin, kardeşliği de sağlayacağını öne sürmüştür. Bu düşünceye göre, eşitliğin olmadığı yerde kardeşlik olamaz, özgürlüğün olduğu yerde eşitlik sağlanamaz, ama sosyalizm bunların hepsini birden sağlar. Yani, Marx'a göre, sosyalizm, kapitalizmin vaat edip de gerçekleştiremeyeceği şeyleri gerçekleştirecektir. Marx modernisttir; kapitalizmin, modernizmin gelişme tarihinde bir ara aşama olduğuna inanır.

Pratikte ise hem Türkiye'de hem de Fransa'da kardeşliğe, yani homojenliğe, tesanüte yapılan vurgu, örneğin azınlık kavramının tanınmaması, çeşitliliğin ve farklılığın yok sayılması, icabında görüldüğü yerde de ezilmesi tarzında bir siyasal kültür ve uygulamayı teşvik etmiş, onu meşrulaştırmıştır. Belki de, bizdeki bazı solcularla Kemalistlerin anlaşmasının kuramsal bir yönü, bu iki akımın felsefi hedefleri arasında birlik ve beraberliğe yapılan bu vurgu olabilir. Bu vurgu ve eğilim, daha genel olarak, asimilasyonu normatif bir erdem olarak kabul eden modernizmin bir türevi olarak da görülebilir. Bunun bazı sorunlar yaratacağının kuramsal tespitini ise postmodernist düşüncenin modernizme yönelttiği eleştiriye borçluyuz.

Bu noktada Rousseau'ya dönersek, birey-topluluk gerginliğinin Rousseau için kuramsal bir çıkmaz yarattığını kolaylıkla görebiliriz. Fakat, ilk olarak, Rousseau'dan örneklerle bizim siyasal kültürümüzde de tanıdık olan bazı tespitler yapalım:

Rousseau'ya göre, bireyin özgürlüğü, genel iradeye teslim olmaktan geçer (*Toplum Sözleşmesi*, 1762, Kitap 1, Bölüm 7). Bu paradoksal fikir, bırakınız Türkiye'yi, Fransa'da da başörtüsü yasağını açıklar. Kızların bu yasak yoluyla özgürleştirildiği öne sürülür. Buna bir ölçüde benzer bir mantığı, Aristoteles'te de, Marx'ta da bulabilirsiniz: Vatandaş ancak siyasal faaliyet yoluyla ve o siyasal ve toplumsal birlik içinde kendini bulur ve özgürleşir.

Rousseau bireysel irade ile genel iradenin farklı ve hatta zıt olabileceğini belirttikten sonra, ekler: Bireyin genel iradeye katılması vatandaşlıktan gelen bir haktır; o nedenle, birey genel iradeyi bir yana bırakıp kendi özel çıkarlarını korumaya kalkışırsa, siyasal bünyeye zarar verir. Böyle yapan kimselerin o bünye tarafından genel iradeye uymaya zorlanması gerekir. İşte bu, onların özgürleşmeye zorlanması anlamına da gelir (*TS*, Kitap 1, Bölüm 7).

Yine Rousseau'ya göre, genel iradenin sağlıklı bir şekilde oluşabilmesi için, vatandaşların birer birey olarak doğrudan doğruya devlet ile karşı karşıya kalmaları, yani siyasal parti, dernek gibi ara kuruluşların var olmaması gerekir. Çünkü o tür kuruluşlar, genel iradeyi bölerek, bir dizi yeni alt genel irade yaratır; devlette temsil bulan genel irade karşısında da vatandaş sayısına uymayan bir dizi tekil irade yaratılmış olur (*TS*, Kitap 2, Bölüm 3). Buna karşılık devlet, genel iradeyi bir bütün olarak, vatandaşlar arasında ayırım yapmadan, ulusun tamamı için öngördüğünden, bireyler arasında eşitliği sağlar (*TS*, Kitap 2, Bölüm 4). Yani, bir bakıma, eşitlik adı altında, herkes ulusun sıcak bağrında eriyip gider.

Bu örnekler çoğaltılabilir; fakat Rousseau'daki asıl sorun, kuramının merkezindeki "genel irade" kavramındadır: Genel irade, tekil iradelerin toplamından oluşmaz. Bunlar niteliksel olarak farklı şeylerdir. Genel irade, tanım gereği, tekil iradelerin toplamından üstündür. Rousseau'ya göre, genel irade her zaman doğrudur ve kamunun yararını kollar. Oysa tekil iradeler bireysel çıkarlardan kaynaklanır. Ancak, bireyler iyi niyetli olsalar bile yanıltılabilirler; üstelik her zaman kendi iyiliklerinin nerede yattığını anlamayabilirler; vs. (*TS*, Kitap 2, Bölüm 3; Kitap 3, Bölüm 2, Bölüm 15; Kitap 4, Bölüm 1).

Peki, durum bu ise hem demokratik bir katılım rejimi kurup hem de o yanılmaz ve üstün olan genel iradeyi nasıl bulacağız? Hem vatandaşlara görüşlerini soracağız, ama hem de onların tekil çıkarlarını kollama olasılığını nasıl bertaraf edeceğiz?

Rousseau'nun aslında bu bariz soruya güzel bir cevabı yoktur. Daha doğrusu, bir cevabı vardır ama bu cevap bir safsatadır. Rousseau der ki: Vatandaşların demokratik katılımı durumunda, yani bir konu üzerinde onların görüşleri sorulduğunda, sorulan soru, kendi bireysel tercihlerinin ne olduğu değildir, çünkü o durumda elde edeceğimiz sonuç, tekil iradelerin toplamı olacaktır; onlara sorulan asıl soru, her birinin genel iradenin hangi yönde olduğu veya olması gerektiğini düşündüğü sorusudur. Böylece yapılan oylama sonucunda genel irade belirlenmiş olacaktır. Yani, örneğin, nihai sonuç benim oy verdiğim yönde çıkmazsa, benim oy verirken yanılmış olduğum, genel iradenin hangi yönde oluştuğunu bilemediğim anlaşılacaktır (*TS*, Kitap 4, Bölüm 2).

Buradaki totolojik mantık çok belirgindir: Ya ortaya çıkan sonuç, gerçekten, Rousseau istese de istemese de, tekil iradelerin toplamıdır; bunu tanım yoluyla değiştiremezsiniz. Ya da genel iradenin ne olduğu bir yerde birileri

tarafından belirlenmiştir ve seçmenler bir tür sınava tabi tutulmaktadırlar: "Bakalım genel iradenin ne olduğunu bilebilecek misiniz?" Ama böyle bir şey de söz konusu olamaz; çünkü Rousseau'ya göre toplumun ortak olarak verdiği karar demokratik bir karardır ve tanım gereği genel iradenin ifadesidir. Sonuç olarak, Rousseau, bu kendi içinde çelişkili kurgunun içinden kuramsal olarak çıkamaz.

Rousseau'nun bu kuramsal ikilemine iki farklı yoldan çözüm bulunabilir. Bunlardan biri, eğer Rousseau'nun kuramına demokratik niyetler atfedeceksek o niyetlere aykırı düşen, ama çelişkiyi de kestirmeden çözen ve bizim siyasal kültürümüzde egemen olan çözümdür. Bu çözüm, siyaset bilimi literatüründe pek rastlanmayan, belki örnekleri çok fazla yerde de olmayan, ama buna karşılık bizim siyasal kültürümüzde neredeyse hiç sorgulanmadan kabul edilen bir ayrımda, yani devlet/hükümet veya devlet/siyaset ayrımında yatar. Tabii ki siyaset biliminde, örneğin, soyut iktidar düzenini ifade etmek için *devlet*, geçerli olan yönetim kadrosuna işaret etmek için de *hükümet* kavramları iki farklı anlam taşıyarak kullanılır. Fakat bunun da ötesine giderek bizim siyasal kültürümüzde "devlet iktidarı" ile "siyasal iktidar" (hükümet) arasında bir ayrım yapılır. Bu ayrıma göre, hükümet daha sığ, devlet ise daha derin bir iktidarı işaret eder. Fakat asıl önemlisi, bu ayrıma göre devlet siyaset-üstü, hatta siyaset-dışıdır. Siyaset, hükümeti hedef alarak yapılır; devlet ise bunun dışında ve sorgulanmaz, ulaşılmaz bir konumda yer alır.

Bu ayrımı anlamak için Anayasa hukukçusu Profesör Erdoğan Teziç'in yakınlarda yaptığı bir açıklamaya başvurabiliriz. 22 Temmuz 2007 seçimlerinden önce yer alan Cumhurbaşkanlığı tartışmaları sırasında Teziç, siyasal iktidara sahip olan AKP'nin şimdi bir de devlet iktidarına aday olduğunu belirtmekteydi (*Radikal*, 12.05.2007). Siyasal kültürümüzde bu ayrımın ne kadar benimsenmiş olduğunu gösteren bir diğer örnek ise, başka açılardan kurulu düzene karşı çıkan bir siyasal hareketin sözcüsü olan DTP milletvekili Aysel Tuğluk'un, türban konusu ile ilgili Anayasa değişikliği görüşmeleri sırasında, 6 Şubat 2008 tarihinde TBMM'de yaptığı konuşmada söylediği şu sözlerdir: "Siyasal İslam bugün nihayet iktidarı değil devleti de ele geçirmiştir." (*NTVMSNBC websitesi*, 6 Şubat 2008).

Burada varsayılan formül gayet açıktır: Devlet, Rousseau'nun "genel iradesi"ni, yani tesanütü, ortak çıkarlar alanını temsil ve ifade eder; siyaset ise bireylerin çıkarlarının yarıştığı, seçim, muhalefet vb unsurların yer aldığı demokrasi alanını ifade eder. Bu yolla, Türkiye Cumhuriyeti, Rousseau'nun

kendi içinde çelişkili ve bu nedenle de uygulanması olanaksız olan normatif kuramını, kendine özgü bir yöntemle yaşama geçirmiş sayılabilir. Bu yöntem ile yönetilen toplumda, bireye tanınan ve liberalizme açılan alan, tesanüt projesi ve dolayısıyla devletin temsil ettiğine inanılan yüce çıkarlar çerçevesiyle kuşatılmış ve daraltılmıştır.

Bu nedenle olsa gerektir ki, Türkiye'de sık sık demokratik seçimler "genel irade" temsilcilerinin arzuladığı sonuçları vermediği takdirde, yani Rousseau'nun kelimeleriyle ifade etmek gerekirse, seçmenler genel iradenin nasıl tecelli etmesi gerektiği konusunda doğru yanıtı veremeyip sınavı geçemezlerse, ya sınav tümüyle iptal edilir ya da seçmenler bütünlemeye kalarak yeniden sınava girerler. Sonuç olarak, Rousseau'nun kuramından ilham alan ve onun normatif önerilerini ideolojik olarak benimseyen kurucu kadroların, Türkiye koşullarında bu birinci yolu benimsemiş olduğu ve bu yorumun siyasal elitlere kuşaktan kuşağa aktarıldığı söylenebilir.

Rousseau'nun kuramının ortaya çıkarttığı ikilemin diğer çözüm yolu ise, kuramcının kendisinin kabul etmek istemediği gerçeği, yani demokratik yoldan oluşan "genel irade"nin aslında tekil iradelerin toplamından başka birşey olamayacağını kabullenmektir. Rousseau'nun hayal ettiği demokratik genel irade, gerçekçi birşey değildir. Rousseau bir yandan vatandaşların özgür ve eşit haklara sahip olmalarını ve toplumsal kararların katılım yoluyla verilmesini istemekte, ama bir yandan da bireyciliğe izin vermemekte, özgürlüğün ve eşitliğin ancak toplum içerisinde eriyerek bulunacağına inanmaktadır.

Örneğin, Rousseau, mükemmel bir yasama düzeninde tekil ve bireysel iradelerin tamamen yok olup genel iradenin egemen olacağını belirttikten (*TS*, Kitap 3, Bölüm 2) sonra, yasama meclisinde oybirliğine yaklaşıldığı ölçüde genel iradenin ortaya çıkacağını, buna karşılık uzun tartışmaların ve anlaşmazlıkların özel çıkarları ön plana çıkartıp devletin zayıflamasına neden olacağını söyler (*TS*, Kitap 4, Bölüm 2). Ancak, Rousseau buradaki neden-sonuç ilişkisinden tam da emin sayılamaz; çünkü bu son tespitinden hemen önce, Rousseau'nun olaya tersinden bakarak, toplumsal bağların gevşemesi ve devletin zayıflaması durumunda, özel çıkarların ifade olanağı bulup küçük grupların devlete etki etmeleri sonucunda ortak çıkarların zarar gördüğünü ve yasamada oybirliğinden uzaklaşılarak genel irade ile tekil iradelerin toplamının birbirlerinden uzaklaştığını düşündüğünü görürüz (*TS*, Kitap 4, Bölüm 1).

Bu düşünceleri Rousseau'yu endişeye sevk ederek şu soruyu sordurtur: Peki, bu durumda genel iradenin bozulduğuna veya yıkıldığına mı hükmedeceğiz? Rousseau, Hayır, diye devam eder: Genel irade her zaman saf, sabit ve değiştirilemez bir niteliktedir, ama (geçici olarak) özel çıkarların denetimi altına girmiş olabilir; bireyler veya gruplar kendi çıkarlarını bir an için genel çıkarların dışında görseler de, aslında onlar da genel çıkarın öneminin (kendi özel çıkarları açısından bile olsa) farkındadırlar (*TS*, Kitap 4, Bölüm 1).

Görüldüğü gibi, Rousseau'yu kuramsal olarak bu kadar zora sokan varsayım, tekil iradelerin toplamı ile genel irade arasında niteliksel bir fark olduğu, daha doğrusu, genel irade olarak ifade edilen mutlak bir doğrunun o topluluğu oluşturan bireylerden bağımsız olarak bir yerlerde barındığı varsayımıdır. Rousseau bir yandan bireysel çıkarlarla genel çıkarların birbirlerinden farklı, hatta zıt olabileceğini kabul etmekte, ama bir yandan da bireylerin hem kendi çıkarlarını hem de genel çıkarları aynı anda kollayabileceğini öne sürmektedir; bir yandan bireyciliğe tahammülsüzlük göstermekte, ama bir yandan da kararların demokratik yollarla alınmasını istemektedir; bir yandan bireylerin eşit ve özgür olmasını istemekte, ama bir yandan da genel iradenin oybirliğiyle belirmesini veya, eğer öyle olmazsa, çoğunluk kararı her ne yönde ise herkesin ortaya çıkan sonuçtan mutlu olmasını istemekte (hatta, zaten tanım gereği mutlu olacağını varsaymaktadır).

Bu düşünce tarzı Türkiye'de egemen olan ve bir yandan Türkiye'nin laik, demokratik ve sosyal bir hukuk devleti olduğunu vurgularken, bir yandan da demokrasiyi fikir ve ülkü birliğinde arayan, aykırı görüşlere tahammül edemeyen, hatta bireyin kimi özgürlüklerini ihanet olarak kabul eden siyasal kültürü andırmaktadır. Tabii ki Türkiye'deki demokrasinin arızalarının sorumluluğunu Jean-Jacques Rousseau'ya yükleyemeyiz; ama onun görüşlerinin neden bu kadar benimsendiğini anlamak, demokrasimizin niteliklerini anlamaya yarayabilir. Rousseau'nun kuramsal ikileminin çözümü, bireylerin birbirlerinden farklı olduklarını, kendilerine özgü çıkar ve görüş sahibi olabileceklerini, ortak bir karar vermeye çalıştıklarında da kendi iradeleri doğrultusunda oy verdiklerini, yani tekil iradelerin toplamından farklı bir genel iradenin var olmadığını kabul etmekten geçer.

Kötülük Üzerine: Alain Badiou ile Söyleşi*

CHRISTOPHER COX - MOLLY WHALEN

Kötülüğün günümüz felsefe ve siyaset söylemlerinde apaçık bir yeri olduğunu ve hem bu apaçıklığın hem de bu kötülük anlayışının sorunlu olduğunu öne sürüyorsunuz. "Karşılıklı kabul ettiğimiz kötülük temsili" nedir ve niçin sorunludur?

Kötülüğün apaçık olduğu düşüncesi, bizim toplumlarımızda, pek de eski bir düşünce değil. Bana göre, 1960'ların sonunda, 60'lardaki büyük siyasi hareketin sona erdiği sırada başgösterdi. O sıralar, benim Restorasyon Dönemi adını verdiğim tepkisel bir döneme girmekteydik. Biliyorsunuz ki, Fransa'da "Restorasyon", Kral'ın 1815 yılında, Devrim'den ve Napolyon'dan sonra dönüş yaptığı dönemdir. Biz de şimdi öyle bir dönemin içindeyiz. Günümüzde kapitalizmi ve onun siyasi sistemi olan parlamentoculuğu tek doğal ve kabul edilebilir çözüm olarak görüyoruz. Her türden devrimsel düşünce, ütopik ve tümüyle yasadışı bulunuyor. Kapitalizmin global yayılışının ve "demokrasi" adı verilen şeyin, insanlığın ortak hayali olduğuna ve bütün dünyanın Amerikan İmparatorluğunun ve onun askeri polisi olan NATO'nun otoritesini istediğine inandırılıyoruz.

Oysa gerçekte, liderlerimiz ve propagandacılarımız liberal kapitalizmin eşitlikçi olmayan, adaletsiz ve insanlığın ezici çoğunluğu için kabul edile-

* Alain Badiou'yle yapılan söyleşi 2001 Temmuz-Ağustos aylarında e-posta aracılığıyla gerçekleştirildi. Badiou 11 Eylül 2001 olaylarından sonra söyleşinin son paragraflarının eklenmesini rica etti.

mez bir sistem olduğunu biliyorlar. Aynı zamanda, demokrasimizin bir "illüzyon" olduğunu da biliyorlar: Nerede halkların iktidarı? Üçüncü dünya köylülerinin, Avrupa işçi sınıfının, fakirlerin siyasal gücü nerede? Bir çelişki içinde yaşıyoruz: tamamıyla eşitlikçi olmayan –varoluşun sadece para üzerinden değerlendirildiği– vahşi bir durum bize bir ideal olarak sunuluyor. Kurulu düzenin partizanları, muhafazakârlıklarını gerekçelendirmek için bu durumun ideal veya mükemmel olduğunu söyleyemediler. Bunun yerine, bunun dışındaki her şeyin korkunç olduğunu söylemeye karar verdiler. İyilik'in hâkim olduğu mükemmel bir durumda olmadığımız kuşkusuz, diyorlar. Ama Kötülük'ün hâkim olduğu bir ortamda yaşamadığımız için şanslıyız. Demokrasimiz mükemmel değil. Kapitalizm eşitlikçi değil. Ama Stalinizm gibi cani de değil. Milyonlarca Afrikalının AIDS'ten ölmesine göz yumarız ama Miloşeviç gibi ırkçı milliyetçi açıklamalar yapmayız. Iraklıları uçaklarımızla bombalar ama Ruanda'da olduğu gibi boğazlarını palalarla kesmeyiz vs.

Kötülük düşüncesinin bu kadar önem kazanmasının nedeni budur. Hiçbir entelektüel, paranın gücünü ve buna eşlik eden oy verme hakkı elinden alınmışların veya elle çalışan işçilerin siyaseten azımsanmasını savunmaz ama birçoğu gerçek Kötülüğün başka bir yerde olduğu konusunda hemfikirdir. Yoksa başka kim günümüzde Stalinci terörü, Afrika'daki soykırımları, Latin Amerika'daki işkencecileri savunur? Kimse. Kötülük üzerine mutabakat işte bu noktada bir sonuca götürür. Kötülüğü kabul etmeme mazeretiyle, elimizde İyilik yoksa bile en azından mümkün olan en iyi durumda olduğumuza inandırılıyoruz – bu "en iyi" o kadar da iyi olmasa bile. "İnsan hakları"ndan imtina etmek modern liberal kapitalizmin ideolojisinden başka bir şey değildir: Sizi katletmeyeceğiz, size mağaralarda işkence etmeyeceğiz, siz de sesinizi çıkarmayın ve zenginliğe tapın. Tapmak istemeyenlerin veya bizim üstünlüğümüze inanmayanların çaresine de Amerikan ordusu ve onun Avrupalı polisleri bakar, onları susturur.

Churchill'in bile demokrasinin (yani, liberal kapitalizmin rejiminin) politik rejimlerin en iyisi olmaktan çok, en az kötü olanı olduğunu söylediğini hatırlayalım. Felsefe, her zaman çoğunluk tarafından kabul gören görüşlere ve aşikâr olduğu sanılan şeylere eleştirel yaklaşmıştır. Elinizdekini kabul edin, çünkü onun dışındaki her şey Kötü –işte bu hemen dikkatle incelenmesi ve eleştirilmesi gereken bir düşünce. Benim kişisel duruşum şu: Çağdaş Kötülük kuramını, insan hakları ideolojisini, demokrasi mefhumunu ayrıntılı

bir biçimde incelemek gerekiyor. Bunlardan hiçbirinin, insanlığın gerçekten özgürleşmesine yol açmadığını göstermek gerekli. Günlük hayatta olduğu kadar siyasette de Hakikatin ve İyinin haklarını yeniden yapılandırmak gerekiyor. Gerçek fikirlere ve projelere tekrar sahip olabilmemiz buna bağlı.

Liberal kapitalizmde, kötülüğün her zaman başka bir yerde olduğunu, korkulan öteki olduğunu, liberal kapitalizmin minnetle uzaklaştırıp köşeye sıkıştırdığına inandığı bir şey olduğunu söylüyorsunuz. Ancak çağdaş imgelemde, çok güçlü bir içsel (sosyal, psikolojik, ev içi) kötülük mevcut değil mi? Popüler filmler ve romanlar uzun yıllar boyunca, içeride (insanın zihninde, evinde, yakın çevresinde) pusuya yatmış kötülük düşüncesiyle uğraştılar. Amerika'daki Timothy McVeigh davası, "içimizdeki kötülük"e (her birimizin içinde, Amerika'nın kalbinde yer etmiş olan kötülüğe) dair siyasi endişeleri canlandırmış gibi görünüyor. Bundan yaklaşık bir ay önce, Teksaslı bir anne olan Andrea Yates beş çocuğunu planlayarak boğdu; bu olay, hepimizde böyle bir kötülük potansiyeli olup olmadığına dair bir tartışmaya yol açtı. Felsefi açıdan, Kant'ın "radikal kötülük" görüşüne (ve bu görüşün Lacancı yeniden yorumlanmasına) duyulan yeni ilgi de bu (dışsal ve siyasi olan kötülükten çok) içsel kötülük görüşüyle paralel gibi görünüyor. Gerçekten de Batı tarihinin büyük bir bölümü boyunca kötülük "içsel" bir şey olarak, hepimize ahlaki bakımdan musallat olmuş bir şey olarak algılanmış. O halde, şöyle sorayım: Sizin önerdiğiniz "dışsal" kötülük kavramına ek olarak, bu "içsel" kötülük kavramını da kabul ediyor musunuz? Bu daimi bir fikir mi, yoksa bize bu tarihsel âna özgü bir şey mi gösteriyor? Bu iki (dışsal ve içsel) kötülük anlayışının herhangi bir biçimde birbiriyle bağlantılı olduğunu düşünüyor musunuz?

Liberal kapitalizmin ve demokrasinin İyiliğinin olumlanmasıyla Kötülüğün herhangi bir kişi için kalıcı bir olasılık olduğunun olumlanması arasında herhangi bir çelişki yok. İkinci sav (her birimizin içinde bulunan Kötülük) sadece siyasi olan birinci savın (İyi olan parlamenter kapitalizm) ahlaki ve dinsel tümleyicisi. Hatta bu iki olumlama arasında "mantıksal" bir bağlantı bile var; o da şu:

1. Tarih, demokratik liberal kapitalizmin gerçekten insancıl olan, insanlığın İyiliğine gerçekten uygun olan tek ekonomik, politik ve sosyal rejim olduğunu göstermiştir.

2. Diğer siyasal rejimlerin tümü gaddar ve kanlı bir diktatörlüktür ve tümüyle akıldışıdır.

3. Liberalizme ve demokrasiye karşı savaşan siyasal rejimlerin hepsinin Kötülüğün aynı yüzüne sahip oluşu da bunun kanıtıdır. Bu nedenle, karşıt gibi görünen komünizm ve faşizm aslında oldukça benzerdir. Her ikisi de demokratik-kapitalist ailenin karşıtı olan totaliter aileye mensuptur.

4. Bu gaddar rejimler rasyonel bir proje, bir adalet görüşü veya benzer bir şey üretemezler. Bu (faşist ve komünist) rejimlerin liderlerinin patolojik vakalar olmaları kaçınılmazdı: Hitler'i veya Stalin'i suç psikolojisinin yardımıyla incelemek yeterli olacaktır. Bunları destekleyen kişilerse –ki binlerce kişiden bahsediyoruz– totaliter gizem tarafından yabancılaştırılmışlardı. Sonunda kötü ve yıkıcı tutkular tarafından yönlendirildiler.

5. Binlerce kişi böylesine saçma ve cani girişimlere katılabilmişse bunun nedeni şüphesiz hepimizin içinde Kötülükten büyülenme olasılığının mevcut olmasıdır. Bu olasılık "Ötekine karşı nefret" olarak adlandırılacaktır. Bundan çıkarılacak sonuç, öncelikle liberal demokrasiyi her yerde savunmamız gerektiği ve ikinci olarak da çocuklarımıza Ötekini sevmeye dair etik emri öğretme gerekliliğidir.

Ben tabii ki bu "uslamlamanın" göz boyayıcı ideolojiden başka bir şey olmadığını söylüyorum. Birincisi, liberal kapitalizm kesinlikle insanlığın İyiliği değildir. Tam tersine, vahşi, yok edici nihilizmin aracıdır. İkincisi, yirminci yüzyıl komünist devrimleri tümüyle farklı bir tarihsel ve politik evren yaratma yolunda görkemli çabalardır. Siyaset, devlet gücünün yönetimi değildir. Siyaset öncelikle tümüyle yeni ve somut bir gerçekliğin icadı ve uygulamasıdır. Siyaset düşünce üretimidir. *Ne Yapmalı'*yı yazan Lenin, *Rus Devrimin Tarihi*'ni yazan Troçki ve "Halk Arasındaki Çelişkilerin Doğru Olarak Ele Alınması Üzerine"yi yazan Mao Zedong, Freud ve Einstein çapında entelektüel dâhilerdir. Şüphesiz ki, özgürlük politikaları veya eşitlikçi siyaset şimdiye dek Devletin Gücü sorununu çözmekte başarılı olamadı. Nihayetinde başarısız olan bir terör uygulamasına gittiler. Ama bu bizi, kapitalist, emperyalist düşmana karşı birleşmeye değil de, sorunu onların bıraktıkları noktada tekrar ele almaya cesaretlendirmelidir. Üçüncüsü, "totalitarizm" entelektüel açıdan oldukça zayıftır. Komünizm tarafında evrensel bir özgürleşme isteği, faşizm tarafında ise ulusal ve ırkçı bir arzu mevcut. Bu ikisi radikal derecede karşıt projeler.

İkisi arasındaki savaş gerçekte evrensel politika fikriyle ırksal egemenlik fikri arasındaki savaştı. Dördüncüsü, devrimci bir ortamda veya sivil savaşta teröre başvurulması kesinlikle, liderlerin ve militanların delirmiş olduğu ve-

ya içsel Kötülüğün olasılığını ifade ettikleri anlamına gelmiyor. Terör, insan topluluklarının var oluşundan beri kullanılan bir siyasi araç. Bu nedenle, çocuksu ahlaki yargılara tabi olmamalı, siyasi bir araç olarak yargılanmalıdır. Farklı terör türleri olduğunu da eklemek lazım. Liberal ülkeler terörü nasıl en iyi biçimde kullanacaklarını biliyorlar. Koca Amerikan ordusu, dünya çapında terörist şantaj yaparken, hapishaneler ve uygulamalarda daha az şiddetli olmayan şantaj uygulamalarına başvuruyorlar. Beşincisi, tek tutarlı özne kuramı (bunun benim kuramım olduğunu, şaka yollu da olsa ekleyeyim!) öznede belirli bir Kötülük niyeti olduğunu kabul etmez. Freud'un ölüm dürtüsü bile bilhassa Kötülükle bağlantılı değildir. Ölüm dürtüsü yüceltmenin ve yaratmanın gerekli bir parçasıdır, cinayetin ve intiharın parçası olduğu gibi. Ötekine sevgiye ya da daha kötüsü olan "Ötekini tanıma"ya gelirsek, bunlar Hıristiyan imalatlarından başka bir şey değildir. Böyle bir "Öteki" hiçbir zaman olmamıştır. Dostumuzla düşmanımızı ve tarafsız kişileri ayırt ederken temel aldığımız düşünce veya eylem projeleri vardır. Düşmanlara veya tarafsız olanlara karşı nasıl davranacağımızı bilme sorunu tümüyle ilgili projeye, o projeye temel oluşturan düşünceye ve projenin somut koşullarına (Proje kışkırtıcı bir aşamada mı? Çok tehlikeli mi? vs) bağlıdır.

Bu söylediklerinizi duyan birisi, liberal kapitalizmin kendisinin, hâkim olan görüşün aksine, "kötü" olduğunu göstermek için durumu tamamen değiştirmenizi bekleyebilir. Ama siz bunu yapmıyorsunuz. Bunun yerine alternatif bir kötülük kuramı sunuyorsunuz.

Eğer dediğiniz gibi durumu değiştirebilecek olsaydım bile her şeyi olduğu gibi bırakırdım. Liberal kapitalizmin Kötü olduğunu söylemek herhangi bir şeyi değiştirmezdi. Hâlâ siyaseti hümanist ve Hıristiyan ahlakçılığına tabi kılıyor olurdum: Şöyle derdim: "Hadi, Kötülüğe karşı savaşalım". Ama ben "bir şeylere karşı savaşmak"tan, "yapısöküm" yapmaktan, "aşmak"tan, "sonlandırmak"tan vs bıktım. Benim felsefem olumlamayı arzuluyor. Bir şey için savaşmak, İyi için ne yapabileceğimi bilmek ve onu yapmak istiyorum. "Kötünün iyisiyle" yetinmeyi reddediyorum. Şu sıralar büyük düşünmek değil, alçakgönüllü olmak moda. İhtişam metafizik bir kötülük olarak görülüyor. Bense ihtişamdan, kahramanlıktan yanayım. Ben düşüncenin ve amelin olumlamasından yanayım.

Elbette ki yeni bir Kötülük kuramı gerekiyor. Ama bu özünde, yeni bir İyilik kuramı anlamına da gelir. Kötülük, İyilik sorunundan feragat etmek-

tir. Vazgeçmek her zaman kötüdür. Bağımsızlık politikalarından vazgeçmek, tutkulu bir aşktan vazgeçmek, sanatsal bir yaratımdan vazgeçmek... Kötülük benim, zorlayıcı İyiliğe sadık olma gücüne sahip olmadığım andır.

Kötülük sorununun temelindeki asıl soru şudur: İyi nedir? Benim bütün düşüncem bu soruya cevap vermek için verilen bir çabadan ibarettir. Karmaşık nedenlerden dolayı İyilik'e "Hakikatler" (çoğul) adını veriyorum. Bir Hakikat bir karışıklıkla (bir mücadeleyle, genel bir ayaklanmayla, şaşırtıcı bir yeni icatla) başlayan ve bu karışıklık sayesinde deneyimlenen yeniliğe karşı beslenen sadakatle gelişen somut bir süreçtir. Bir Hakikat aynı anda hem yeni hem de evrensel olan şeyin öznel gelişimidir. Yeni, yaratılış düzeninde öngörülmemiş olan şeydir. Evrensel olan ise her insanı kendi saf insanlığına göre (ben buna soysal insaniyet diyorum) ilgilendiren şeydir. Bir özne olmak (ve basit bir hayvansı insan olarak kalmamak) evrensel yeniliğin vücuda gelişine katkıda bulunmaktır. Bu da çaba, dayanıklılık ve bazen de kendini yadsımayı gerektirir. Ben sıklıkla bir Hakikatin "militanı" olmak gerektiğini söylerim. Ne zaman ki egoizm bir Hakikatten feragat etmeye götürür, işte orada Kötülük vardır. O zaman kişi öznelik niteliğini yitirir. Egoist kişisel çıkarlar insanı büyüler, bir hakikatin (ve böylece İyiliğin) bütün gelişimini sekteye uğratabilir.

O halde, Kötülüğü kısaca şöyle tanımlayabiliriz: Kötülük bir hakikatin belirli veya bireysel çıkarların baskısıyla kesintiye uğratılmasıdır. Sizin biraz önce bahsettiğiniz olay bile –beş bebeğini boğarak öldüren anne– olaylara bu bakış açısından kaynaklanır. Tartışmaya açtığınız görüş oldukça absürt: Elbette ki, herkes "her şeyi" yapabilir. Her yerde iyi insanların işkencecilere dönüştüğünü veya barış yanlısı vatandaşların önemsiz konular yüzünden insanlara zor kullandığını gördük. Bu düşüncenin hiçbir ilginç tarafı yok. Tek yaptığı, bize insan ırkının, kapitalist kârın resmileştirilmiş hali olan asgari çıkarlar tarafından yönetilen bir hayvan ırkı olduğunu hatırlatması. İyilik ve Kötülükten mahrum olan her şey, güdüler tarafından yönetilir. Kötülük, kişinin hangi İyilikten bahsettiğini söyleyebildiği anda başlar. Ben o beş çocuğun öldürülmesinin İyilikten (bir sevgi süreci biçiminde) vahşice feragat edilmesine bağlı olduğuna eminim. Her durumda, Kötülükten bahsetmenin anlamlı olduğu tek durum bu. Burada akla gelen mit Medeia miti. O da çocuklarını öldürüyor. Ama bu, kelimenin trajik anlamıyla Kötülük değildi, çünkü onun işlediği cinayet tümüyle İason'a olan aşkı içindi.

O zaman size göre hayvansı insanın dünyası iyinin ve kötünün aşağısında kalıyor (öyle ki, örneğin işkence eylemleri tam olarak "kötü" değil)? Kişinin bir (bir hayvansı insan olarak kalmak yerine) özne olmak gibi ahlaki bir sorumluluğu yok mu? Ve böylece, kişinin özne olamaması, ahlaki bir başarısızlık olmuyor mu?

Bu soru aslında iki genel ahlak kavrayışını (İyi ve Kötü arasındaki ayrımı) birleştiriyor: Rousseaucu "doğal" ahlak kavrayışı ve Kantçı "formel" ahlak kavrayışı:

1. Bir "doğal" ahlak; herhangi bir insani bilinç görüşüne göre net bir şekilde kötü olan şeyler var. Dolayısıyla, hayvansı insanda Kötülük var. Buna verilen örnek de işkence.

2. Bir de "formel" ahlak, herhangi bir özgül durumun üzerinde olan evrensel bir zorunluluk. Öyleyse, durumdan bağımsız olan evrensel bir Kötülük de var. Buna verilen örnek de kişinin özne olma, kendini o basit hayvansı insanlık durumunun üzerinde konumlandırma zorunluluğuna dair bir örnekti. Tam bir özneye dönüşmeyi reddetmek kötüdür, bu dönüşümün özgül koşulları ne olursa olsun.

Şüphesiz ki, bu iki kavrayışa tamamen karşı olduğumu belirtmeliyim. Hayvansı insanın doğal durumunun İyilik veya Kötülükle hiçbir ilişkisi olmadığına inanıyorum. Ve Kant'ın kategorik emrinde tanımlanan türden bir formel ahlaki zorunluluğun olmadığına inanıyorum. İşkence örneğini ele alalım. Roma İmparatorluğu kadar sofistike bir medeniyette, işkence Kötü sayılmamakla kalmıyor, aslında izlenecek bir eğlence olarak ilgi görüyordu. Arenalarda, insanlar kaplanlar tarafından yutuluyor; canlı canlı yakılıyor, seyirciler savaşçıların birbirlerinin boğazını kesmesini kendilerinden geçerek izliyorlardı. O halde, işkencenin her hayvansı insan için Kötü olduğunu nasıl düşünebiliriz ki? Biz Seneca veya Marcus Aurelius'la aynı hayvan değil miyiz? Ülkem Fransa'nın silahlı kuvvetlerinin, Cezayir Savaşı'ndaki tutsakların hepsine dönemin hükümetinin ve kamuoyunun çoğunluğunun onayıyla işkence ettiğini eklemeliyim. İşkencenin reddi kesinlikle doğal değil, tarihsel ve kültürel bir olgudur. Hayvansı insan genel olarak zulmetmeyi, acımayı bildiği kadar iyi bilir; bunların ikisi de çok doğaldır ve hiçbirinin İyilikle ve Kötülükle bir ilişkisi yoktur. Bazı kritik durumlarda zulmün gerekli ve işe yarar olduğu, bazı durumlarda ise acımanın, başkalarını küçümsemenin bir biçiminden başka bir şey olmadığı bilinir. Hayvansı insanın yapısında Kötülük kavramına, hatta İyilik kavramına temel teşkil edecek herhangi bir şey bulamazsınız.

Ama formel çözüm de bundan iyi değildir. Doğrusu, özne olma zorunluluğu, şu nedenden dolayı, hiçbir anlam taşımaz: Bir özne olma olasılığı bize bağlı değil, her zaman tekil olan durumlarda olan şeylere bağlıdır. İyi ve Kötü arasındaki ayrım zaten bir özne varsayar ve bundan dolayı o özneye uygulanamaz. Kötülük her zaman bir özne için olasıdır, öznelleşme öncesi bir hayvansı insan için değil. Örneğin, Nazilerin Fransa'yı işgali sırasında, direnişçilere katılırsam, tarihin oluşumunda rol oynayan bir özne olurum. Öznelleştirerek bakarsam neyin Kötü olduğunu anlayabilirim (yoldaşlarıma ihanet etmek, Nazilerle işbirliği yapmak vs). Alışılmış kuralların dışında neyin İyi olduğuna da karar verebilirim. Yazar Marguerite Duras da bu suretle, Nazilere karşı direnişle bağlantılı olarak, hainlere yapılan işkencelere nasıl katıldığını nakleder. İyi ve Kötü arasındaki tüm ayrım, özneye dönüşmekte olanın içinden gelir ve bu dönüşümle birlikte değişiklik gösterir (ben buna felsefe, Hakikatin oluşu adını veriyorum). Özetlemek gerekirse: Kötülüğün doğal bir tanımı yoktur; Kötü her zaman, belirli bir durumda, bir özneyi güçsüz düşürmeye veya yok etmeye meyledendir. Bu nedenle, Kötü anlayışı tümüyle bir öznenin kendini kurarken başvurduğu olaylara bağlıdır. Kötünün ne olduğuna hükmeden, öznedir, "ahlaklı" bir öznenin ne olduğunu tanımlayan doğal bir Kötü anlayışı değil. Olumsuz bir anlamda olsa bile, Kötülüğü tanımlamak için formel bir emir yoktur. Aslında bütün emirler, emrin öznesinin halihazırda ve belirli koşullarda kurulmuş olduğunu varsayar. Böylece bir özne olmaya dair bir emir olamaz, bu ancak tümüyle anlamsız bir önerme olabilir. Genel bir Kötülük biçiminin olmamasının nedeni de budur; çünkü Kötülük bir özne tarafından belirli bir durum üzerine ve öznenin o durumdaki eylemlerinin sonuçları üzerine yapılan herhangi bir yargı dışında bir şekilde var olamaz. O zaman aynı eylem (örneğin, birini öldürmek) belli bir öznel bağlamda Kötüyken, bir başka bağlamda İyiliğin gereği olabilir.

"Ötekine saygı" formülünün İyi ve Kötünün herhangi bir ciddi tanımıyla hiçbir ilişkisi olmadığında özellikle ısrar ediyorum. İnsan düşmanla savaş durumundayken, bir kadın tarafından bir başkası için terk edilmişken, ortalama bir "sanatçının" eserlerini yargılaması gerekirken veya bilim "cehalet taraftarı" tarikatlarla karşı karşıyayken vs "Ötekine saygının" anlamı nedir? Sıklıkla, zararlı veya kötü olan "Ötekine saygıdır". Özellikle de başkalarına karşı direniş veya başkalarına karşı nefret öznel olarak haklı bir eyleme neden olduğunda. Ve Kötülük sorusu ancak bu tür durumlarda (şiddetli çeliş-

kiler, zor kullanılan değişiklikler, tutkulu aşklar, sanatsal üretim) bir özne için gerçek anlamıyla sorulabilir. Kötülük doğa veya yasa olarak var olmaz. Kötülük Hakikatin tekil oluşunda varolur ve değişir.

Önceki bir soruya yanıt verirken "günlük hayatta olduğu gibi siyasette de Hakikatin ve İyinin haklarını yeniden yapılandırmak gerektiğini" belirtmiştiniz. Hakikat etiğinin pratik anlamda nasıl harekete geçirilebileceğini ve bunun mevcut "insan hakları" anlayışına nasıl bir alternatif oluşturabileceğini biraz açar mısınız?

En güncel örneği ele alalım: Eylül ayında, binlerce kişinin öldüğü korkunç New York saldırıları. Eğer insan hakları ahlakı üzerinden akıl yürütürseniz, Başkan Bush'a katılarak, şöyle dersiniz: "Bunlar terörist suçlulardır. Bu İyinin Kötüye karşı savaşıdır". Ama Bush'un Filistin'de veya Irak'ta izlediği politikalar gerçekten İyi mi? Ve bu insanların Kötü olduğunu veya insan haklarına saygılı olmadıklarını söyleyerek, bu bombalarla kendilerini de öldüren insanların düşünce biçimleri hakkında herhangi bir şey anlayabiliyor muyuz? Dünyada bu kadar çok acı ve şiddet olmasının nedeni Batı'nın, özellikle de Amerikan hükümetinin gücünün maharetten ve değerden büsbütün yoksun olduğu gerçeği değil midir? Suçlar, korkunç suçlar karşısında herhangi bir ahlaki klişe tarafından yönlendirilmek yerine, somut siyasi Hakikatlere göre düşünmeli ve hareket etmeliyiz. Tüm dünya asıl sorunun şu olduğunu anlamış durumda: Niçin her üç dünya vatandaşından ikisi batılı güçlerin, NATO'nun, Avrupa'nın ve ABD'nin politikalarını tümüyle haksız buluyor? Neden beş bin Amerikalının ölümü savaş nedeni sayılırken Ruanda'da ölen beş yüz bin kişinin veya Afrika'da ölmesi beklenen on milyon AIDS'li hastanın ölümü tarafımızdan öfkeyle karşılanmıyor? Niçin Amerika'da sivillerin bombalanması Kötüyken, günümüzde Bağdat'ın veya Belgrad'ın veya geçmişte Hanoi'nin ve Panama'nın bombalanması İyi? Benim önerdiğim Hakikâtler etiği soyut bir haktan veya harikulade bir Kötüden çok, somut durumlar üzerinden ilerliyor. Tüm dünya bu durumları anlıyor ve yine tüm dünya bu durumların haksızlığının yol açtığı ilgisizlikle davranıyor. Siyasetteki Kötülüğü görmek kolaydır: Yaşam, zenginlik ve güç konularında mutlak bir eşitsizlik. İyilik ise eşitliktir. Tüm insanlara su, okul, hastane ve yeterince yiyecek sağlamak için gerekli olanın zengin Batı ülkelerinde bir senede parfüme harcanan paranın tümüne denk düştüğü gerçeğini daha ne kadar kabul edebiliriz? Bu bir insan hakları ve ahlak sorunu değil.

Bu tüm insanların eşitliği için, kişisel veya ulusal kâr hukukuna karşı temel savaşımın sorusu.

Aynı şekilde, sanatsal eylemdeki İyilik, dünyanın anlamını ifade etmek için yeni biçimlerin icadıdır. Bilimdeki İyilik özgür düşüncenin atılganlığı, eksiksiz bilginin sevincidir. Benzer biçimde, aşktaki İyilik insan tek değil de ikiyken bir dünya kurmanın asıl farkının ne olduğunu anlamaktır. O halde Kötülük, akademik tekrarlamalar veya kültürel "ticaret"tir; kapitalist kârın hizmetindeki bilgidir; salt zevk [jouissance] tekniği olarak görülen cinselliktir. Tekrar ediyorum: Tüm dünya bu tecrübeleri paylaşmaktadır. Hakikatin etiği her zaman, kati koşullarda, Kötülüğün dört temel biçimine karşı Hakikat için savaşma şeklinde döner: bilgisizlik taraftarlığı, ticari akademisyenlik, kâr ve eşitsizlik politikaları ve cinsel barbarlık.

İngilizceden Çeviren: Şeyda Öztürk

söyleşi

“İslam Sanatı Üzerine”

OLIVER LEAMAN İLE SÖYLEŞİ – CİHAT ARINÇ

İslam dünyası bugün pek çok yönden saldırı altında bulunuyor. Bir yanda Süper Güç’ün askeri harekâtları, öte yanda İsrail’in uyguladığı faşizan devlet terörü... Bir yanda modernleşme tecrübesinin yıkıcılığının bir getirisi olarak kadim birikimle ve kültürel heritajla yaşanan temassızlık hali, diğer yanda mo-



dernlik olgusunun alt basamaklarında kalmanın getirdiği psikolojik gerilim... Bütün bu "zeval" (yokluk) tablosu içerisinde "cemal"i (güzellik) konuşmak anlamlı mı? Bizce anlamlı, çünkü "zeval"den kurtuluşun yolunun "cemal"den geçtiği aşikâr... Sanat, metafizik güvenliğin cisimler âlemindeki inşasında etkili olduğu kadar, siyasi anlamda direniş imkânlarını da gösterir ve direnişe hayat bahşeder.

İslam sanatının temel problemleri nelerdir? Genel olarak İslam sanatının önemi ve çağdaş sanat ortamı içindeki konumu nedir? İslam sanatının bugüne dair söyleyecek "yepyeni" bir sözü var mıdır? Son dönem çalışmalarını İslam sanat felsefesi üzerine yoğunlaştıran Yahudi asıllı Amerikalı akademisyen Prof. Oliver Leaman'la bütün bu sorular üzerine konuştuk. Burkhardt, Nasr, Massignon, Bakhtiar, Grabar, Ettinghausen gibi yazarların oluşturduğu literatürü derinlemesine eleştiren Leaman, İslam sanatına dair "estetik" temelli felsefi bir kavrayışın imkânlarını soruşturuyor.

Cihat Arınç: Sayın Leaman, *İslam Estetiği* adlı kitabınızda "İslam sanatı" terimini derinden sorguladığınızı görüyorum. İsterseniz konuşmaya buradan başlayalım. Kitabınızda, sanat felsefesi literatüründe İslam sanatına dair yer alan yanlışlıklara değiniyor ve bu terime ilişkin mevcut kavrayışların yanı sıra bizatihi terimin kendisini de geçerlilik cihetinden denetliyorsunuz. Sanatın içeriğini kavramak için dini, tasavvufi, iktisadi ve toplumsal çerçeveleri kullanan kişileri eleştiriyorsunuz. Şurası bir gerçek ki, felsefi estetik sizin konumunuzu destekliyor ve gerekli kılıyor. Hem dahil edici hem de dışlayıcı yaklaşımların, İslam sanatını bazı yönleriyle diğer sanat geleneklerinden ayırma eğilimi var. Siz böylesi bir ayrımda bulunmayı sadece ilkeler açısından değil, siyasi açıdan da sorunlu addediyorsunuz. Bu ayrımla ilgili var olan sorun nedir? Sizce bu kavram "öteki"liğin, "hegemonya"nın ve "tahakküm"ün teorik seviyedeki meşruiyetini mi sağlıyor?

Oliver Leaman: Bence bu kavramla ilgili temel sorun genellemede bulunuyor olmaktır. Genelleyen insan, iddiasını destekleyecek deliller göstermeyi açıkça göz ardı eder. Wittgenstein der ki: "Düşünmeyi bırak, gözlerini çevirip de bak!" Bence bu söz İslam sanatı için de geçerli. İslam sanatında olup bitenleri anlayabilmek için genellemek yerine derinlemesine bakmak gerekir. İslam sanatının hususi bir formu ve yapısı olduğu kanaatindeyim. Fakat genellikle İslam sanatını olduğundan büyük görme ya da onu enikonu basite indirgeme hastalığı hâkim. Bunu yaparken başvurulan dil kesinlikle estetiğin dili olmuyor, bambaşka şeylerle tartıyorlar İslam sanatının değeri-

ni. Halbuki böylesi bir yaklaşım İslam sanatının estetik özelliklerinin üstünü örtmekten başka bir şey değil. Estetiğin dilinin yerini çoğunlukla dini, iktisadi, toplumsal ıstılahlar alıyor. Ben kitabımda genellemelere yaslanmadan sanatın tekil örneklerinin arkasındaki nedensel süreçleri açığa çıkarmaya çabaladım. Bunun İslam sanatına ilişkin tartışmalarda daha sağlıklı bir yol olduğu kanaatindeyim.

C.A.: Peki ya terimin kendisi? Yani bizatihi "İslam sanatı" teriminin İslam ile ilişkisi?

O.L.: Ben bu ilişkiyi de sorunlu görüyorum. Sanatın kendisi ile İslam dininin doğrudan bir ilişkisi olduğunu düşünmüyorum. Sanatkârın dini duygularının sanatı etkileyip etkilemediğini ölçümleyemeyiz. Dediğim gibi, sanatı değerlendirirken kriterimiz sanat eserinin nitelikleri olmalı. Bu niteliklerin dinden ileri geldiğini nasıl söyleyebiliriz? Minarenin ya da kubbenin İslami olduğunu söylemek geçerli bir iddia olarak kabul edilemez. Ben İslam ve İslam sanatı arasındaki terim ilişkisini şöyle kuruyorum: İslam'ın hüküm sürdüğü kültürel coğrafyada ve tarihte açığa çıkan sanat. Yani terimin içindeki İslam kelimesini kültüre referansla anlıyorum, dine değil.

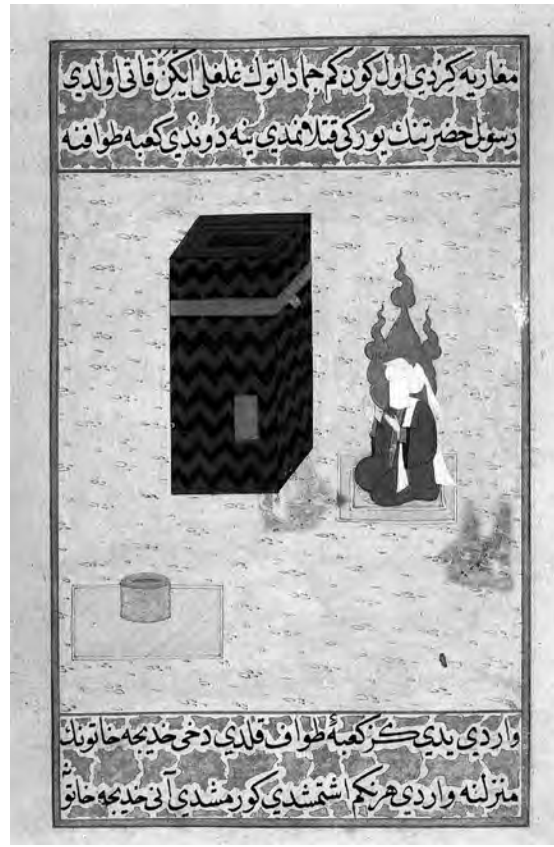
C.A.: Siz İslam sanatı terimini dine referansla açıklamıyorsunuz ama İslam sanatına ilişkin var olan din temelli yaygın fikirlerin gerekçelerini de görmemiz gerekir. İslam sanatı içerisinde görsel sanatların gelişmeyişi, perspektifin kullanılmayışı, hüsnühattın gelişimi gibi olguların varlığından söz ederek bunları dini gerekçelerle ilişkilendirenler sayıca hiç az değil. Hüsnühat sanatını Kur'an'ın lisanına dayanması sebebiyle ayrıca mukaddes addedenler var. Siz bu yaklaşımları tümüyle reddediyorsunuz. Niçin?

O.L.: Bir kere İslam sanatı içerisinde herhangi bir temsil geleneğinin var olmadığı, temsil meselesinde teolojik güçlüklerin ortaya çıktığı gibi varsayımlar kesinlikle doğru değil. Teolojik bir bakış açısından İslam'da temsilin niçin kullanılamayacağını gösteren geçerli hiçbir gerekçe yok, nitekim sıklıkla da kullanıldığını görüyoruz. Hz. Muhammed karikatürleri ortaya çıktığında, pek çok insan Müslümanların öfkesini Hz. Muhammed'in tasvirinin çizilmiş olmasıyla ilişkilendirdi. Bu tarihi açıdan yanlış bir tespit, çünkü elimizde İran'da ve Osmanlı'da Peygamber'in tasvirlerinin yapıldığını gösteren pek çok minyatür örneği var. Oradaki sorun tasvir etmenin kendisi değil, fakat karikatürlerin "küçük düşürücü" diliydi. Gerçek şu ki, İslam dünyasında çok önemli temsil gelenekleri mevcuttur. İkinci olarak, hüsnühattın gelişimini bu temelsiz varsayımlarla açıklayamayacağımız gibi, Kur'an'ın dili

(Arapça) hususunda onu İslam'da estetik bir yoğunlaşmayı sağlayacak yegâne hazine yapan dişe dokunur hiçbir şey de yoktur. Bu türden temelsiz iddialarda bulunmak, camileri, resimleri, şiiri, musikisi, bahçeleri ve edebiyatıyla bütün bir İslam sanatı geleneğini göz ardı etmek olur. Başlangıçta da söylediğim gibi, tekil örnekleri ıskalayan bu genellemeler bizi doğru sonuçlara ulaştırmıyor.

C.A.: Kitabınızda evvelki estetik yaklaşımları kıyasıya eleştirirken bütünlüklü yeni bir yaklaşım getirmemeniz eleştiriliyor.

O.L.: Ben bir felsefeciyim ve felsefecinin görevi insanlara ne yapmaları gerektiğini söylemekten çok ne yapmamaları gerektiğini söylemektir. Ben de kitabımda, mevcut olandan hareketle nelerin yapılmaması gerektiğini göstermeye çalıştım. Müslümanlar ya da İslam sanatına ilgi duyan kimseler İslam sanatını kavrarken hangi yanlışlara düşmekten kaçınmalılar, buna işaret ettim. Ama kitapta hiçbir öneride bulunmadığımı söylemek de haksızlık olur.



XIV. yüzyıl sufilerinden Mustafa Darir el-Erzurumî'nin Kahire'de duru bir Türkçe ile kaleme aldığı *Siyer-i Nebî* adlı eserin, yazılışından iki asır sonra Sultan III. Murad'ın isteği üzerine sarayın nakkaşhanesinde çalışan minyatür sanatçıları tarafından altı ciltlik resimli bir nüshası hazırlandı. III. Mehmed'e sunulan bu nüshadaki 814 *tesâvir-i nebî*'den biri: "Hz. Muhammed (s.a.v.) Kâbe'de", İstanbul, 1595 (Topkapı Sarayı, Hazine 1222, varak nr. 151b)

C.A.: Kitabınızda İslam sanatı ve diğer sanat formları arasında bir ayrım olduğunu kabul etmenin, oryantalist görüşlerin ihtiyaç duyduğu meşruiyeti sağlayacağını vurguluyorsunuz. Mevcut duruma bakıldığında bu görüşünüzde haklı sayılabilirsiniz. Ancak yine de ben söz konusu durumun zorunlu değil *mümkin* (olumsal) bir durum olduğu kanaatindeyim. Bence İslam sanatını, Batı sanatının evrensel ve zorunlu olduğu düşünülen *mümkin* koşullarına indirgemek ve İslam sanat formunun nevi şahsına münhasır özel-

liklerini kabul etmemek de oryantalist görüşü meşrulaştırabilir. Okurken dikkatimi çeken bir nokta, kitapta İslam sanatını anlatırken Arap ve İran kültür dairelerindeki örneklerle yetinip hiçbir şekilde Türk kültür dairesinden örneklere başvurmuyor oluşunuzdu. Tekil örneklerden hareket ettiğinizi söylüyorsunuz ama sanki "istediğiniz" tekil örneklerden hareket ediyorsunuz. Böyle yapmakla, siz de İslam sanatının nevi şahsına münhasır ya da orijinal hiçbir forma sahip olmadığı şeklinde bir genellemede bulunuyorsunuz. Halbuki bu doğru değil, çünkü mesela "ebru" formu tarihi ve coğrafi olarak İslam sanatının kültürel atmosferi içerisinde yer alan orijinal bir formdur ve Avrupa'ya Osmanlılar kanalıyla yayılmıştır. Bence hüküm verirken "ebru" ve "çini" gibi formları gözardı etmemelisiniz. Diğer geleneklerde yer almayan orijinal formlara sahip olmak mümkündür ve farklılığın asla esas olarak hegemonik, tahakküm edici ve dışlayıcı eğilimleri içinde barındırdığı iddia edilemez. Üstelik Edward Said'in tanımladığı türden bir oryantalist kavrayış, aynılığa ve farklılığa karar veren öznenin kendi dışındaki varlıklara dair idrakiyle yakından ilişkilidir, yoksa kesinlikle nesnelerin özellikleriyle ya da nitelikleriyle alakalı değildir. Öyle değil mi?

O.L.: Bu çok sıkı bir eleştiriydi, teşekkür ederim. İslam sanatı dediğimiz şey hakkında konuşurken genel olarak sanata atıfta bulunuyoruz. Ama burada esas olan, kendisine atıfta bulunduğumuz o "öz"ün ne olduğudur. O, (gerçekte) var olmayan metafizik bir özdür ki, özcü yaklaşımı savunanların kitaplarında bunun ne idüğü açıklanmadan bırakılır. Felsefecinin işi kullandığı kavramlara ilişkin tanım vermektir, halbuki söz konusu kitaplarda tanım tümüyle yok değilse bile muğlak. Tanım dediğin efradına cami, ağyarına mani olmalı. Hal böyleyken, öz'ün varlığını kabul etmek için de hiçbir geçerli sebep yok. Özcü yaklaşımlar, İslam sanatını anlamamıza yardımcı olmuyor.



"Sınırlı mekân (dış dünya)" algısını "sonsuz derinlik (iç dünya)" anlayışına göre kemerler ve sütunlar yoluyla yeniden kurmak: İspanya'daki Kurtuba Camii

C.A.: Mutasavvıfları eleştiriyor ve onları Tanrı'ya bağımlı bir güzellik anlayışı geliştiren bir zümre olarak tasvir ediyorsunuz. Siz kendi kendine yeten bir görüş taraftarısınız, yani kendi dışında bir şeye bağlı olmayan bir "güzellik"ten yanasınız. Bence bu tahlilinizde sorunlu taraflar mevcut. Her şeyden önce belirtmek gerekirse, gayet açıktır ki sufi görüş, Aristoteles tarafından *Nikomakos'a Ahlak*'ta ve Heidegger tarafından "Sanat Eserinin Kökeni" başlıklı makalede savunulan "sanat eserinin kökeninin sanatkâr olduğu" fikri ile paralellik arz eder. İkinci olarak, bence tasviriniz gerçek resmi çarpıtıyor çünkü tasavvuf kaynakları açısından indirgemeci bir tarzı var. Mesela İbn Arabî, *Fütuhat-ı Mekkiyye* adlı eserinde sufiler içindeki iki zümreden bahseder. İlk zümre, mükemmel güzellik manasına gelen "hikmet güzelliği"ne müpteladır ve her güzellik hikmet sahibi bir zatın sanatı ve eseridir, dolayısıyla da sırf o zat sebebiyle sevilir. Onlar Tanrı'nın cemalini her şeyde müşahede edenlerdir. Öte yandan diğer zümre güzelliğin bizatihi kendisine müpteladır ve Tanrı'yı da güzelliğinden (Cemil sıfatından) ötürü severler. Yani bu ikinci zümre için, güzellik Tanrı'dan önce gelir. İbn Arabî, onların böyle bir kavrayışa sahip olmaları dolayısıyla suçlanamayacağını belirtir, zira bu durum onların meşrep ve mizacı ile örtüşmektedir. Üçüncü olarak, ilk zümrenin görüşünü ele alsak bile, yine önemli bir soruyla yüzleşmemiz gerekir: Platon için *Agathon* (İyi)'dan, Plotinus için *To Hen* (Mutlak Bir)'den, Hegel için *Geist* (Ruh)'tan ya da Heidegger için *Die Wahrheit* (Hakikat)'tan bağımsız bir güzellik düşünülebilir mi? Bütün bu kavramlar Hakikat'ı temsil eder ve söz konusu filozofların ontolojilerinde merkezi bir rol oynar.* Tıpkı bunun gibi, *Hakk* (Gerçek Varlık/Tanrı) da sufi ontolojinin merkezinde yer alır ve Hakikat'ı temsil eder. Dolayısıyla sufiler için de Hakk'tan (Gerçek Varlık/Tanrı) bağımsız bir güzellik ve sanat eserinden bahsedilemeyişi sırf dini değil ve fakat felsefi/ontolojik bir tavrın neticesidir. Durum bu iken, üç önemli soru beliriyor: Ontolojiden bağımsız bir estetik mümkün müdür? Bir başka deyişle, hakikattan bağımsız bir güzellik düşünülebilir mi? Şayet düşünülebilirse, böyle bir güzelliğin hakikat karşısındaki değeri nedir? Son raddede, böylesi bir güzellik hakikata tercih edilebilir mi?

O.L.: Bence bu çok ilginç bir tespit ve detaylı bir analiz. Ontolojiyle kurduğunuz ilişki, üzerinde düşünülmeye değer ve doğrusu ben kitabı yazarken hiç bu şekilde düşünmemiştim. Sufi sanatın benimsediği perspektifi ontolo-

* Heidegger ontolojisindeki asıl terimler *Sein* ve *Dasein*'dır ama o, "Sanat Eserinin Kökeni" adlı makalesinde bu terimi kullanır.

jik bir tavırla ilişkilendirmek, bence çok zekice bir yaklaşım. Sanırım bu konu üzerine daha derin düşünmeliyim. Fakat şunu söyleyebilirim: Bence hadiseye fenomenolojik bir çerçevede sizin söylediğiniz şekilde bakabiliriz. Hatta meseleyi şümullü bir şekilde kavrayabilmek için, kesinlikle sizin yaptığınız gibi ontolojik bir ilişkilendirme gerekiyor. Bu ontolojik ilişkiler tasavvuf metafiziği dahilinde öznede ve nesnelerde mevcuttur, o sebeple siz son derece haklısınız. Ontolojik bir ilişkilendirme için, bütün anlamları tamamen o metafizik arkaplandan, yani *hakikat*'tan türetmek gerekir. Bu estetik yargılara tatbik edilebilir mi, bundan pek emin değilim. Yine de estetik olanı anlayabilmek ve tartışabilmek için, metafizik içerikli bir zeminden hareket etmemiz gerektiği fikrine sıcak bakıyorum.

C.A.: Peki, sufi perspektif hakkında ne söyleyeceksiniz? Ontolojik bir yaklaşımı benimsemesek dahi, sufilerin güzellik anlayışının "sadece Tanrı'dan ötürü" olduğu ve güzelliğin sufiler için tek başına bir değer taşımadığı şeklindeki görüşünüzün yine de indirgemeci olduğunu ve açıkçası gerçeği çarpıttığını düşünüyorum. Nitekim İbn Arabî'nin metninden de bunu anlıyoruz. Bu nokta çok önemli, zira siz bu ön-kabulden hareketle sufilerin sanat alanında –diğer alanlarda sanıldığının aksine– "özgürlük-karşıtı" bir tutum sergilediğini savunuyorsunuz. Ben bu görüşünüze katılmıyorum...

O.L.: Sufilerin görüşünü sadece "güzelliği Tanrı'dan ötürü sevme" fikrine indirgeyemeyiz, haklısınız. Fakat yine sizin de belirttiğiniz gibi Hakk (Mutlak Gerçeklik/Tanrı) ve güzellik arasındaki bağlantıları da görmezden gelemeyiz. Sufiler bu dünyayı hayali yahut göz-aldatıcı (illüzyona dayalı) olarak görmezler, bu dünyada gerçek olmayan bir şey yoktur. Fakat bu dünya, gerçekliğin tek biçimi olarak görülmemelidir; zira bu dünya, ötesindeki dünyaya yahut daha derin seviyede var olan bir hakikata işaret eder. Şayet yer yer onun bir "rüya" olduğunu söylemişlerse dahi, bu, onun işaret ettiği Hakikat'a nispetle söylenmiştir. Bu sebeple sufiler güzelliği nesnel bir şekilde ele alırlar. Sufilere göre "güzellik" nesneldir çünkü Tanrı'nın "Cemil" ismine bağlıdır ve bu ismin de nesnel bir gerçekliği vardır. Dolayısıyla onlar tabiata dikkatle bakarlar, bakışlarını tabiattan kaçırarak güzelliği tahlil etmezler. Çünkü tabiat, Tanrı'nın yaratıcılığının tezahür ettiği yerdir.

C.A.: Hem bu açıklamanızda hem de kitaptaki değerlendirmelerinizde formalist (biçimci) bir yaklaşımın hâkim olduğunu gözlemliyorum. Siz de tıpkı Roger Fry ve Clive Bell gibi estetiğin temel belirleyicisinin "significant



form" (başat biçim) olduğunu düşünüyorsunuz. Yani sanat eserinde önemli olan biçimdir, diyorsunuz. Yanılıyor muyum?

O.L.: Kesinlikle öyle. Bence tek bir geçerli estetik görüş vardır, o da formalist görüştür. Çünkü diğer teoriler genellikle özne temelli ve gerekçelendirilmesi zor kimi varsayımları içeriyor. Bir nesneye ilişkin estetik tecrübemiz, doğrudan onun biçimsel özelliklerine bağlıdır. Yoksa o eser hakkında daha evvelden bir şeyler biliyor olmamız, ya da sanatkârı hakkında bir fikrimizin olması aldığımız estetik zevki arttırmaz da, eksiltmez de.

C.A.: İyi ama Georges Braque ya da Pablo Picasso'nun eserlerini düşünelim. Onların sanat görüşü hakkında hiçbir fikrimiz olmadan bu perspektifsiz eserler bize basit çocuk çizimlerinden farklı gelmeyecektir. Erwin Panofski, perspektifin mekânın matematik tarafından ele geçirilmesine izin vererek *ousia*'yı (gerçeklik) *phainomenon*'a (görünüş) dönüştürdüğünü söyler. Çocuklar ise resim yaparken perspektif kullanmazlar. Dış dünyayı algılamalarında bir sorun olmadığına göre, Panofski'nin tespitinden hareketle bu durumun çocukların matematikselleştirilmemiş bir "doğa"ya daha yakın olması ile alakalı olduğu düşünülebilir. Netice itibarıyla kübizm hakkında bilgisi olmayan, Braque ya da Picasso'yu tanımayan bir kimse bu resimlerden –bağlamını bilmediği için– pek bir şey anlamayacaktır. Sanat eseri hakkında bir şeyler bilmenin zevk almak açısından hiçbir önemi olmadığını söylemeye hakkımız var mı?

O.L.: Modern sanat gerçekten de birçok sorunu beraberinde getirdi. Bu söylediğiniz şey, modern sanatın sorunlarıyla bağlantılı. Dadaizm'in yıkıcı karşı koyuşunu ve postmodern sanatı da hesaba kattığımızda sanat eserinin sınırları iyice belirsizleşiyor. Fakat yine de şunu belirtmek gerekir: Picasso'nun eserlerine baktığınızda aldığınız zevkin, sanat akımlarını bilmenizle bir ilişkisi yoktur. Muhatap olduğunuz şey, renkler ve biçimlerdir.

Zevk bunların ilişkisinden doğar ya da doğmaz. Mensup olduğu akımları bilmediği halde söz konusu sanat eserlerinden zevk alan insanlar bulunduğu gibi, o akımları bildiği halde zevk almayan insanlar da vardır. Demek ki bilmek ile zevk almak arasında korelasyona dayalı bir ilişki kurmak mümkün değil.

C.A.: Kitabınızda görsel İslam sanatını minyatür, hüsnühat gibi sanatlarla ele alıyorsunuz, ama çağdaş İslam sanatının örneklerine değinmiyorsunuz. Bu bağlamda, mesela Abbas Kiyarüstemî, Muhsin Mahmelbaf, Cafer Penahî ya da İbrahim Hatemikiya gibi yönetmenlerin filmlerini nasıl değerlendirmek gerekir? Mecid Mecidî'nin o "görsel şiir" hükmündeki filmlerini nasıl değerlendirmeliyiz?

O.L.: Bence yine burada da onun her şeyden önce bir sanat eseri olduğunu hesaba katarak işe başlamalıyız. Görsel ve biçimsel kıstasları tatbik ederek anlamaya çalışmalıyız. Tarz ve üslûptaki sürekliliği görmek açısından İran minyatürlerinin kendine has nitelikleri ya da Farisî şiirin anlatı teknikleri, sizin deyişinizle bu "görsel şiir"e nasıl yansıyor, onları karşılaştırmalı bir şekilde ele almak lazım. Bu son derece ayrıntılı ve zahmetli bir iş, ama elbette ki yapılması gerekir. Fakat başta da belirttiğim gibi, burada estetik kriter olarak kesinlikle spekülatif temellendirmelere yaslanmaktan kaçınılmalı.

C.A.: Batı sembolik, klâsik ve Romantik dönemleri geride bırakarak mekanik çağda modern sanat eserleri üretmeye başladı. Alman düşünür Walter Benjamin, sanat eserinin mekanik üretim kalıpları sebebiyle "aura"sını kaybettiğini düşünüyordu. Bugün bizler dijital yeniden-üretim çağında yaşıyoruz ve Douglas Davis gibi kimi düşünürler, *orijinal*'in ortadan kalkmasının bizi "aura"nın çöküşüne götürmeyeceğini, hatta bilakis "aura'nın artışı"nı beraberinde getireceğini iddia ediyorlar. Gianni Vattimo gibi kimi çağdaş düşünürler ise Benjamin'e paralel bir şekilde mekanik yeniden-üretimin ve kitle kültürünün bir neticesi olarak "sanatın sonu"nu ilan ediyorlar. Siz kitabınızda sanat için geçerli olan değerlendirme kriterlerinin İslam sanatına da bire bir tatbik edilebileceğini, hatta edilmesi gerektiğini söylüyorsunuz; zira İslami bağlamda farklı ilkeleri devreye sokmak için hiçbir geçerli sebep yok. Bu durumda İslam sanatını bu çağdaş sanat tartışmalarının dışında tutmak da doğru olmayacaktır. Vaziyet buysa, sanat üzerine kıyametvari tartışmaların yapıldığı, vâveylâların koptuğu bu kargaşa atmosferinde İslam sanatının konumu nedir sizce?



Yeniden yorumlanmış bir modern hat sanatı örneği: "Allah" yazısı
(Hat: Ali Toy, Efekt: Cihat Arınç)

O.L.: Bence modern çağda İslam sanatı son derece sorunlu bir yerde duruyor. Oryantalist bir şekilde kalıpyargılara dayalı bir üretim var bence, mesela hüsnühat dini bir kisveyle sunuluyor. Geleneksel formlar tekrarlanıyor ve bütün bunlar cari sanat ortamı içerisinde bir yere oturmuyor. Burada ona "çağdaş" dememizi gerektirecek "yeni" olan ne var, açıkçası bilemiyorum. Aslında burada temel bir sorunla karşı karşıyayız. Din-sonrası (*post-religious*) bir kültürün içinde dini bir sanat icra etmek mümkün mü? Kuşkusuz ki, din-sonrası çağın sanatı da din-sonrası bir yapı arz ediyor. Onun kendisine konu edindiği meseleler ve ele aldığı sorunlar dinin etkin olduğu zamanlardaki konulardan ve sorunlardan tamamen farklı. Böyle bir yerde dini olduğu iddia edilen bir sanat geleneği nasıl sürdürülebilir, açıkçası bu pek belirgin değil.

C.A.: Bence bu tartışmayı yapmadan önce bugün Müslümanların içine itildiği atmosferi de iyi değerlendirmek lazım. Çünkü ABD, 11 Eylül sonrasında Irak'a düzenlediği askeri harekâtta bugün Müslümanların elinde bulunan Mezopotamya'nın o muhteşem kültürel mirasını hem yağmaladı hem de tahrip etti. Irak Ulusal Müzesi'nde yer alan tarihi eserlerin de yağmalanan bölgeler arasında yer aldığı söyleniyor. Yağmalanan eserlerin sayısının yaklaşık on beş bin civarında olduğu tahmin ediliyor. Bu çok ciddi bir sayıdır. Kaldı ki, Ulusal Irak Müzesi savaştan zarar gören yerlerden yalnızca biri. Kadim Sümer'in ve Osmanlı'nın eserlerinden örnekler içeren "insanlığın ortak hafızası", ne yazık ki Süper Güç'ün ihtiraslarına kurban gitti. Columbia Üniversitesi Eski Yakındoğu Sanatı Tarihi ve Arkeoloji bölümünde profesör olan Zeynep Behrani, *The Guardian* gazetesinde yayımladığı bir makalesinde, "eski Babil şehrinin kalbine bir helikopter pisti yapıldığını ve bölgedeki arkeolojik dokunun ortadan kaldırıldığını" yazmıştı. Behrani ayrıca her ikisi de İ.Ö. 6. asırda inşa edilmiş olan Nabu Tapınağı'nın duvarının ve Ninmah Tapınağı'nın çatısının 2004 yılı yaz aylarında helikopterlerin kalkışı esnasında yıkıldığını da ifade ediyordu. Sizce insanlığın ben-bilincinin ve kültürel hafızasının tecessüm etmiş yansımaları olan tarihi sanat eserlerinin tahrip edilmesi, İslam dünyasının bilinç ve tarih sürekliliğini nasıl etkiler?

O.L.: Bahsini ettiğiniz eserler cahiliye dönemine ait, onlar İslami addedilemez.

C.A.: Ama Osmanlı dönemine ait eserler de zarar gördü. Bunu unutmayalım...

O.L.: Ben bu olup biten yıkımların belli bir ihtirasın sonucu olduğunu düşünmüyorum. Belki "zayıf planlama" demek daha doğru olacaktır. Amerikan askerlerinin bu yıkımlarda kasıt güttüğünü düşünmüyorum. Ama gayet tabii ki olanlar tek kelimeyle dehşet verici! Çok büyük bir medeniyet birikiminin ortadan kaldırılmış olması korkunç bir şey.

C.A.: Evet, korkunç bir atmosfer; ama bütün bu olanlar, ihtirasın neticesi değilse neyin neticesi peki? Yahudi asıllı Alman düşünür Walter Benjamin "Tekniğin İmkânlarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Eseri" başlıklı meşhur makalesini "Bu, faşizmin estetize ettiği bir siyaset durumudur. Komünizm ise cevabını sanatı siyasallaştırarak verir." cümleleriyle sonuçlandırır. Bu cümleleri, içinde bulunduğumuz bağlama aktardığımızda, ABD'nin, uyguladığı otoriter ve faşist politikalarla yaydığı şiddeti çeşitli şekillerde estetize ettiğini görmekteyiz. Stephen F. Eisenman'ın da *The Abu Ghraib Effect* adlı kitabında belirttiği gibi, Ebu Garib Hapishanesi'nde çekilen işkence fotoğrafları bu "estetik şiddet"in karakteristik örnekleriydi. Benjamin'in ikinci cümlesindeki "komünizm" kelimesini kaldırıp yerine "Müslüman sanatkâr" terkibini koyun, cevap yine siyasallaşmış bir sanat eseridir. Mesela *Guantanamo'ya Giden Yol* (yön. Michael Winterbottom ve Mat Whitecross, 2006) başlıklı film, batılı estetik şiddetin diyalektik karşıtı –yani siyasallaşmış bir sanat eseri– idi. Biraz da İslam sanatının çağdaş bağlamdaki siyasallaşmış durumunu konuşalım...

O.L.: Öncelikle şunu belirtmeliyim ki, ABD'nin politikalarıyla ilgili yaptığınız analizlere katılmıyorum. Sorduğunuz soruyu şöyle anlıyorum: İslam'ın dört bir taraftan saldırı altında olduğu bir ortamda İslam sanatını icra etmek mümkün müdür? Bu, bence çok ilginç bir soru. Cevaben derim ki, kesinlikle mümkündür. Nitekim sanat tarihine baktığımızda çok zor zamanlarda harikulade sanat eserlerinin üretildiğini gösteren pek çok örnekle karşılaşıyoruz. Bugünkü İslam sanatı da gayet tabii ki Müslümanların içinde bulunduğu durumu yansıtacaktır, tabiî olan da budur. Ben bu açıdan ümitliyim, bence İslam sanatı mevcut zor durumlara çok pozitif ve yapıcı bir cevap üretecektir. Buna inanıyorum.

C.A.: Benimle bu söyleşiyi gerçekleştirdiğiniz için teşekkür ederim.

O.L.: Ben de teşekkür ederim. Doğrusu hayatımda gördüğüm en zor sorulardı!

dosya

TRAGEDYA



Tiyatro*

PIERRE GUILLON

Tiyatronun yazınsal biçimlerini yaratan, İ.Ö. beşinci yüzyılın, Themistokles'in ve Perikles'in Atinasıdır; bunlardan biri olan tragedya klasik yazın türleri içinde kendine saygın bir konum edinmiş, sonrasında engin ve soylu bir değer halini almıştır.

O çağların derinliklerinden çıkan, dokunaklı yönlerini keşfedebilmemiz ya da onlara egemen olabilmemiz için duygularımızın bilincine varmamızı sağlayan tuhaf ikilik olgusu tiyatro, kuşkusuz insan ruhunun temelindeki değişmez bir gereksinime yanıt verir.

Öte yandan, Atina'da çok özel dinsel, toplumsal ve yazınsal koşullarda gelişir. Bu konularda lirizmin bir kolu olarak ortaya konup, derken şiirsel erk ve geleneği özümseyerek kol olmaktan çıkar ve kendi özelliklerini geliştirir. Attike tiyatrosunun yapıtlarını, bunlar öncelikle etkilendikleri atmosfere, bağlı kaldıkları köklere göre değerlendirilmezlerse, izlenen hızlı gelişime, tanık olunan belirleyici deneyimlere bakıp da anlayabilmek güçtür. Ancak bu şekilde türün, sonradan Aristotelesçi çözümlemenin açığa çıkardığı, çağdaş yazın türlerinin birçoğunda rastlantısal olarak ya da derince dramın yeniden doğuşuna neden olan yasa ve özellikleri keşfedilebilir.

İ.Ö. beşinci yüzyılın ilk onyıllarında Aiskhylos'un etkisini bize yansıttığı, daha o zamandan bir anlatıcı sesi, giderek oldukça erken bir dönemde bir yanıtçıyla kurulmuş şematik söyleşim tarafından yorumlanan Phrynikos'un

* Raymond Queneau'nun yönettiği *Histoire des littératures* adlı kitabın (Paris, Gallimard, Pléiade dizisi, 1955) 1. cildinde, Pierre Guillon'un yazdığı "Genèse des genres classiques dans la Grèce antique" ("Antik Yunan'da Klasik Türlerin Doğuşu") adlı yazının "Le Théâtre" ("Tiyatro") başlıklı altbölümü, s. 82-93.

büyük lirik kantatından, yarım yüzyıldan daha kısa bir süre içinde, eski ve çağdaş çözümlemelere örnek oluşturacak, olay evrelerinin kısa koro parçalarınca vurgulandığı, Euripides dramındaki bilgince ayrıntılara ve düğüm noktalarına geçilir. Bundan yalnızca bir yüzyıl sonra, doğrusu ayrıksı biçimde, temsil gerekliliklerinden arınmış saf yazın çerçevesi, arkası gelmemiş Khairemon tiyatrosu –buna tiyatro denebilirse eğer– doğacaktır. Aynı dönemlerde şiir geleneğinin büyük söylencesel izleklerinden, daha İÖ. beşinci yüzyılın şafağında, geçmişin geri çekilmesini uzam içindeki uzaklıkla dengeleyen Phrynikos'la ya da hatta söylencenin görkemi içinde kendini gizliden gizliye belli eden gündelik izlekler kullanmış Aiskhylos'la birlikte tarihsel izlek denemelerine geçilir, bunlar ileride Euripides'te bütünüyle söylencenin yerini alacaklardır. İ.Ö. dördüncü yüzyılın başında, ozan Agathon'un çizdiği yoldan hareketle saf düşlem ürünü olan izlek ve kişiler yaratılır. Son olarak da, bazı büyük ve basit dinsel, ahlaksal düşünceler içeren lirik açılımın yerini Pindaros'un çağdaşı Aiskhylos'la birlikte, yirmi-yirmi beş yıl içinde Sophoklesçi söyleşimin kaynaklarınca desteklenen, ruhun devinimlerinin çözümlenmesi, kısa süre sonra da, Euripides'in pek sevdiği, eytişim ve tartışma kaynaklarından beslenen tutkunun doğuşu, giderek konusunu yazınsal, siyasal, dinsel ya da toplumsal tartışmalardan alan yapıtlar alır.

Burada yolu tersine kat edip Attike tiyatrosunun kökenlerini ve türlerini kavrayabilmek amacıyla ilk yapıtların özelliklerine bakmak yerinde olacaktır. Doğrusu, kuşkusuz Peisistratos'un desteğiyle halk ayinlerinde, site tarafından düzenlenen temsillerde yer almaya başladığı yarım yüzyıldan beri, Akropol'ün koruyucu tanrıçasını andırırcasına, tarihin ışığında, tepeden tırnağa silahlı ve yapılı görünüm sergilemektedir o.

Metnini bildiğimiz ve ancak İ.Ö. 472'yle tarihlenen ilk tragedya, Aiskhylos'un, Salamís anlatısıyla bizlere Atina'nın yakın tarihteki zaferlerinin yankısını taşıyan *Persler* adlı yapıtıdır. Ama aynı Aiskhylos'tan eskil yapıda, hiç kuşkusuz on-on beş yıl daha eski bir tragedyanın metni de bulunmaktadır elimizde: *Yalvaran Kızlar*; *Persler* ise Phrynikos'un, aynı konuyu işleyen ve ondan dört yıl önce, yüzyılın ilk onyıllarına Aiskhylos'un *Yalvaran Kızlar*'da yeniden ele aldığı *Danaos'un Kızları* ve Atina halkını gözyaşlarına boğmuş *Milet'in Ele Geçirilişi* gibi yapıtlarla damgasını vuran bir meslek yaşamının sonunda sahneye koyduğu *Fenikeliler* yapıtının anısını yansıtır. Sophokles'in görkemli yapıtlarından çok sonra da Atina'da Phrynikos koro-

larının gücü ve lirik çekiciliği unutulmaz; Aristophanes'in *Eşek Arıları*'nda ve daha nice yapıtında görülen iyi niyetli ve içli parodisinde de bu sezilmektedir.

Phrynikos'un anısıyla Aiskhylos'un en eski yapıtının ışığında, ilk Attike tragedyalarında dikkati çeken şey, bunların altıncı yüzyılın ikinci yarısında Thespis tarafından oluşturulan tragedyanın lirik bir türün, özellikle *dithyrambos*'un dönüşümünden doğduğuna ilişkin Aristotelesçi geleneği doğrulamaktan öteye gitmedikleridir. Bir yüzyıl önce Lesbos ozanı Arion'un yaygınlaştırdığı, belki de daha o zamandan koro şefinin *resitatif*'inin bir parçası olan *dithyrambos* önce Sikyon'da, ardından Atina'da Dionysos tapıncı şenliklerinde ortaya çıkmış, sonrasında tragedya ve komedyanın yanında varlığını sürdürmüştür. Komedyaysa, sonradan bir yazın türü haline gelip yergili dramdan Dor ya da Megara kaba güldürüsüne, hatta tragedyaya farklı farklı kalıtlarla karmaşık bir hal aldıysa da, çok eskilerde resimli vazolarda ve geleneklerde betimlendiği şekliyle pekâlâ Dionysos tapıncının *komos* gibi gülünç tören alaylarına eşlik eden dans ve şarkılardan doğmuş gibi görünmektedir. Böylesi ayinlerin izi ve kuşkusuz açık seçik anısı Aristophanes'in parodisinde, özellikle ozanın o sıralarda sık rastlanan bir şekilde, bir erkeklik organı şarkısı eşliğindeki bir ayin alayı gösterisi kattığı *Akharnai'lılar*'ında görüldüğü üzere, beşinci yüzyılın ilk üçte birlik bölümüne dek canlılığını korur.

Attike tiyatrosunun çerçevesini çizmek, atmosferini yeniden yaratmak, şiirin devinimini, anlatının, dansın ve şarkının gelişimini izlemek, tragedyanın klasik yapısının nasıl yaratıldığını kavramak bu kökenlerin ışığında denenebilir.

Dionysos sunağında, insanların tanrı tapıncına ayırdıkları, tüm sitenin şölenler için bir araya geldiği dokunulmaz toprak parçasından flüt sesi yükselir. Dansçı topluluğu ilerler; adımlardan, figürlerden, mimiklerden, numaralardan oluşur dans, komedyada bunlar dizginsiz ve maskaracayken, tragedyada yavaş ve ağırbaşlıdır. Koro üyeleri dizisi *thymele* adı verilen, üstünde, tapınağın yanında, dallarla süslenmiş ve ala boyanmış eski ahşap putun bulunduğu yuvarlak sunağı çevreler. Dansçılar da el ele tutuşup halka halinde dans ederek onları çembere alır, geri dönüp dururlar, kimi zaman birbirinden uzaklaşan, kimi zaman yan yana geçen, kimi zaman da birleşen iki ya da üç sıraya ayrılırlar; devinim kâh sıklaşır, kâh genişler;

böylece, *thymele*'nin çevresinde, toprağa vuran birçok ayak, her mevsim bu kutsal toprağın üstüne Yunan tiyatrosunun özünü oluşturan ve orkestra, dans etme yeri adını taşıyan bu çemberi çizer. Şölene gelen, Ksenophon'un dediği gibi, bu boş "saflık ve güzelliğe" saygı gösterip gözeten inananlar bir yandan da koronun gösterisini izlemek, *thymele*'den yükselen müziği ve şarkıyı duyabilmek için çevrede koşuştururlar, bunun üstüne, kayalığın bulunduğu köşede ve beşinci yüzyıl Atinası'nda Akropol'ün en az sarp olan yamacının karşısında toplanır kalabalık, orkestra çemberinin yalnızca yarısını kaplayacak şekilde sıraya girer ve yelpaze şeklinde yamacın içine Yunan tiyatrosunun ikinci öğesini çizer, tiyatroya adını veren *theatron*, görme yeridir bu. Böylelikle toprağa ve kayaya Yunan tiyatrosunun gerçek deseni çizilmiş olur.

Beşinci yüzyıl Atinası'nda gitgide büyüyen zenginlikler, dekorun gelişimi, oyuncuların bilgece oyunlarıyla o zamana dek görülmemiş bir görkeme sahip olan şölenler belli aralıklarla yinelendikçe, bu kırsal yerleştirme yavaş yavaş belli bir düzen kazanır. Siracusa'da olduğu gibi kayaların doğrudan yontulamadıkları yerlerde kayalık yamaca ahşap, sonra da taş sıralar konur, bunlar zaman içinde tapınak sütunlarıyla birlikte Yunan site yerleşimlerinin en belirgin imlerini oluştururlar. Aiskhylos'tan yaklaşık bir yüzyıl sonra Epidauros'ta Genç Polykleitos'un sanatıyla, Kynortion Dağı'nın yamacından ormanın sınırına dek yükselen elli beş sıralı, geometrik merdiven kolu açılır, Roma döneminde, onun için "görülmeye değer en güzel şeylerden biri" diyen gezgin Pausanias'ın döneminde olduğu gibi bugün de ayakta durmaktadır bu yapı. Kısa süre sonra Lykurgos'un bilgece yönetimi sayesinde Atina da aynı zenginlikten yararlanacak ve orada da tehlikeli ahşap yığınlarının yerine mermer ve taş kullanılmaya başlanacaktır.

Öte yandan, koro şarkılarının dışında oyuncuların söz ve oyununun geliştiği ölçüde, onların girişlerini-çıkışlarını bir düzene oturtmak için, sonra da pozlarına ve gösterilerine, onlar için belki de biraz aceleyle doğrudan orkestranın içine kurulan gösterişsiz ve alçak ahşap sekiden daha çok yakışacak bir platform oluşturmak için, ilk oyuncuların orkestranın arkasında giyinmelerini sağlayan taşınabilir bir çadır ya da baraka kullanılacaktır; bu yerleşim düzeni, Helenistik sitelerde "sahne" [*scène*] önemli bir yapı halini aldığında bile, çadır ya da *skene* adını koruyacaktır. Böylece oyuncuların oyunu dramatik temsilin temelini oluşturmaya başlar; oyuncular bir aksesuar durumuna indirgenen koroyu bırakıp sahnenin önündeki *proskenion*'un

yüksek platformuna çıkarlar, bu platform ayrıca bir alt sütun dizisi, katlar ve karşılıklı iki kanatla daha karmaşıklaşacaktır daha ileride. Aiskhylos'tan iki-üç yüzyıl sonra, sahne orkestra çemberine sıçrayacak ve uzaklardaki tepelerle denizden oluşan dekoru bütünüyle gizleyip revaklarla alınlıkların görkemini taşıyacaktır onların yerine. Kazıbilimcilerin sabırlı çalışmasının keşfedip ortaya çıkardığı, Yunan dünyasından kalma, ören haline gelmiş tiyatroların hemen hepsi aşağı dönemden kalma bu tür yığınlarla doludur. En azından bir uygarlığın parçası ve simgesi olmuş bir yazın türünün canlılığına tanıklık ederler.

Ama Parthenon'un eteğinde, Akropol'ün, deniz tarafında, eğimi en düşük ve en çok güneş alan yamacında kurulan Atina tiyatrosu, Aiskhylos'un *Yalvaran Kızlar*'ının, *Prometeus*'unun ve *Oresteia*'sının, Sophokles'in *Antigone*'sinin ve iki *Oidipus*'unun, Euripides'in *Alkestis*'inin, *Medeia*'sının ve *Bakkhalar*'ının, Aristophanes'in *Bulutlar*'ının, *Kuşlar*'ının ve *Servet*'inin sahneye konduğu tiyatro aslında kazılarda Roma taş döşemelerinin altında birkaç bloğu bulunan, gösterişsiz bir çevre süsüyle sınırlı, sıkıştırılmış topraktan yapılma bir çemberden başka bir şey değildir. Kuşkusuz Büyük Dionysia Şenliği sabahında, çiçekli taçlarla, tanrının yontusuna eşlik eden gürültücü alaydan biraz sarhoş olmuş halde, üç gün boyunca her gün için *arkhon*'un yeni ozanların yapıtları arasından seçtiği, üç tragedya, yergili dram ve komedyadan oluşan üçlü diziyi dinleyeceğinden ötürü yanında erzak olarak peynir, zeytin ve soğan taşıyan neşeli kalabalığın tıklım tıklım doldurduğu, kayalığın yamacındaki ahşap sıraların düzeni kısaca böyledir işte. Uzun haftalardan beri, her yapıt için gerekli olan yerleştirme, bakım, koronun giysileri harcamalarını üstlenecek varlıklı kentliler, *khoragos*'lar belirlenmektedir; ondan sonra, her ozan kendi yapıtı konusunda "ders verip" koroyu eğitir; hatta kimi zaman son temsilde koroyu kendisi yönetir.

Dolayısıyla, kışın düzenlenen Lenaia Şenliği ve özellikle ilkbaharda düzenlenen, sitede İÖ. beşinci yüzyılda, Atina'nın koruyucu tanrıçasının Panathenaia'sından sonra gelen en büyük şölen, Büyük Dionysia Şenliği büyük bir şölendir; Panathenaia'da da tören alayından sonra müzik, dans ve şiir yarışmaları, koşular ve güreşler düzenlenir; ama görünüşe göre sadece Dionysos Şenliklerinde *dithyrambos* ve dram yarışmaları yapılmaktadır. Attike'nın tüm kasabalarından, kısa süre sonra da, en azından Büyük Dionysia Şenliği'nde komşu kentlerden, adalardan, Asya tarafından, Atina'nın merkezini oluşturduğu deniz imparatorluğundan insanlar akın eder oraya.

Dramatik temsiller tapınağın yanında, Dionysos sunağında gerçekleştirilir. Tapınma ayinlerinin de bir parçasıdırlar. Dionysos rahibi ilk sıranın ortasında oturur. Boyalı ahşap put eğlenen koroyu gözlemektedir.

İşte Attike tiyatrosunu bizim uygarlığımızda ona benzeyebilecek her şeyden ancak zar zor açığa çıkarabileceğimiz bir şekilde ayıran şey budur. Sözgelimi Antigone'de birdenbire patlak veren, yaşama sevinciyle dolu Dionysosçu ezgi *hyporcheme*[1] ya da Euripides'in son yapıtı *Bakkhalar*'daki, baştan sona tanrının gücünü ve gizemli görünümlerini canlandıran, lirizmle dolu, Dionysosçu övgüyle aydınlanan tuhaf motif gibi danslar, dualar, yakarışlar orada bambaşka bir biçimde yankılanır.

Tiyatro alanı kutsaldır, koro, hatta oradaki izleyiciler de o anda kutsaldır: Sıraların üstünde meydana gelebilecek her türlü olay kamu hukukuna göre değil de kutsallığa bir hakaret olarak yargılanır. Yargı anı geldiğinde, değil mi ki üçlü temsil kutsal bir yarışmadır, kazanan sarmaşık yapraklarından yapılma bir çelenkle ödüllendirilir ve tanrıların yanıtlarıyla kahraman tapınçlarının simgesel eşyasını, üçayaklı tripodu, geleneklere göre Atina'da agorayı Dionysos sunağına bağlayan yol boyunca havaya kaldırarak tanrıya adar. Lysikrates *khoragos*'unun adağıyla inceden inceye işlenmiş bir kaidenin bulunduğu bu yol hâlâ "Tripod Yolu" adını taşır. Kazanan aslında *khoragos*'tur; kazandığı başarılarla kısa sürede ozan, daha sonra *koruphaios* ya da koronun, müzisyenlerin ve oyuncuların şefi unvanlarını kazanır.

Özetle ilkel yasaların işlediği bir ayindir gerçekleştirilen. Ayinsel ve bir ölçüde yansılamalı danslar, dramatik motif ve temsiller özellikle tarım ve gömüt tanrılarına adanmış yeraltı tanrılarının sunaklarında, birçok antik tapıncın kökeninde bulunurlar ve bu temsiller Atina'da Dionysos tapıncında korunmuş, geliştirilmiş ve güzelleştirilmiştir, bunun nedeni hiç kuşku yok ki Akropol'ün dışındaki, belki de yaratıcı özgürlük ve canlılık açılarından tapınçların en zengini olan bu tapıncın tüm klasik dönem boyunca, büyük resmi tapınçlardan ayrı olarak, halka ilişkin ve ilkel özelliğini korumasında yatmaktadır. Tiyatro, ayrıntılarında usul buyruklarına uymaksızın daha uzun zaman boyunca bu ayinsel özelliği büyük ölçüde korur. En azından Aiskhylos döneminde, tümüyle dinin damgasını taşımaktadır, daha doğrusu –çünkü başka bir çağa ilişkin bu tanımda sözcükler bize ihanet eder– eski uygulamalarca yönetilmektedir.

Oyuncuların taktıkları maskeler kuşkusuz bir süre sesin yüksek çıkması-

nı sağlamak için kullanılmıştır. Ayrıca, fazla geçmeden, yoğun ışıkta ve izleyicilerden uzakta, oyuncunun ifade çabasıyla izleyicinin dikkatini sadece yüzün hareketine odaklanmaktan kurtarıp tüm bedeninkine yönelttiği anlaşılır. Geleneği Aiskhylos'a borçlu olunan, Sophokles'in dekoru geliştirmesini sağlayan maske sanatı belli sayıdaki temel ifadeyi şema haline getirmeye çalışır; böylece maskeler antik tiyatronun sonuna dek tragedya ve komedyanın kişi ve izlekleri üstüne değerli belgeler haline gelirler.

Ama Sparta'daki Arthemis Orthia'nınki gibi, Yunanistan'ın en eski sunaklarında bulunan, bu işin kökenindeki somurtkan ya da güleç, toprak maskeleri unutmamak gerekir. Roma İmparatorluğu döneminde de hâlâ, eski Arkadia yöresinin derinliklerinde, Demeter Kidaria rahibi büyük gizli dinsel ayinler sırasında tohumların, yaşam ve ölümün yeraltı güçlerinin uyuduğu toprağı dövmek zorundadır, ama bu ayini gerçekleştirirken taştan yapılma tuhaf toplanma yerinin dibindeki sunakta saklanan bir maskeyi takması gerekir. Dionysos'un at kuyruklu, acayip hizmetçileri Silenos'ları, çiçeklerin ve ölülerin tanrıçası Persephone'nin ilkbahardaki diriliş döneminde ortaya çıktığı bir gömüt tümseğini döverken ya da yıkarken gösteren birçok vazoda Silenos'lar genelde maskelidir. Kaldı ki böylesi ayinler zaten dramatik temsillerdir, örneğin yergili drama çok yakındırlar. Aristophanes'in, başka birçok kez de yaptığı gibi, *Barış* adlı yapıtında, barış tanrıçasını, tüm iyiliklerin kaynağını taşlarla kapatılmış bir kuyudan çıkartmak için, bir tapınç ayinini maskaraca sahnelerle gülünçleştirmesi yeterli olur.

Dionysos putu genelde çelenkli ve süslü ahşap bir kazığa bağlanmış, basit sakallı bir maske değil midir? Rahiplerin giysileri de tanrının giysisine öykünür, bu uzun giysilerle süslenir tragedya oyuncusu.

Kuşkusuz başlangıcından beri oyuncunun giysisine, *konthornos*'una[2] ve maskesine etki eden bu ayinsel özellikten tragedyaya dualar, tanrıların yanıtları, düşler gibi yazın alanında kullanılacak birçok öğe geçmiştir. Aiskhylos'un *Persler*'indeki Atossa'nın uğursuz düşü, Sophokles'in *Elektra*'sındaki Apollon'un yanıtı ve Klytaimestra'nın duası gibi. *Persler* eskil tragedyanın kökeninde ölüleri diriltme büyüsünün hâlâ ne denli önemli bir yer tuttuğunu kanıtlamaktadır, bu şaşırtıcı örneği Aristophanes görkemli bir güldürüye dönüştürmekten geri kalmaz: Daha uzun yüzyıllar boyunca bilici sunaklarında gerçekleştirilen ve ölülerden akıl almaya yönelik bu tuhaf törenlerden biri, iç sıkıntısından çılgına dönmüş Pers kraliçesiyle ileri gelenlerinin ölü

kral Darios'u kendisine danışmak için gömüdünün eşiğinde ortaya çıkarmaya karar verdikleri, heyecanın son noktasına ulaştığı sahnede Aiskhylos tragedyasına bile girmiştir. Aynı şekilde, büyük ölçüde tragedyanın parodileştirilmiş hali olan Aristophanes komedyasında, Sokrates'le öğrencileri alacaklıları kapısına dayanmış yaşlı Strepsiades'in sıkıntısına çözüm bulmak için gülünç danslar ve büyülü sözlerle Sofistlerin sonsuz erkli tanrıları "Bulutlar"ı ortaya çıkarırlar.

Daha da genel olarak, tragedyayla komedya, tonlarıyla bütünsel özelliklerini tapınçtan almışlardır ve iki tür arasındaki fark dinsel havanın zayıfladığı ölçüde gitgide daha belirsizleşir. Dionysos her sonbaharda uykuya dalıp her ilkbaharda dirilen bitki örtüsü tanrıçası Kore gibi ölen ve yeniden doğan bir toprak tanrısıdır. Kutsal dans, kutsal müzik bu ölüme ağlamalı, ardından toprağın gücünün yenilenmesine şarkılar söylemelidir: Taşkın sevinç şarkısından önce, her öğlen onun yerine geçen komedyanın coşkunluğundan önce, Dionysos sunağında arka arkaya, tragedya dizisinin içinden üç sabah, yaşamın güçlerinin tükenmesi üstüne büyük lirik yakınma patlak verir.

Tüm şenliğe egemen olan ve Aristophanes'inse tersine sıklıkla komedya için kullandığı bu gösterişli havanın Yunan şiirindeki en açık ve en güzel anlatımı belki de *Bulutlar*'ın koro şarkısında, başrahipleri Sokrates'in çağrısına koşan düşlem tanrıçalarının dağlardan Atina'ya doğru, sunağa doğru indikleri sahnededir. Rahibin ayinsel sözlerle sağlamaya çalıştığı dini sessizlik içinde ağırbaşlılığına şaşırmamamız gereken bir ağıt patlak verir. Ozanın sitesine duyduğu aşkı yansıtıp, Perikles'in ünlü *Ağıt Söylevi*'nde yapacağı gibi, Atina şölenlerinin, özellikle koronun yer aldığı şölenin görkemini yüceltir ve sunağında Dionysos'a ayinlerde kullanılan takma adıyla, Bromios (Gümbürtülü) adıyla yakarır:

> "Yağmura gebe bâkireler, kahramanların memleketi, Kekrops'un güzel yurdu olan, tarif edilemez din âyinlerinin yapıldığı, kendilerine sırlar ayân edilmiş olanları kabûl etmek için bir mâbedin mukaddes âyinlerle açıldığı, gök ilâhelerine takdimeler verildiği Pallas'ın muhteşem iline doğru gidelim; orada yüce damlımâbedlerle heykeller yükselir, bahtiyarların çok mukaddes alayları, İlâhlar şerefine güzel taçlar takılmış kurbanlar kesilmesi, her mevsimde ziyafetler verilmesi orada olur; ilkbahar oraya Bromios şenliğini, ahenkli koroların zevkini, fülütlerin ağır titreyişini getirir.[3]"

Ayinsel yakarı, adı hâlâ karanlıkta olan tragedya aslında her şeyden önce, temelde dansın adımlarına ve mimiklerine bağlı bir şarkıdır. Kullanılan yönteme göre, "koroyu eğitmek"le ve dansı düzenleyip, kuşkusuz ayrıca onu yönetmekle yükümlü ozan bunun için adımları ritme oturtacak şarkıyı besteler. Bu şarkı doğal olarak destanla liriğin sırayla daha da geliştirdiği ve yontucuların, ressamların, çömlekçilerin de kendi işlerinde doyasıya kullandıkları söylenceler hazinesinden alır izleğini: Herakles söylencesi, Oidipus söylencesi, Atreusoğulları söylencesi, Troya söylencesi, Dionysos söylencesi.

Dikkatimizi bu konu üstünde yoğunlaştıralım, güzel öykülere düşkün, daha çocukluklarından başlayarak destanın tiratlarıyla beslenen, daha o zamandan söylencenin derin anlamını sorgulayabilecek durumda olan Yunanların da öyle yaptığına kuşku yoktur ve tragedya doğar. Kısa sürede lirik şiirin çerçevesini de parçalar. Bir koro üyesi, şef, *koruphaios*, hatta belki ozan ortaya çıkıverir, sözün ve anlatının tonu ve ritmiyle bu konuyu yorumlar: Öyle olunca monolog koro şarkısının öncesi ya da arası gibi görünür. Bir başkası, grup başlarından, *parastatai*'den biri, koroya ya da bu ilk anlatıcıya, bu yorumu canlandırmak için, vurgulamak, açıklamak, bir ayrıntıyı tartışmak için yanıt versin, işte o zaman da diyalog doğar. Yunan oyuncu bu konuda basitçe "yanıtlayan" (*hupokrites*[4]) adını alır.

Aiskhylos ve *Yalvaran Kızlar*'ın tohum halindeki diyaloğuyla, *Persler*'in ya da *Thebai'ye Karşı Yedi Kişi*'nin şematik diyaloğuyla daha ileri gidemezdik. Daha ileride Attike tragedyasının hayran olunası ve hızlı gelişimini izleyeceğiz.

Bunun tersine biraz daha geç, İ.Ö. beşinci yüzyılın ikinci yarısında gelişen eski komedyaysa yazın biçimleri tarihinde tek bir parlak çıkış yaşamıştır. Kuşkusuz, tragedyadan da geç geliştiği için, ondan daha uzun süre kendiliğindenliği içinde ve başlangıç çevresinde korunduğu için, belki koronun etkisiyle, belki de *agon,*[5] *parabasis*[6] gibi sıkı kurallara bağlı geleneksel öğelerin varlığıyla, daha sonra da göreceğimiz gibi, Yunan tiyatrosunun kökenleri üstüne daha açıklayıcı bir unsur oluşturur. Ama kökenlerine sıkı sıkıya bağlı, karmaşık ve bağdaştırılmaları güç geleneklerin kalıtçısı olan, kesinlikten, birlikten, esneklikten yoksun bir çerçeve içinde, tragedyanın hızlı gelişimi karşısında sıkıntılı bir durumda bulunan bu komedya yazın türleri arasında bir an olsun beliriverdiyse bunu Aristophanes'in dehasına borçludur. Daha onun son yapıtlarında bozulmaya başlayıp öykünülemez, yapıt-

larının bugün bile uyarlanması ya da özgün biçimine oturtulması neredeyse olanaksız olan yazardan sonra yitip gider. Kısa sürede yerini kaba güldürünün en yaygın ya da mimin en dar çerçeveli biçimlerine geri dönüşe ve gittikçe tragedyanın oluşturduğu dramatik çerçeve üstünde biçimlenen bir komediye bırakır.

Fransızcadan Çeviren: Orçun Türkay

Notlar

1 Müzik aletleri eşliğinde söylenmesi ve dans edilmesi için yazılmış şiir türü, şarkılı dans (ç.n.).
2 Tragedya oynanırken giyilen yüksek ve kalın tabanlı ayakkabı (ç.n.).
3 Aristophanes, *Bulutlar*, Çev.: Ali Süha Delilbaşı, Maarif Basımevi, İstanbul, 1957.
4 Bazı Batı dillerinde "ikiyüzlü" anlamını taşıyan *hypocrite* sözcüğünün kökeni (ç.n.).
5 Eski Komedya'da, daha çok Aristophanes komedyalarında yer alan ve oyun kahramanlarının tasarılarını tartışma konusu yapan yapısal öğe (ç.n.).
6 Yunan komedyasının, yazarın izleyicilere kendi adıyla seslendiği bir bölümü (ç.n.).

Antik Yunan Tragedyasının Metafiziği

OĞUZ ARICI

Kral Midas bir gün Dionysos'un bilge satirlerinden Silenos'u ormanda yakalar. Evrenin bilgisine sahip olduğunu düşündüğü Silenos'tan paha biçilmez bir bilgi alma peşinde olan Midas, ona insan için en iyi şeyin ne olduğunu sorar. Silenos bir kahkaha patlatır ve ardından şöyle cevap verir: "İnsan için en iyisi hiç doğmamış olmak. İkinci en iyi şey ise hemen ölmek." Bunun üzerine Midas derin bir sessizliğe bürünür. Midas'ın derinlere dalışından yararlanan Silenos onun elinden kurtularak kaçar.

Hikâyedeki Midas, basit bir biçimde insanı temsil etmektedir; Midas'ın suskunluğu insanın ölüm karşısındaki çaresizliğini ifade eder. Hikâye büyük bir paradoksu işaret etmesi bakımdan ve hatta doğrudan doğruya insanın varoluş problemine gönderme yaptığı için, trajiktir. Midas, "trajik bilgi" ile karşı karşıya kalır ve bu açıdan bize Oidipus'u hatırlatır. Kendisiyle dışsal bir bağlantısı olduğunu düşündüğü bir bilginin sahibi olmayı, dolayısıyla daha fazla varolmayı düşünürken, aradığı cevabın bizatihi kendisinde olduğunu, içkin bir problem halinde orada, kendisinde durduğunu görür. Cevap, bir cevap olmasına cevaptır; ancak yine de hiçbir şey söylemez, ne bir bilgi verir ne de bir kapı açar. Yalnızca derin bir yarık, dipsiz bir uçurum oluşur Midas'ın önünde.[1] Sfenks'in kendi ölümüne yol açan sorusunun[2] tersten bir görünümüdür, Silenos'un cevabı. Bu kez "cevap"a maruz kalan Midas'tır. Midas, Sfenks gibi ölmez ama cevap ölümcüldür. Soru soran kendisiyken aldığı cevabın şiddeti onu protagonist (cevap veren) olmaya zorlar.

Antik Yunan tragedyalarında sıklıkla işlenen motifler ve öğeler bu hikâyede de benzer şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Midas, Aristoteles'in *Poeti-*

ka'da sözünü ettiği *anagnorisis* ve *peripetia*'yı aynı anda bize gösterir. *Anagnorisis*: bilgisizlikten bilgiye geçiş. Midas, başlangıçta arzuladığı "bilgilerin bilgisi"ne kavuşur. Ama bu bilgi, yukarıda da değindiğimiz gibi derin bir boşluktan başka bir şey değildir. Şiddetli bir bilinmezlik, tekinsizlik içerir. Bu tekinsizlik dehşet (*deinon*) verir, insanı susturan bir dehşet. Dolayısıyla Midas'ın öğrendiği şey tam olarak "bilgisizliğin bilgisidir". *Peripetia*: Bahtın dönüşü. Eylemlerin, düşünülenin tam tersine dönüşmesi. Oidipus'un katili ararken kendini bulması gibi, Midas da evrenin sırrını, insanı sonsuzluğa açacak bilgiyi ararken, cevabı kendi sınırlılığında, bir ölümlü oluşunda ve bizatihi sınırlı ve ölümlü oluşu olarak bulur.

En iyisi hiç doğmamış olmak. Antik Yunan bu sözü çok kullanırdı. Çünkü hayata ilişkin temel paradoksun farkındaydı. Yunan tragedyasında kahramanın işlemek zorunda olduğu trajik hata [*hamartia*] sözün gerçek anlamıyla, o kahramanın varoluşu için bir zorunluluktu [*ananke*]. Silenos'un cevabı Midas'ın önünde açtığı derin "yarık"la bu zorunluluğu bize gösterir: En iyisi hiç doğmamış olmaktır. İkinci yol ise hemen ölmek. Ama biz üçüncü yoldayızdır; önceki ikisinin arasındaki yolda ve varolabilmek için ilerlememiz gerekir; *hybris* suçunu işlememiz, sınırı aşmamız gereklidir. Bu yüzden, bütün tragedya kahramanları, ölümsüzlüğü arzulayarak sınırı aşarlar; *hybris* kaçınılmazdır. Ancak sınırın öte yanında insanın ölümlü olduğu bilgisinden başka bir şey yoktur, o halde acı [*pathos*] da kaçınılmazdır.

Paradoksu gören Grekler iki zıt şeyin aynı anda varolacağını, hatta varlık için bunun kaçınılmazlığını da görüyorlardı. *Harmonia*, bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan bir düşünceydi ve tıpkı dilin varlığın evi olması gibi (Heidegger) *sôphrosûnê*[3] de *harmonia*nın tragedyalarda bedenleşmiş haliydi. Antik Yunan tragedyalarının neredeyse tümü *sôphrosûnê*'nin, yani sağduyunun, ölçülülüğün, orta-yolun eksikliğinden ortaya çıkar. Sosyolojik bir açıdan bakıldığında, M.Ö. beşinci yüzyıl Atinası'nın demokrasiye giden yolda temel argümanlarından birinin *sôphrosûnê* olması normaldi. Atina, eskinin yerine yeni bir düzen kurarken (*Oresteia*) eskiyi evcilleştirerek, ehlileştirerek yeniyi taçlandırıyordu; iki düzen arasında uzlaşının mümkün (*Antigone*), ama bu uzlaşıyı çatışma [*polemos*] olmaksızın var etmenin imkânsız olduğunu düşünüyordu. İki uç noktanın tam ortasıydı arzulanan. Nasıl ki bir bedenin sağlığı, zıt güçlerin (ıslak-kuru, sıcak-soğuk vs.) eşit haklardan [*isonomia*] yararlanması anlamına gelmekteydi (Hippokrates), sağlıklı bir kent

için de böyle bir orta noktanın bulunması zorunluluğu vardı. İyi bir "orta"nın varlığı birbirine en uzak "uç"ların varlığını gerektiriyordu. Bu yüzden M.Ö. beşinci yüzyıl Atinası uçları bünyesine katmaya çaba gösterdi. Ensest suçlusu ve bir baba katilini arıtarak topraklarına gömdü (*Oidipus Kolonos'ta*), çocuklarının katili bir anneye (*Medeia*) kapılarını açarak ona mutlu bir hayat vaat etti vs. İki uç noktayı da ortadan kaldıracak bir orta noktanın varlığı için bu gerekliydi. Örneğin

> Anaksimandros zıtların çatışmasına, bunların belli aralarla birbirine saldırdıkları ve böylece içinden çıktıkları maddenin farklılaşmamış biçimi içine tekrar çekilerek kendi kimliklerini yitirdikleri bir süreç gözüyle bakıyordu.[4]

Ama bu, yalnızca demokratik kent-devletinin –Atina'nın– var oluş sorunu değildi; aynı zamanda insanın evrendeki varlığıyla ilgili bir problemi de içeriyordu. Tragedyanın hemen hemen felsefeyle aynı tarihlerde doruk noktasına ulaşması bu yüzden tesadüf değildir. Felsefe insanın nereden gelip nereye gittiğini sormaya başlamışken, tragedya bu soruların bilinemezliğini, cevapların belirsizliğini, insanın bu bilinmezliği içeren dehşetli bir varlık olduğunu ifade ediyordu. Örneğin *Kral Oidipus*: Mitsel arka planı ile birlikte düşündüğümüzde bu oyun, insanın tekten mi (topraktan) yoksa çiftten mi (bir ana ve babadan) türediği[5] sorusunun yanıtsızlığını (yanıtsız kalması gerektiğini) bize gösterir. Kim olduğumuzu, nereden gelip nereye gittiğimizi sormak acı veren bir yolculuğun başlangıcıdır. Ama soruyu sormadan da varolamayacağımız açıktır. Oyundaki "veba" bunun simgesidir. İki şey arasında bir denge noktası bulunmalıdır. Sevgi (Oidipus-İokaste) ile nefret (Oidipus-Laios) arasında bir dengenin bulunması gerekliliği gibi.

> Orada idiler Yer-ana ile uzak bakışlı Güneş Hatun / Kanlı Kavga ile ciddi bakışlı Anlaşma, / Güzellik Çirkinlik, Çabuklukla Yavaşlık, / Sevimli Doğruluk, karagözlü Vuzuhsuzluk, / Yetişme ve Göçme hatunlar, Uyku ile Uyanıklık, / Durmazlık ile Dururluk, çelenkli Ululuk, / Çirkef Hatun, Susma ile Konuşma / (…)/ Böyle kavgalardan işte, böyle inmelerden yaratıldınız.[6]

Bu pasaj, dünyanın yaradılışında karşıtlıkların olduğunu ve bütün bu zıtlıkların varolmaya devam ettiğini en açık biçimde anlatmaktadır. "Kanlı

Kavga" olarak tanımlanan *Eris* ile "Ciddi bakışlı anlaşma", yani *Philia* arasındaki mücadelenin sonucu olarak evren sürekli bir devinim halindedir. Aynı durum *Polis* için de geçerlidir. Rakip gruplar, sınıflar arasındaki mücadele (*Eris*), toplumda bir bağlılık duygusunu uyandıracak ve toplumsal birlik sağlayacak, insanları birbirine yakınlaştıracaktır (*Philia*). Kısacası *Eris*'le çatışan gruplar, *Philia*'yla birleşecektirler. Greklerde, yarışmanın, mücadelenin ve tartışmanın bu kadar önemsenmesinin nedeni de bütün bu çatışmaların toplumda birlik duygusunu, *polis* içerisinde *harmoni*yi uyandıracak bir gücü içerdiğini düşünmeleridir. Çünkü onlar için varlık, *harmonia* demekti.[7]

Kolayca görülebileceği üzere *harmonia*, temel bir paradoksu dile getiriyordu. Prometheus'un insana medeniyeti ve yaşamı getiren ateşi, aynı anda insan hayatını süreksiz kılarak, onu acıya, çalışmaya ve en önemlisi de doğmaya ve ölmeye mahkûm ediyordu. Yaşam tam da bu paradoksun kendisiydi. Tragedyalar bu paradoksu bize göstererek *harmonia*yı bulmamızı öğütlüyordu. Yaşama "hayır" deme olasılığının korkunçluğu ile aynı anda, bir gün yaşamın bize kesin olarak "hayır" diyeceği bilgisini, seyirciye hatırlatıyordu.

Yunan tragedyası, kendisini "olağan"mış gibi sunan bu yaşamda bir gedik açarak, hayatın "olağanüstü"lüğünü, "şaşırtıcı"lığını gösteriyor, aynı anda da insanın bir ölümlü ve sınırları olduğu bilgisini tazeliyordu. Diğer taraftan, sınırları aşmaya kalkışmaksızın da varolamayacağını ima ediyordu. Bu iki şeyin olası ama imkânsız uyum noktasını bulmak ise insanın göreviydi. Bu yol bizi *sôphrosûnê* ve *harmonia*'dan daha öteye, *daimon* kavramına götürecektir.

Daimon ve Muğlaklık

Francis E. Peters, *daimon* kelimesini, "tanrı ile kahraman arasında bir yerde bulunan doğaüstü varlık veya şey"[8] olarak tanımlıyor. Kelimenin çeşitli formları ve kullanım biçimlerinde (*dai-ô:* insanları yutan, kader, alınyazısı ya da fiil olarak *daiô:* yakmak, tutuşmak, ışıtmak veya bir fiil olarak *daimonaô*: tanrısal bir öc-alıcıya maruz kalmak; kötü bir cinin tutsağı olmak)[9] anlamın daha da genişlediği görülmektedir. Bir başka yerde, *daêmôn*'un bilmek ve bilgi anlamına geldiği söylenir.[10] Sokrates'in ünlü *daimon*'u düşünüldüğünde, kelimenin bilme ile olan bağlantısı kolaylıkla kurulabilir. Diğer taraftan kelime, Platon'un *Sokrates'in Savunması* adlı eserinde, tanrısal, kutsal ve tanrıların ürünü varlık(lar) ve güç(ler) anlamlarını kapsayacak şekilde

kullanılmaktadır.[11] Ortaya çıkan manzarada *daimon*'un tanrıdan başlayarak, tanrısal olana, oradan da tanrılarla ilgili bir işarete, görüntüye, bir bilgiye veya bilinmeyen bir hissiyata referans verdiği görülebilir. Bütün bu niteliklerin ortak noktası *daimon*'un tam olarak bilinemeyen, kavraması zor bir şeyi ifade ettiğidir. Nitekim,

> Heidegger, Aristoteles'in *daimonia* terimini ölçüsüz (excessive), şaşırtıcı (astounding) ve aynı zamanda zorlu (difficult) anlamlarında kullanımına (*Nicomachean Ethics* Z, 7, 1141b) referans vererek, *daimonion* kelimesini "anlaşılmaz", "tekin olmayan" (uncanny) ve olağanüstü (extraordinary) olarak tercüme eder.[12]

Kral Oidipus'ta koro, gözlerini çıkaran Oidipus'a "hangi *daimon*'un onu buna zorladığını"[13] sorar. Oidipus'un cevabı Apollo olur. Ancak buradaki kullanıma daha yakından bakıldığında *daimon*'un, Apollo gibi belirli bir tanrıdan çok, zorlayıcı bir güç olduğu anlaşılır; çünkü aynı satırdaki *epairô* fiili, "heyecanlandırmak", "teşvik etmek", "zorlamak" anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla ister tanrısal bir güç anlamına gelsin, isterse bizatihi tanrının kendisine referans versin, *daimon*'un insanı –iyi ya da kötü olarak– etkilediği, onu zorladığı ve eyleme teşvik ettiği kesindir.[14]

Heidegger, *An Introduction to Metaphysics* [*Einführung in die Metaphysik*] adlı eserinde *Antigone*'nin 332. satırında başlayan koro şarkısını analiz eder ve buradaki *deinôn* kelimesini "the strangest of the strange"[15] olarak çevirir. Güngör Dilmen'in *Antigone* çevirisinde aynı bölüm şöyle ifade edilir:

> Bunca tansıklar arasında yeryüzünün / en eşsiz varlık insan![16]

Çevirideki "tansık" (insan aklının alamayacağı, şaşırtıcı, olağanüstü olay, mucize) kelimesinin *deinôn* kelimesini karşıladığı söylenebilir. Heidegger, yorumunda kelimeye korku ve dehşet anlamlarını yükleyerek *deinon*'un anlamını *daimon*'a yaklaşacak şekilde genişletir.[17] *deinôn*: *uncanny* (Alm. "*das Unheimliche*" [*heimlich*: gizli, mahrem; *heim*: ev, yurt]): doğaüstü, gizemli, olağanüstü, anlaşılmaz, tekinsiz vs.

Hayırlı Tanrıçalar'da (*Eumenides*) tanrıça Athene, Erinylerin (intikam tanrıçaları) "intikam alma" vazifelerini ellerinden alırken yerine daha önemli, daha korkutucu ve tam da bu korku ve dehşetinden dolayı saygı uyandırı-

cı bir mevkii, Atina'nın *deinôn*'u olmayı onlara vaat eder. Halka (mahkeme jürisine) seslenirken de *deinôn*'un önemini hatırlatır:

> Hangi ölümlü korkuyu (*deinon*) bilmeden adil olabilir? Böylesine bir saygınlığın dehşetinde (*to deinon*) durarak kentinizi (*polis*) ve varlığınızı (chôra) koruyabilirsiniz.[18]

Bu sözlerle *deinôn*, yeni kurulan Atina'da adaletin yani devletin temeline yerleştirilir. Tragedya burada bize yalnızca devletin varlığının değil aynı zamanda insanın varlığının esaslarını da işaret etmektedir. İnsan da varolduğu bu 'yer'de, kendini görünür kıldığı bu *topos*'ta, geleceğinin (korku veren) belirsizliği, onun bulanıklığına karşı kendini belirlemeye, varolmaya çabalamaktadır. Geleceğe, belirsizliğe, muğlaklık ve tekinsizliğe, yersizliğe (*unheimlich*) karşı geçmişi, belirliliği, evcilliği koymaya çalışarak yaşamın dengesini (adaletini, *Dike*'yi), *harmonia*'yı bulmaya çalışır.

> Var olduğu müddetçe Dasein, "henüz olmamışlık" içinde olduğundan (yani şunu olabilir / olmayabilir, şu başına gelebilir / gelmeyebilir vs.) daima bir muallaktadır. Söz konusu muallâkta oluşun başında da bizatihi Dasein'ın "son"u gelmektedir.[19]

Böylece insanın varlığını ölüme doğru giden, ama hem gittiği yolun hem de varacağı yerin belirsiz olduğu bir süreç olarak tanımlayabiliriz. Bu süreç (muğlaklık) tam da bu haliyle tragedyanın esas meselesini oluşturur. Rene Girard bunu, baba ile oğul, anne ile eş ayrımının belirsizleşmesi (*Kral Oidipus*) örneğinde olduğu gibi, "farklılığın yitimi" olarak adlandırır.[20] Trajik olanın beslendiği kaynak tam da bu belirsizliktir. Hegel'in özellikle *Antigone*'yi yorumlayışında olduğu gibi, tragedya, kaba bir biçimde, her şeyin yerli yerinde olduğu, "birbirine eşit iki tarafın yıkımıyla sonuçlanan", "karşıtlıkların tam bir harmonide erimesi ile ilgili" olaylardan oluşmaz.[21] Yine Hegel'in bizzat belirttiği gibi

> Antigone, Kreon'un politik otoritesi altında yaşamaktadır. O bizzat bir kral kızıdır ve Haimon'un (yakında kral olacak vârisin) nişanlısıdır. Bu yüzden onun krallık hükümlerine uyması bir zorunluluktur. Ama, Kreon da diğer taraftan bir baba ve kocadır, kan bağının görünmez bağlarına saygı göstermek zorundadır.[22]

Burada trajik olan, bu "bağların taraflarca koparılması"[23] değil, tam tersine bağların daha fazla düğümlenmesi, çözülemez hale gelmesidir. İlişkiler, konumlar ve neredeyse bütün dünya belirsizleşir. Bu durum kendini dilde de gösterir. Örneğin, Antigone'nin İsmene'ye hitap etmek için kullandığı kelimeler, "*koinon autadelphon*", çevrilmesi güç, paradoksal bir muğlaklık içerir. En yakın karşılığı İngilizceye şöyle çevrilmiş: "*Ismene, my own true sister/ O dear one,/ Sharing our common bond of birth.*"[24] Kardeşlerin birbirlerini tanımlaması bile içinde giz barındıran (*Geheimnis*), çift anlamlı ifadelerle doludur. Anlam karışıklığı, dolayısıyla Antigone ile Kreon arasındaki görünüşte var olan çatışmanın temelinde de yine böylesine bir çift anlamlılık yatar. İkisinin de inat ettiği şey *nomos*tur.[25]

Heidegger yine *Antigone*'deki, koro şarkısında (332 vd.) söylenen başka bir ifadenin altını çizer: *pantoporos aporos*. Yani kendine her yerde bir yol (*poros*), çare bulabilen; ama aynı zamanda aciz (*aporos*), ölümlü. İfadenin geçtiği satır Güngör Dilmen tarafından şöyle çevrilmiştir:

> …her derdin bulur çaresini / ölümden gayri.[26]

Benzer şekilde bir başka ifade de yine aynı şarkıda kullanılan *hypsipolis apolis*'tir. Heidegger buradaki *polis*'i kent-devlet ya da şehir olarak değil, bir "yer", içinde tarihin vuku bulduğu bir *topos* olarak açıklar. İnsan bütün bu *topos*un sahibidir, ama aynı zamanda bir apolistir, vatansızdır, yalnız, garip ve yabancıdır.[27] Aslında buradaki kelimeler birbirine zıt konumda değildir, yalnızca insanın (hem *hypsipolis* hem de *apolis* olma) "olanaklarını" gösterir. *Antigone*'deki bu koro şarkısı, özetle, insanı dünyaya hükmeden ama ölüme söz geçiremeyen, her şeyi bilen ama ölümü bilemeyen, bu haliyle de dehşet verici, garip olağanüstü bir varlık olarak tanımlar. Trajik olanın özü burada gizlidir. En başa dönesek, Midas'ın hikâyesi bize bu olağanüstülüğü ama aynı zamanda anlaşılmaz olanı göstermekteydi. *Kral Oidipus*'ta Oidipus, *Lanet olsun o dağ yamacında otlakta / ayaklarımdaki çiviyi sökerek beni ölümden kurtarana! / O gün ölseydim, dostlarıma ve kendime bu acıları çektirmezdim*[28] diyerek, varlığa gelmiş olmanın acısını vurguluyor, "en iyisi hiç doğmamış olmak" amentüsünü tekrarlıyordu. Antigone, kapatılacağı mağaraya (ölüme) giderken "*Ne insanlar arasında bir evim var, ne yeraltında. Ne yaşayanlar arasında bir yurdum var ne de ölüler arasında*"[29] diyerek, "*kuş uçmaz kervan geçmez bir yere*"[30] atılışını, *apolis* ve *atopos* oluşunu ifade ediyor,

yaşamın gerçek tarifini yapıyordu. Yaşam, bilinmeyen (ama bilinen)[31] bir *topos*a (ölüme) doğru gidişten ibaretti. Heidegger'in ifadesiyle bu dünyaya fırlatılan insan, kendinden önceki dünyayı (geçmişini, bilgisini, tarihini) hazır buluyor, ama kendi geleceğini bilemiyordu. Bildiği tek şey ölümlü olduğuydu. Ama bu da bir bilgiden ziyade sonsuz bir belirsizlik içeriyordu. Antik Yunan tragedyaları bize böyle bir süreci sunmaktaydı. Kahraman içine atıldığı (hâlihazırda belirlenmiş olaylardan –Lanet? Kehanet? Kader?– oluşan) bir dünyada bilinmeyen, belirsiz bir geleceğe doğru yola çıkıyor; varolabilmek için, yani bir *topos*a sahip olabilmek için sınırı aşıyor, *hybris* suçunu işliyor tam da bu sebepten *atopos*'a sürükleniyordu. Tragedyalarda gezinen *daimon*, evrene ait bu bilgiyi, bir paradoksu, "belirsiz bir belirliliği" bir an için seyirciye gösterip kayboluyordu. *Daimon*, ormanda Dionysos'un peşinden koşan Silenos gibi, ortalıkta dolanan bir ruh hızıyla tragedyada görünüp bize evrenin bilgisini vererek kayboluyordu. Yanıp sönen bir ışık hızıyla, hem korku hem de huzur veren bir bilgi(sizlik) bırakarak uzaklaşıyordu. Görünmez olan, bilinmez olan, yaşamın trajikliği tragedya sayesinde kendini bir an için görünür kılıyordu.

Yunan tragedyası *hybris*'i cezalandıran; *sôphrosûnê*'yi, *sôphron* insan olmayı, orta yolu bulmayı, *harmonia*'ya ulaşmayı öğütleyen bir görünüş ve yapıda olsa da bütün bunlar derinlerdeki müphemliği, muallakta oluşu, paradoksu gizleyen örtülerdi. Bu yüzden tragedyanın asıl hikmeti cevapların değil, soruların, belirsizliğin ve sınırların varolduğunun bilgeliğinde yatmaktadır.

Notlar

1 Yunanlıların mitolojiyi Kaos'tan başlatmaları tesadüf değil. Kaos, Grekçede 'derin yarık, uçurum' anlamına gelmektedir. (Bkz. Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, (http://www.perseus.tufts.edu/ "Chaos" maddesi.)

2 Bilindiği gibi Thebai kentine musallat olan Sfenks, "sabahları dört, öğlen iki ve akşamları üç ayaklı olan şey nedir?" sorusunu soruyordu. Oidipus, fazla düşünmeden cevabı bulur. Çünkü –bir yoruma göre– kendi ismi, Oi-di-pus, zaten "iki ayaklı" (*dipous*), yani insan demektir. Bu yorum için bkz. Vernant, Jean-Pierre, *Evren, Tanrılar, İnsanlar*, Çev.: M. Emin Özcan, Dost, 2001, s. 143.

3 *Sôphrosûnê*: özdenetim, ölçülülük, ılımlılık (Bkz. Peters, Francis E., *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Çev: Hakkı Hünler, Paradigma, 2004, Sophrosune maddesi. Kelimenin "kendini bilmek" düsturu ile ilişkisi oldukça yakındır. *Sôphrosûnê* kelimesinin Antik Yunan'daki çeşitli kullanımları ile ilgili bknz. North, Helen, *Sophrosyne, Self-Knowledge and*

Self-Restraint in Greek Literatur, Ithaca-NY, Cornell University Press, 1966. Sôphrosûne'nin Antik Yunan tragedyalarında işleniş biçimleri üzerine bir tartışma için Bkz. Arıcı, Oğuz, *Antik Yunan Tragedyalarında Sophrosune ve Harmoni Düşüncesi*, Yayınlanmamış Tez, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005 ve Rademaker, Adriaan, *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint: Polysemy and Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*, Brill-Leiden, Boston, 2004.

4 Thomson, George, *İlk Filozoflar: Eski Yunan Toplumu Üzerine İncelemeler*, Çev: Mehmet H. Doğan, 2. bs., Payel Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 178.

5 Lévi-Strauss, mitsel düşüncenin kökenlerinde karşıtlıkların varlığından onlar arasında bir uzlaşıya doğru giden bir süreç görmekteydi. Dolayısıyla ona göre mitler karşıt unsurlar ile onları dengeleyen öğeler içermekteydi. (Bkz. Lévi-Strauss, Claude, *Structural Anthropology*, Çev: Claire Jacobson, Basic Books, New York, 1963, s. 224) Lévi-Strauss benzer bir analizi Thebai Söyleni üzerinde de yapar ve söyleni ikili karşıtlıklar halinde okur. (Bkz. Leach, Edmund, *Levi-Strauss*, Çev: Ayla Ortaç, İstanbul, Afa Yayınları, 1985, s. 69).

6 Empedokles, *Arınmalar*, Fr. B 122, 123, 124; akt: Kranz, Walter, *Antik Felsefe*, Metinler ve Açıklamalar, Çev: Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınlar, 1994, s. 103.

7 "Being is … harmonia…". Bu ifadeyi farklı bir bağlamda Heidegger de kullanıyor. Bkz. Heidegger, Martin, *An Introduction to Metaphysics*, Çev.: Ralph Manheim, Yale University Press, 1987, s. 133.

8 Peters, *a.g.e.,* "daimon" maddesi.

9 *A.g.e.,* s. 60 vd.

10 Liddell, H & Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940, (http://www.perseus.tufts.edu/, ed.: Gregory Crane, "daimôn" maddesi.

11 Bkz. Platon, *Sokrates'in Savunması*, Çev.: Teoman Yücel, Remzi Kitabevi, 1995, s. 30 vd.

12 Gall, Robert S., **"**Interrupting Speculation: The Thinking of Heidegger and Grek Tragedy", *Continental Philosophy Review*, 36: 177–194, Kluwer Academic Publishers, Netherlands, 2003, s.182.

13 Sophocles, *Oedipus Tyrannus*, (ed.: Sir Richard Jebb), (http://www.perseus.tufts.edu, sat. 1328).

14 *Daimon*'un insanı eyleme götüren bir güç oluşuyla ilgili Şerif Mardin'in ilginç bir açıklaması vardır: *"Daemonic" insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi bir tabii eğilimdir. Cinsiyetin kudreti, yaratıcının inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı insanın "daemonic" uzantılarının örnekleridir. "Daemonic" bir nesne olmaktan çok, saklı bir güç, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır. İnsan davranışının derinliklerine nüfuz etme insanın 'daemon'unu şuurunda kabul etmeye ve anlamaya bağlıdır… "Daemon"un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız "kötü" ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur. İslam (resmi) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks Şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe, "Daemon" "şer-şeytan"la bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur…* Mardin, Şerif, "'Aydınlar' Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*, S. 24 (Kış 1984), s. 13-15; Bu meseleyle ilgili olarak F. G. Lorca'nın "Duende Kuramı"na da bakılabilir. Bkz. Lorca, F. G, "Duende Kuramı ve Oyunu", İstanbul Devlet Tiyatrosu, Kanlı Düğün Oyunu Program Dergisi, 1999.

15 Heidegger, *A.g.e.,* s. 149.

16 Sophokles, *Antigone*, Çev.: Güngör Dilmen, MitosBOYUT Yayınları, 1997, s. 77.

17 Heidegger, *A.g.e.,* s. 150 vd.

18 Aeschylus, *Eumenides*, ed. Herbert Weir Smyth, Ph.D., (Çevrimiçi) http://www.perseus.tufts.edu, sat. 699-700. Çeviri bana ait. Kelimelerin kullanımı göstermek uğruna parçanın şiirsellikten uzaklaşmış bir çevirisi bu. Metinde geçen *chôra* kelimesini "varlık" diye çevirdim. Oysa ki metinde kastedilen, aslında kelimenin ikinci anlamı olan toprak yada ülke

("land; country"). Ben burada kelimenin ilk anlamını, "bir şeyin içinde bulunduğu boşluk, alan", anlamına atıfta bulunacak şekilde varlık olarak çevirdim. Çünkü Heidegger var olmanın "ışığa gelmeyi, açığa çıkmayı, bir yerde görünmeyi, bir alanda yer almayı" içerdiğini, Yunanlıların da bunu bu şekilde anladıklarını söyler. (Bkz. Heidegger, *A.g.e,*, s. 60 ve 103).

19 Ökten, Kaan H., *Muallakta Var Olmak*, *İnsanın Halleri Üzerine*, Agora Kitaplığı, 2006, s. 8.

20 Bkz. Girard, René, *Şiddet ve Kutsal*, çev.: Nemciye Alpay, Kanat Kitabevi, 2003.

21 Bkz. Hegel, G.W. Friedrich, "From The Philosophy of Fine Art", *The Questions of Tragedy*, ed.: Arthur Coffin, EmText, San Francisco, 1991 içinde, s. 33 ve 37.

22 Hegel, a.g.y., s. 38

23 Yine Hegel'in kendi ifadesi. Bkz. Hegel, a.g.y., s. 38.

24 Sophokles, *Antigone*, Çev.: Reginald Gibbons, Charles Segal, Oxford University Press, 2003, sat. 1, s 53. Yunanca kavramların açıklaması için bkz. Jebb, Sir Richard, *Sophocles*: *The Plays and Fragments, with critical notes, commentary, and translation in English prose. Part III: The Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press, 1900, (http://www.perseus.tufts.edu)

25 Nomos kelimesinin muğlak kullanımları için, özellikle 449 ve 450. satırlara bakılabilir. Ayrıntılı bir açıklama için bkz. Jebb, Sir Richard, *A.g.e.*, sat. 451.

26 Sophokles, *Antigone*, sat. 360-361, s. 78.

27 Heidegger, *a.g.e*, s. 152.

28 Sophokles, *Kral Oidipus*, sat. 1357, s. 77.

29 Sophokles, *Antigone*, (ed.: Sir Richard Jebb), (http://www.perseus.tufts.edu), sat. 850. Çeviri bana ait.

30 Kreon'un Antigone'yi cezalandırmak için kapatacağı mağarayı tarif ederken kullandığı ifade. Sophokles, *Antigone*, Çev.: Güngör Dilmen, sat. 773. Benzer bir "topos" tanımı Prometheus'un zincire vurulduğu yerde görülür.

31 Uncanny'nin tekinsizliğinde ve bilinmezliğinde "garip bir tanıdıklık hissi" de vardır.

Coriolanus'un Oidipal Laneti ve Trajik Kurtuluş Sorunu

BERNARD FREYDBERG

Coriolanus genellikle Shakespeare tragedyalarının en iyileri arasında sayılmaz. Ancak ben bu denemede bu yapıtın giderek yoğunlaşan bir felsefi anlama sahip olduğunu savunacağım. Her ne kadar bu yapıtın tamamen kendine özgü bir meziyeti olduğunu düşünüyor olsam da, niyetim onun edebi açıdan söz gelimi *Hamlet*, *Macbeth* ya da *Kral Lear*'dan üstün olduğunu iddia etmek değil. Yapmayı önereceğim şey, daha ziyade (1) *Coriolanus* ile *Kral Oidipus* arasındaki içsel yakınlığı ikna edici bir şekilde göstermek, (2) bu iki kahramanı, aynı ölçüde güçlü olmakla birlikte ince farklılıklar gösteren soylu davranışları bakımından karşılaştırmak ve (3) ister Aristoteles'te gördüğümüz acıma ve korku duygularından arınma düşüncesi açısından, ister Nietzscheci *amor fati* düşüncesi açısından değerlendirelim, Caius Marcius Coriolanus'un, bilgiden yoksun Oidipus'la karşılaştırıldığında, izleyiciyi/okuru daha çok zorlamasının nedenlerini göstermek olacak. Ve nihayet sonuç bölümünde (4) kafa karıştırıcı bir güncel olgudan söz edeceğim. Biz yirmi birinci yüzyıl insanlarının ahlakı, geniş ölçüde içsellik tarafından belirlenmektedir ve edebiyat ve şiirimiz de çoğunlukla özel, ruhsal görünümü keşfeder. Bizim soyluluğumuz, içsel yaşamımızın niteliğiyle ilintilidir. O halde neden soylulukları apaçık ihtişamlarından, kamusal cesaret, onur ve cömertlik gösterilerinden ileri gelen trajik kahramanlar, bizim merakımızı tetiklemeyi sürdürmektedir? Başka bir deyişle, neden *şimdi* hâlâ tragedya? Ve son olarak, *Coriolanus* oyunu ve ona adını veren kahraman, bugünkü hayatlarımızın doğasına ne türden özgün bir ışık tutabilir?

I

Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda "Yunan sahnesinin en acılı kişisi" Oidipus'u soylu insanın modeli olarak ele alır. Oidipus'un tüm masumiyetiyle çektiği, neden olduğu ve sorumluluğunu yüklendiği o devasa çilenin kefareti, *Oidipus Kolonos'ta* oyununda anlatıldığı gibi, hem sonuçları hem de Oidipus açısından ödenir. Nietzsche'nin, Sophokles'in *Kral Oidipus*'ta sergilediği estetik yeteneğe yaptığı övgü dikkate değerdir:

> "Şair olarak önce bize, yargıcın yavaş yavaş, tek tek, kendini mahvetme pahasına çözdüğü mükemmel oluşturulmuş bir olaylar düğümünü gösterir; bu diyalektik çözümden duyulan sahici Helen sevinci o denli büyüktür ki, tüm yapıtın üzerine, söz konusu düğümün ürpertici önkoşullarının keskinliğini her yerde törpüleyen bir baskın neşelilik dalgası yayılır."[1]

Oidipus'un izlediği yol iyi bilinir. Labdakos hanesine musallat olan ve Laios ile İokaste'nin oğullarının kendi öz babasını öldürüp annesiyle evlenmesine yol açacak olan lanet; anne babanın çocuğun evden uzakta bir yerde öldürülmesi için bir hizmetçiye verdikleri talimat; hizmetçinin, çocuğa duyduğu sempati nedeniyle onun hayatını koruması; Oidipus'un, sonradan gerçek annesi ve babası sanacağı Polybos ve Merope tarafından evlat edinilmesi; Laios'un görünürde tesadüfi katli; Oidipus'un, Sfenks'in bulmacasını çözerek Thebai'deki vebaya son vermesi ve taç giymesi; İokaste ile bilmeden yapılan evlilik ve çocukları Antigone, İsmene ve Polynike'nin doğmaları; Oidipus'un karısının/annesinin ölümüyle doruğa ulaşan, kendi varlığının sebep olduğu ve kendini kör ederek cezalandırmasıyla son bulan yeni veba salgını.

Nietzsche haklı olarak Oidipus'un suçsuz olduğunu söyler. Kahramanı, ulak Tiresias'a gözdağı vermekle ve onun için en iyisinin krallığının başındaki belaların nedenini öğrenmek olduğunu söyleyen İokaste'nin uyarısını göz ardı etmekle suçlayanlar, asıl meseleyi gözden kaçırırlar: Oidipus'un yılmaz *bilme ihtiyacı*, onun suçsuzluğunun özel niteliğiyle, masumiyetiyle ilgilidir. Onun deneyiminde ya da karakterinde, bilgi arayışında –ya da herhangi bir arayışında– nasıl yönlendirdiğine işaret eden hiçbir şey yoktur. Elbette bunu *hubris* olarak görmek mümkündür; ancak bu sadece hayatında hiçbir istisnai zorlukla ya da meydan okumayla karşılaşmamış biri tarafından söylenebilir.

Bununla uyumlu biçimde, böylesi bir sıradan hayatın, insan için olabilecek en iyi hayat olduğu da söylenebilir. Başka bir deyişle, daima, mümkün olan en büyük güvenliği sağlayan bölgede kalmaya dikkat eden kişi, en iyi hayatı yaşar. Ancak, böyle bir hayatta, büyüklüğün, özgürlüğün, cesaretin ve hatta insani sınırlara saygı göstermenin uygunluğunun gerçek niteliğinin açığa çıkması söz konusu olamaz. Bunun olabilmesi için, *masum* bir trajik kahraman gereklidir. Bir başka deyişle, tragedyalar, birçoklarının öne sürdüğü gibi, salt uyarmayı amaçlayan hikâyeler değildir. Tragedyalar dramatik biçim uyarınca süslenen vaazlar, basmakalıp söylevler ya da nasihat derlemeleri de değildir. Daha ziyade, insanlığın gerçek doğasının kendini gözler önüne serdiği alanlardır.

Oidipus'tan farklı olarak, *Coriolanus*'un kahramanı herhangi bir çekici niteliğe sahip değildir. Aşağı sınıftan insanları, yani plebleri hor görür. Onların "bedava mısır" arzuları, tembelliklerinin ve alçak fikirli oluşlarının bir işaretidir. Caius Marcius'ta –Coriolanus'un başlangıçtaki tam adı– canayakınlıktan herhangi bir iz yoktur. Başkalarının hakkı, bu hakları akılcı uzlaşı yoluyla kabullenmek şöyle dursun, onun aklına bile gelmez. Her ne kadar doğuştan soylu olsa da, Caius Marcius kendisini, diğer soyluların kurallarını dikkate almayan, daha yüksek bir ahlak kuralları bütününe bağlı görür. Onun her şeye yukarıdan bakan üstünlüğü tek bir hayati ve tartışılmaz niteliğe dayanır. Her ne kadar oyunun geçtiği dönemdeki Romalılar da dahil olmak üzere herhangi bir grupta en ahlaklı ya da en yaratıcı ya da en zeki insan olarak tanınmaya aday birçok kişi bulunabilse de, tartışma götürmeyecek sadece bir kriter vardır: kimin en iyi savaşçı olduğu, yani savaş alanındaki performansın kimi tartışılmaz biçimde en büyük yaptığı. Bu unvanın Caius Marcius'e yakıştığı tartışmasızdır.

Güçlü general Aufidius'un liderlik ettiği düşman Volscan'lar, yakınlardaki Coriloes'tedirler ve telaşla yağmalanan Roma'ya doğru ilerlemekte olan Roma ordularını bozguna uğratırlar. Bir tek Caius Marcius kendini Volscan'ların ortasına atar, tek başına Volscan saldırısını püskürtür ve düşman ordusunu kendi çabalarıyla bozguna uğratır. Roma'da dost-düşman, soylupleb herkes, onun büyüklüğünü kabul eder, cesaret ve kahramanlığını şereflendirmek için ona fethettiği şehrin adıyla hitap ederler: *Coriolanus*. Kent, konseyde kendisine bir sandalye vererek onu onurlandırmak ister; ancak bu, onun yaralarını göstermesini ve Roma halkına sözlü bir ricada bulunmasını gerektirmektedir. Coriolanus, böylesi bir gayret gösterisi yaparak kendini alçaltmaya tahammül edemez.

Peki Coriolanus'un masumiyeti nereden gelir? Babası savaşta onuruyla ölmüştür. Annesi Volumnia kocasının ölümüyle gurur duymaktadır. Volumnia, Caius Marcius'un karısı Virgilia'yı dehşete düşürerek, oğlunun, kendini korumaya yönelik önlemler alıp geri dönmesindense, babası gibi onuruyla ölmesini tercih edeceğini söyler. Nasıl Romalı soylu kimliği Caius'un toplumsal terbiyesinde belirleyici olmuşsa, bu soyluluk mefhumu da ailevi terbiyesinde belirleyici olmuştur. Doğasındaki masumluğun kaynağı şudur: her zaman doğru sözlü, tutarlı ve sadık olmuştur ama hesapçılık ve zarafet onun tamamen yabancı olduğu özelliklerdir. Bu durum onu fiziksel çatışmalarda korkulan, dayanılmaz ve yenilmez bir rakip haline getirir. Ancak kişiliği onu, bir siyasi rakip olarak çok kolay bir hedef haline getirir.



Coriolanus'un Arkasından Ağlayan Virgilia, Heykel Detayı, Thomas Woolner, 1878.

Pleblerin iki önderi Sicinius ve Brutus, övgüleri kabul etmek üzere halk karşısında yaptığı konuşma esnasında Coriolanus'a başarıyla saldırırlar. Kışkırtmalara kapılıp, aslında onu onurlandırmak üzere gelmiş olan güdümlü kitlelerin karşısında saygısızca bağırıp çağıran Coriolanus, halka ettiği hakaretler nedeniyle Roma'dan kovulur. Siyasi olmaktan uzak cevabında, şöyle haykırır:

> Sizi adi köpek sürüsü! Siz konuştukça burnuma,
> Çürümüş bataklıklardan yükselen iğrenç dumanlar geliyor;
> Gömülmeden yer üstünde kalmış,
> Soluduğu havayı bozan pis kokulu insan leşleri
> Benim için ne kadar değerliyse,
> Sizin sevginiz de o kadar değerli.
> Ben sizi sürüyorum!

> Olanca şaşkınlığınızla burada kalın!
> Dilerim her cılız söylenti yüreğinizi titretsin!
> […] Yılgınlık estirsin içinize
> […] İşte o şehre arkamı dönüp gidiyorum.
> Yaşanacak başka yerler de var! (Perde III, Sahne III, satır 119-134)

Coriolanus sürgündeyken eski düşmanı Aufidius'u bulur ve ona kesmesi için kendi Romalı gırtlağını sunar. Ancak Volscan'lı general çok daha iyi bir seçenek düşünerek Coriolanus'u Roma'yı yerle bir etmeyi amaçladığı sefer için ordusuna alır. Coriolanus'un yönettiği bir saldırıda, Roma'nın yıkımı engellenemez görünmektedir –ki bu, hınca kapılmış olan halk önderlerinin ve halkın gözünden kaçmış olan bir sonuçtur. Ne var ki son anda Volumnia, Virgilia ve Coriolanus'un küçük oğlu genç Marcius gelip önünde diz çökerler ve doğduğu şehre kıymaması için ona yalvarırlar. Coriolanus büyük bir isteksizlikle barışı kabul eder, diğer yandan ise bu küçük tavizin sonucunu önceden görür:

> Oh anne, anne! Ne yaptın?
> Bak, gökler yarılmış, tanrılar aşağı bakıyor
> Ve bu doğaya aykırı sahneye gülüyorlar.
> Oh annem, anne! Oh!
> Roma adına mutlu bir zafer kazandın;
> Ama oğluna gelince, inan ki, oh inan ki,
> Çok tehlikeli işler açtın başına,
> Belki de ölümcül olabilecek korkunç işler.
> Ama varsın olsun. (Perde V, Sahne III, satır 183-190)

Çok geçmeden Aufidius onu silahlı adamlardan oluşan bir grubun ortasına atar; adamlar Coriolanus'la alay ederek onu katlederler. Ne var ki ölümünden hemen sonra Aufidius bile ona olan hayranlığını gizleyemez:

> Öfkem kalmadı; şimdi üzüntüyle çarpılmış durumdayım.
> […] Coriolanus bu şehirde kim bilir kaç kadını dul,
> Kaçını çocuksuz bıraktı ve hepsi de
> Şu saate kadar yas tuttular; ama olsun,
> Yine de soylu anısı kalacak geriye. (Perde V, Sahne V, satır 146-153)

Elbette, *Kral Oidipus* ile *Coriolanus*'un kahramanları arasında farklar vardır. Caius Marcius'un üzerinde, Oidipus'ta olduğu gibi bir lanet, en azından açık bir lanet yoktur. Oidipus onurunu güçlü zekâsı sayesinde kazanır (bu zekâ aynı zamanda onun yıkımına yol açar). Coriolanus'un onurunun kaynağı ise cesareti ve askeri meziyetleridir. Öte yandan, Nietzsche'nin *Kral Oidipus*'ta işaret ettiği diyalektik güzergâh, *Coriolanus*'ta ilham dolu bir yankı bulur. Tıpkı Oidipus'un ısrarlı bilme ihtiyacının, onun masumiyetinin doğasıyla ilgili olması gibi, Coriolanus'un açık sözlülüğü ve üstün derecedeki dürüstlüğü de *onun* masumiyetiyle ilgilidir. Ve tıpkı *Kral Oidipus*'un şairinin, aktörün ellerinde ve aktörün yıkımı olarak yavaş yavaş çözülen bir siyasi/hukuki düğüm sunması gibi, *Coriolanus*'un şairi de bu düğümün bir benzerini –kahramanın, onu *kendi* yıkımına götüren edimleriyle çözdüğü bir düğümü– sunar.

Her iki güçlü kahraman da suçsuzluklarıyla insanların en iyisinin içindeki kırılganlığı açığa çıkarırlar. İkisi de zekâsı sayesinde birçok tehlikeyle başarıyla yüzleşebilen (aynı zamanda da birçok çılgınca ve gereksiz serüvene girişen) ve 20 yıldan sonra evi İthaka'ya ve Penelope'ye dönebilen epik kahraman Odysseus'a benzetilemez. Yetenekli Odysseus, tehlikenin pusuya yattığı bölgelerden kaçınarak, kırılganlığı "terbiye etme" şeklindeki daha pragmatik ve kurnazca eğilimi açığa çıkarır. Bu durum, şair Hölderlin'in Akhilleus'a olan hayranlığını ve Odysseus'u küçümsemesini açıklar:

> "[Akhilleus] benim favori kahramanımdır [Liebling]; son derece güçlü ve duyarlıdır *(zart)* o; kahramanlar dünyasında filizlenmiş en başarılı ve kısa ömürlü çiçektir; *"pek kısa bir süre yaşamak üzere doğmuştur"* Homeros'a göre, zira çok güzeldir. Ayrıca kadim şairin, sanki Truva karşısındaki kargaşanın ortasında Akhilleus'un şerefine olabilecek en az lekeyi sürebilmek adına, […] diğerlerine bolca yaygara yaptırırken onu çok seyrek öne çıkardığını düşünmeden edemiyorum. Şair, Ulysses [Odysseus] hakkında birçok tasvir yapabilirdi. Odysseus, insanın ancak uzun zamanda sayabileceği bozuk paralarla dolu bir heybedir; oysa altın hemencecik sayılır."[2]

Bir başka deyişle, ne Oidipus ne de Coriolanus herhangi bir anlamda *düşünür* sayılabilir. Onların hareketleri kuvvetli itkilerden kaynaklanır. *Ahlakın Soykütüğü*'nde Nietzsche soylu olanı tam da bu doğrultuda tanımlar:

> "[Soylunun değer yargıları], güçlü bir bedene sahip olmayı, capcanlı, zengin, coşku dolu sağlığı, sağlığı korumaya yarayan savaşı, serüveni, avcılığı, dansı, savaş oyunlarını ve genellikle sağlam, özgür, sevinçli eylemleri temel alıyor."[3]

Düşünce zayıfların alanıdır. Zayıflar, daha üstün olanlar arasında elden geldiğince güvenli şekilde yaşayıp soyluları idare etmek ve onların bir zamanlar içgüdüsel bir eminliğe sahip olan eylemlerinde karmaşaya ve şüpheye yol açmak için düşünceye ihtiyaç duyarlar. Muhtemelen düşünürlerin en kurusu olan Kant bile düşünceye bir ikincil derece olgu olarak, insan sonluluğunun bir işareti olarak bakmıştır. Görü *(Anschauung)* bizim doğrudan ve birincil ilişkimizken, düşünce eksik durumdaki (sınırlı) birliği sağlar ve bu yolla görüye hizmette bulunur.

Oidipus ve Coriolanus düşünce için, diyalektiğin akılcı hokkabazlığı için fazla soyludurlar. Bu nedenle de onun kurbanı olurlar.

II

Oidipus'un başında "Oidipal lanet" yoktu. Aslında Labdakos hanesinin lanetin farkına varması, Delfoi'deki kâhine bağlı bir kâhin aracılığıyla gerçekleşti. O unutulmaz *Labdakos Hanesi* kitabında, şair Gjertrud Schnackenberg, tanrının bir *Kral Oidipus* temsili izlediği ve kendisinin Laios ile İokaste'nin ailesi için ördüğü o korkunç kadere tanıklık ettiği bir sahne sunar. Lanet, o aileyi acımasızca altüst edip parçalayan Zorunluluk'un marifetidir. Schnackenberg'in yorumu, özgür iradeye karşı belirlenim ya da Aristoteles'in söz ettiği düşmüş kahramana yönelik acıma gibi meselelerin ortaya atılması yönündeki çağdaş ve güncel cazibelere direnir. Onun yalın ve duygusallıktan uzak beyitleri engellenemez bir biçimde yıkıcı sonuca doğru ilerler.

> İlk kehanet çıkageldi: *onu doğurmaktan kaçın*. Ve beraberinde
> Bir tel titreşti duyulmaz bir sesle, bir uyarı
>
> Ki tanrı bile korkacaktır eğilmiş izlerken
> *Oidipus*'un ilk temsilini,
>
> Korku içinde tanrı
> O kendini kör etme karşısında ve bir hikâye

Ki kimse bilmiyor anlamını, ya da kimsenin bilmemesi*dir* anlamı,
Her ne kadar bir zamanlar

Şiirin tanrısı
Söylediyse de tüm hikâyesini Oidipus'un

Tek bir şimşekli cümlede,
Yüreğin tek bir çarpışında

Oidipus'a söylediği kehaneti…
O hikâye ki Yüzü Olmayan Kader tarafından tanrıya gönderilmişti.[4]

Oidipal lanet, erkek çocukla annesi arasındaki karmaşık, zarar verici ve bozuk ilişkiyle ilgilidir. Caius Marcius'un annesi Volumnia hiç şüphesiz son derece dikkat çekici bir karakterdir. Gördüğümüz gibi, merhum kocasının savaştaki korkusuzluğu, onun dulluğunu gururla kutlamasına vesile olur. Gelini Virgilia için hem dayanılmaz derecede çekilmez hem de ruh tüketici bir kayınvalidedir: oğlunun savaşta katledildiğini görmeyi tercih eder ve Virgilia'nın, kocasının yataktaki okşamalarının tadını çıkarma yönündeki her türlü arzusuyla alay eder. Caius Marcius üzerindeki derin etkisi aşikârdır ve Caius'un vatandaşları da sıklıkla buna dikkat çeker. (Eğer onu farklı ve daha iyi niyetli bir açıdan görmek istersek, onurlu bir hayat sürme fikrini her düşünceden üstün tuttuğunu tutarlılıkla söyleyebiliriz.) Caius Marcius'un ne kendisine rehberlik edecek bir babası ne de yüreğinde yumuşaklıktan en ufak bir iz taşıyan bir annesi vardır. Volumnia için önemli olan tek şey, aile şerefi ve Romalı onurudur ve bu değerleri oğluna aşılama yönündeki saplantılı kararlılığı başarıya ulaşır. Caius Marcius gerçek Roma soyluluğunu katıksız, hatta neredeyse insanlık-dışı bir biçimde temsil etmek üzere büyütülmüştür; öyle ki annesinin, yaralarını göstermesi ve Konsey'de hak edilmiş bir sandalyeye sahip olmak amacıyla halka yalvarması yönündeki talebini reddedecek kadar ileri gider. Bu, *onun* başındaki Oidipal lanettir.

İnsanlıktan çıkmış biri midir o? Dünya işleri konusunda bilgeliğe sahip soylu bir senatör olan ve tüm Romalıların dostu sayılan arkadaşı ve destekçisi Menenius Agrippa, şöyle söyler:

> Kişiliği bu dünyaya göre fazla soylu:
> İltifat olur diye, Neptün'ün yanında zıpkınını anmaz;
> Jüpiter dilerse gökleri gürletir, demez.
> İçinde ne varsa, ağzından o çıkar.
> Gönlünden ne geçerse, dili onu söyler;
> Ve bir öfkelenmeyegörsün,
> Ölüm denen şeyin adını bile unutur. (Perde III, Sahne I, satır 256-260)

Dostunun takdirinden hareketle düşünüldüğünde, Coriolanus'un tek yönde lanetlendiği ve *bu dünya için fazla büyük* olduğu söylenebilir. Nietzsche'nin soyluya dair nitelendirmesini hatırlayacak olursak bunu şu şekilde yeniden tarif edebiliriz: *bu dünya Coriolanus için fazla küçüktür*. Anneyle çocuk arasında sağlıklı bir kopuşun (daha doğrusu herhangi bir kopuşun) yaşanmamış olmasının etkin sonucu konumundaki o masumiyet, bu laneti sürekli olarak işler hale getiren bir nedendir. Benim görüşüme göre Coriolanus'un alışılmış tragedya mefhumlarına yönelik meydan okumasının Oidipus'unkinden daha büyük olmasının sebebi budur. Coriolanus bir anlamda sempati uyandırmaktan son derece uzak bir kahramandır. Oidipus'tan farklı olarak, Coriolanus konuştuğu zaman tehditler savurur, öfkelenir, şişinir ve büyük bir kibre kapılır. Kişinin kendisine yönelik düşünümler içeren, güzel ifadelerle bezeli Shakespeare tarzı kendi kendine konuşma pasajları [*soliloquies*] okumak isteyenlerin *Hamlet*'e, *Macbeth*'e ve *Kral Lear*'e başvurmaları gerekir. (Bu tarz kendi kendine konuşma pasajlarının *yokluğu*, oyunun, giriş kısmında değindiğim o kendine özgü meziyetidir.)

Ben aynı zamanda *Caius Marcius'un bizde en büyük sempatiyi uyandıran kahraman olduğunu* iddia ediyorum. He ne kadar onun kaderinin akışı Oidipus'unkiyle yakın benzerlikler içerse de, Coriolanus, üzerindeki Oidipal lanetin yol açtığı o son derece ufak yükselişi nedeniyle felakete uğrar. Önünde diz çökmüş olan annesine, karısına ve oğluna bakar, onların yalvarmalarını duyar ve gördüğümüz üzere özellikle Volumnia'nınkine dikkat eder. Bir uyanış yaşar. Neden? Buna yol açan, ruhundan tamamen söküp atılmış gibi görünen bir duygudur: *insan sevgisi*. Tam da yaptıklarının meyvesini alacağı anda, kaçınılmaz akıbetini hisseder. Teslim olmamıştır. Kendinden sonsuza dek uzaklaştırdığı Romalılara katılmamıştır. Eylemlerinin ya da sözlerinin birini bile inkâr etmemiştir. Sadece doğduğu şehri yıkmamayı, bunun yerine her iki taraf için de iyi olabilecek bir barışı mümkün kılmayı kabul etmiştir.

Şüphelerini haklı çıkaracak şekilde, hayatının ilk uzlaşısı onun ölümüne mal olmuştur. İnsan sevgisine riayet ettiği anda artık Caius Marcius Coriolanus değildir. Uzlaştığı anda artık Caius Marcius Coriolanus değildir. Gerçek doğasından böyle feragat etmesi, böyle bir lütufta bulunması, ona herhangi bir kurtuluş getirmemiştir. Onun doğru şekilde öngördüğü gibi, bu edim ona ancak felaketin yolunu açmıştır. Onun kendi kendine yol açtığı felaketin sebebi, yani yüreğine insan sevgisinin hücum etmesi de onun Oidipal laneti olarak görülebilir. Aufidius'un, artık yardıma muhtaç durumdaki rakibi karşısında, elindeki kuvvetleri canice bir çılgınlığa seferber etmesi, Coriolanus'u nafile ancak aydınlatıcı bir öfkeye itmiştir:

> Aufidius: Tanrının adını anma, sulu gözlü çocuk! […]
> Coriolanus: Seni sınırsız yalancı;
> Yüreğimi kalıbına sığmaz etti söylediklerin.
> "Çocuk!" Seni köle! (Perde V, Sahne V, satır 99-103.)

Böyle sona erer annesinin boyunduruğu altındaki erkeklerin erkeği Caius Marcius Coriolanus'un hayatı.

Aristoteles'in *Poetika*'daki tragedya yorumunun anlamı konusunda büyük anlaşmazlıklar vardır. "Trajik kusurun (*hamartia* – 1453a)" yorum yelpazesi geniştir. Söz konusu olan, bir yandan, başka açılardan soylu bulunan bir karakterde ortaya çıkan ve kahramanın düşüşüne yol açan bir ahlaki kusurdur –örneğin *hubris*, yani aşırı kibir ya da insanlar için uygun olan sınırların ihlal edilmesi. Öte yandan *hamartia*, (terimin bir başka olası çevirisinden hareketle) bir okçunun yapacağı türden bir "hedefi ıskalama" şeklinde, yani örneğin belirli bir sonuca ulaşmaya girişip herhangi bir ahlaki suçlamaya yol açmayacak şekilde bu hedefi tutturamama şeklinde de yorumlanabilir. Ya da kahramana hiçbir suçlamanın yöneltilemeyeceği şeklindeki radikal görüşü benimsemek mümkündür. İnsani bir açıdan bakıldığında, kahramanın başına bir talihsizlik gelmiştir. Ancak acı ve felaket, son kertede Kader'in eliyle vuku bulur (benim düşüncem bu sonuncusudur). Temel Aristotelesçi kavramlar –korku ve acımanın uyandırılması ve kişinin bu duygulardan arındırılması (*katharsis*)– için de aynı şekilde geniş bir yorum yelpazesi söz konusudur.

Ancak bu yorumlar ortak bir öncülün etrafında toplanır. Buna göre bir tragedyanın izleyicileri, oyunun içerdiği eylemin özdeşleşen katılımcılarıdır

ve bu katılımın sonucunda kendilerini selamete götüren psikolojik bir değişim geçirirler. Aristoteles'in gözünde ideal tragedya olan *Kral Oidipus* örneğinde, Sophoklesçi dramanın rütbelerini fark etme konusunda pek zorluk yoktur. Oidipus'un ruhu, tıpkı kişiliği gibi şüphe götürmeyecek derecede soyludur. Ancak onun bilmesi uygun olmayan bir şeyi bilme yönündeki talebi –bunu kendisini o yasak bilgiden uzak tutmak için uyaran haberci Tiresias'a yönelik sürekli kötü muamelesinde görürüz– onun trajik kusurudur. Seyirciler, gerçeğin ifşa olması karşısında yaşanan ve sonraki eylemlere de uzanan korku ve dehşet konusunda Oidipus'la bir olurlar. Ancak eylemlere olan mesafeleri, onların, tüm insanların maruz kaldıkları son derece insani nitelikli potansiyel sefalet düğümünden kurtulmalarını sağlar.

Aristotelesçi şema halihazırda canlıdır ve *Kral Oidipus*'a uygulanırkenkine benzer bir kolaylıkla başka Shakespeare tragedyalarına pekâlâ uygulanabilir. Kahramanın trajik kusuruna bakıp, örneğin Hamlet'in soylu fakat kararsız, Macbeth'in soylu fakat iktidar düşkünü, Lear'in soylu fakat kibirli olduğunu söyleyebiliriz. Peki ama sözünü ettiğimiz bu kahramanlardan bahsettiğimiz şekilde Coriolanus'un soylu ancak gururlu olduğunu söyleyebilir miyiz? Bence hayır. Coriolanus'un soyluluğu, Hamlet'inki için söz konusu olduğu gibi hem adalet hem de kesinlik arayan bir zihne dayanmaz. Aynı şekilde, Macbeth'te olduğu gibi iktidar isteği üzerinden hesap yapmaz. Ya da Lear'de olduğu gibi dalkavukluk peşine düşmez.

Doğasının duygusal sertliği açısından, Coriolanus'un seyircilere olan mesafesi, burada sözünü ettiğimiz diğer tüm kahramanlardan, hatta belki de edebiyattaki diğer tüm kahramanlardan daha büyüktür. Kendilerinde en azından diğer kahramanların "trajik kusurlarını" saptayabilen son derece insani seyircilerle Coriolanus arasında çok ufak bir tanınma bağı vardır ya da hiç yoktur. Peki ya Coriolanus'un düşüşüne yol açan "trajik kusuru"? İnsan sevgisinin nadide bir parçası! Bir erdem ve iyi hayatın temel bir bileşeni olarak görülmeyi en çok hak eden nitelik, tam da kahramanı çöküşe götüren nitelik olur. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te yer alan bir başka anakronik Nietzsche'ci gözleme göre insan için acıma "son günah"tır.[5] Eğer Coriolanus'un bizde acıma duygusu uyandırdığı söylenebilseydi, bu acıma sadece insani bir düzlemde yaşanan acımadan tamamen farklı bir düzeyde olacaktı. Bu farklı acımanın yönüne göz atarsak, onun, gerçek yüceliğin burada, bu dünyada barınamayacağı fikrinin yol açtığı bir üzüntüden ileri geleceğini görürüz.

Nietzsche'nin kaderi sevme yönündeki emri, yani *amor fati*, alternatif bir

tragedya görüşüne yol açar. Bu görüşe göre, insanlar en küçük ayrıntıya kadar olayların olduklarından farklı olmalarını istemezler. Bu nedenle Nietzsche, daha önceki bir alıntıda gördüğümüz gibi "[Kral Oidipus'un] diyalektik çözüm[ün]den duyulan sahici Helen sevinci"nden bahseder. Bu sevinç, "önce, yargıcın yavaş yavaş, tek tek, kendini mahvetme pahasına çözdüğü mükemmel oluşturulmuş bir olaylar düğümünü gösterir. Onun […] düğümün ürpertici önkoşullarının keskinliği[…]nden duyduğu sahici Helen sevinci…" Onun, oyunun coşkusunun her türlü "korku ve acıma"yı bastırdığı yönündeki açık iddiası sadece Aristotelesçi görüşe ters düşmekle kalmaz, seyirci için tamamen faklı bir deneyimi varsayar. Tabii Yunanlı seyircilerin tragedyaları tam olarak nasıl deneyimlediklerini kontrol etmenin yolu yoktur.

Aristoteles'in görüşlerine güvenmeyi umabiliriz, zira o, Dionysosçu festivallere katılmış Yunanlılardan biridir. Ancak Aristoteles hayatının büyük bir bölümünü Yunan tiyatrosunun altın çağından *sonra* yaşamıştır ve kendisi her konuya yönelik bilimsel yaklaşımın yaratıcısıdır. Bu yaklaşım, bölümlere ayırmayı ve parçaların çözümlemesini yapmayı, sonra da bu parçaların bütünle –ki bu bütün ister doğa (*Fizik*), ister Ruh (*De anima – Ruh Üzerine*), ister *Poetika* olabilir– olan ilişkileri uyarınca eklemlenmelerini gerektiriyordu. Bir başka deyişle, Aristoteles belirleyici bir hamleyle her türlü konunun ele alınışında akılcı süreçleri devreye sokmuştur ve bu, Nietzsche'nin *güdü* ve *itki*yi yeniden tesis etmesine kadar kimsenin meydan okumadığı bir miras olmuştur.

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu'nda, tragedya karşılıklı etkilenmeden, mücadeleden ve nihai uzlaşmadan doğmuştur. Güzelliğe, biçime, düzene ve bireyleşmeye yönelik Apolloncu itki, esrikliğe, dünyeviliğe, çılgınca danslara ve bireyin doğanın girdabına kapılışına yönelik Dionysosçu itkiyle buluşur. Temeldeki birlik, düzensiz Dionysosçu doğanın birliğidir. Bu yoruma göre, kahraman her şeyden önce soylu bir birey değil, ilksel birlikten koparılmış olan *uzuvları parçalanmış Dionysos*'tur. Oidipus'un dünyevi ikameti, başlangıçta koparıldığı doğa birliğine dönmeye yazgılı durumdaki insanlığa yönelik dönemsel bir ikram olarak görülebilir. Oidipus'a yönelik acıma, tıpkı bize ve başkalarına yönelik acıma için söz konusu olduğu gibi, ancak onun gerçek kökeninin unutulması durumunda anlamlı olabilir:

> "Çünkü şu bize her şeyden önce, alçalmamız ve yücelmemiz için, net olmalıdır ki, tüm bir sanat komedisi kesinlikle bizim için, bizim iyileşmemiz

> ve yetişmemiz için sahnelenmez, biz o sanat dünyasının asıl yaratıcıları da değilizdir: ama elbette kendimiz hakkında, o dünyanın gerçek yaratıcısının imgeleri ve sanatsal yansıtılışları olduğumuzu ve en büyük mevkimizi sanat yapıtlarının anlamında kazandığımızı kabul edebiliriz – çünkü varoluş ve dünya ancak *estetik bir fenomen olarak* bengi *haklı çıkarılmıştır*: öte yandan, bizim bu anlamımız hakkındaki bilincimiz elbette tuval üstünde resmedilmiş savaşçıların, aynı yerde serimlenen savaş hakkındaki bilinçlerinden pek de farklı değildir."[6]

Oidipus'a acımak yerine, onu, kendi doğamızın ve kendimizin hakikatini açığa çıkaran kişi olarak gör. *Ecce homo*!

O halde Coriolanus hakkında ne diyebiliriz? "Varoluş ve dünyanın bengi haklı çıkarılışı" *bu* figür, bu sanat yapıtı aracılığıyla nasıl gerçekleşir? Bu soru, yazının başlarında belki de Coriolanus'un daha büyük meydan okuması olarak gördüğüm şeyi gündeme getirir. Eğer Menenius Agrippa'nın iddia ettiği gibi Coriolanus "bu dünya için fazla soylu" ise; bir yandan ölçüsü bu dünyanınkinden farklı olan ve bu dünyanın ölçüsünü kat be kat aşan, bir yandan da insan sevgisinin en ufak bir zerresini hissederek yegâne zayıflığını yaşayan bir insan için varoluş ve bu dünya kendini nasıl haklı çıkarır? Aristotelesçi kriterde olduğu gibi, Coriolanus'a Nietzsche'ci anlamdaki estetik haklı çıkarma açısından yaklaşabiliriz, ancak bunu yapmak için farklı bir düzleme geçmemiz gerekir. Onun bazı hayati açılardan Nietzscheci "üst-insan" (Übermensch) olarak nitelendirilmesi mümkündür; ancak onun *insan* olarak nitelendirilebileceğine şüphe yoktur. Hepimiz gibi o da ailevi güçler tarafından şekillendirilir; hepimiz gibi o da toplumsal güçler tarafından şekillendirilir. Tıpkı Oidipus'un kendi gözlerini oymayı ve sürgüne gitmeyi seçmesi gibi, o da *kendini* şekillendirmiştir.

Delmore Schwartz, maalesef tıpkı *Coriolanus* oyununun kendisi gibi göz ardı edilmiş olan muazzam şiiri "Coriolanus ve Annesi"nde, kendisini ve hayatını yeniden şekillendirmek amacıyla geçmişinden kaçmaya çalışan sürgündeki Coriolanus'un ruhunda olup bitenleri hayal eder: suyun kenarında diz çöker, eğilir ve suya bakıp kendi kırışıklarla dolu yüzünü görür, bedeninin sessizlikte yol açtığı sesten dolayı hayrete düşecek şekilde öksürür ve hapşırır! Ani bir soğuk yüzünden, bedeninin zayıflığı ve inançsızlığı nedeniyle. Yüzünü, kalın dudaklarını, kıvırcık saçlarını, kocaman burun deliklerini, geniş alnını görür. Bu, derinlemesine görüş [*vision*] ve karar ânıdır.

Kendisine ait olan o yüze bakarken, kendi hayatını ve reddedilen hayatları ve yapılan seçimleri ve öfke ile hazzın kendiliğindenliğini ve hafızanın soyut bakışını ve çiçeklerin en tuhafı olan kendi yüzünün kendisine yabancı oluşunu görür.

Sonra annesinin yüzü kendi yüzünün yerine geçer ve suda ya da gökyüzünde ürperen ya da titreyen devasa bir imgeye dönüşene kadar gelişip serpilir. Sonra, sanki oğlunun konuşmayacağına karar vermiş gibi, ona şunları söyler:

> "Benden ayrılamazsın. Benden ayrı bir hiçsin, bensiz yoksun. Nereye gidersen git ben seninle olacağım. Senin dudakların benim, ve de senin küre misali başın ve derin bedenin, sallanan kolların, gücün, düzenin ve çaban, alışkanlığın, tenin ve giysilerin… Seni ben besledim. Sana varlığının her bir parçasını verdim, ya da sen o parçayı benden aldın. Dilindeki söz benim. Benden ayrılma çaban senin acın, senin kötülüğün. Ben senin annen ya da Roma'yım. Ben Volumnia ya da Roma'yım.
>
> "Ama ben seninim. Sen sana aitsin; dudaklar, yüz, saç, görünüş sana ait, senin mülkün. Bu senin özgürlüğün. Sen özgürsün. Kendi kendini seçensin sen, bir kralsın. Sen benim olsan da sözlerin senin […]. Hiçbir şey seni sınırlayamaz, hiçbir buyruk sana şunu yap demez, seçiminin gerçekliği senin için neyse odur, senin bireyselliğin her bir anın yegâneliğini kavrar. Bu beni aşıyor. Bu senin özgürlüğün. Seç!"[7]

Coriolanus'un kendi anlamına dair körlüğü, kendisininkini anlayabilen Oidipus'unkine göre farklı bir düzeye aittir. Caius Marcius *kendi insanlığı karşısında tamamen kayıtsız kalan* insandır ve insanlığının kendisini mevcut kıldığı o bir ânı hor görür ve ondan dolayı pişmanlık duyar. "Kendini bil" şeklindeki Delfoi kehaneti onun için geçerli olmayacaktır, tıpkı kendisinin ya da başkalarının hayatı ya da genel olarak hayatın anlamı üzerine yapacağı herhangi bir sorgulamanın geçerli olmayacağı gibi. O Sfenks'i serbest bırakamazdı, bunun yerine Sfenks ona üstün çıkardı ve o böbürlenerek yürüyüp giderdi. Kendisinin şeylerin genel düzenindeki anlamı hakkındaki kayıtsızlığı onu biricik kılar. İnsan görüşünün doğasına dair bir şeyleri açığa çıkaran, tam da onun körlüğüdür. Onun bu kırılganlığa olan kayıtsızlığında, biz kendi kırılganlığımızla karşılaşırız.

III

Sokrates Theaetetos'a merakın felsefe için tek başlangıç noktası olduğunu söyler (*Theaetetos* 155d2-3). Biz kendini felsefeye vermiş olanlar, her daim acemi kalırız. Bu ruhu takip ederek, Oidipus ve Coriolanus gibi trajik figürlerin dikkatimizi ayakta tutma konusundaki sürekli güçlerinin, felsefi ayrım çizgisinin her iki tarafındaki alışılmış bilgeliğe yönelik bir meydan okumaya yol açıp açmadığını merak ediyorum. Bu bilgeliğin kabaca çiziktirilmiş bir taslağı şöyledir: İngiliz-Amerikan menşeli analitik filozoflar uzun süre boyunca bilimsel disiplini felsefi meselelere uygulamayı, hatta süreç esnasında bu meseleleri değiştirmeyi denediler. Günümüzün kıta felsefesi, özellikle de Derrida ve Foucault gibi Fransız filozoflarının geniş etkisiyle, temel nitelikli yönergelerden oluşan bir öze ya da merkeze dair inancı tartışmaya açarak felsefi geleneği altüst etmeye çalıştılar. Birinci akım, felsefenin fazlalıklardan arındırıldığı mantıksal bir inşayı [*construction*] amaçlıyor. İkinci akım ise felsefenin yapı-sökümünü [*deconstruction*]. Her ikisi de felsefi düşünce için çıkış noktası oluşturabilecek bir *zemin*in varlığını tartışmaya açıyor.

Benim iddiama göre trajik kahramanların günümüz seyircileri ve okurları üzerindeki nüfuzu, günümüz felsefesindeki parçalılık eğilimine duyulan bir tepkiyle ya da daha az karmaşık ve sofistike bir döneme nostaljik bir dönüşle ilgili değildir. Bundan ziyade, trajik kahraman adını verdiğimiz sanatsal yaratımlar, biz yirmi birinci yüzyıl insanları için, kuramsal söylemimizde eksik olan birliği sağlamaya yönelik hayati rolü oynamaktadırlar. Oidipus ve Coriolanus *her zaman için kendileriyle bir olan* figürlerdir. Biz parçalanmış insanlar için, onların estetik varlığı hem en büyük olanak, hem de en büyük tehlike gibi görülebilecek bir varoluşu haber veriyor. Birlik kazanmış bir kimlik olmadan, isimlerimiz sadece farklı ve genellikle çelişen nitelikler çokluğunu bir arada tutmaya yarayan basit etiketlerdir. Hiçbir esnekliğe izin vermeyen reddedilemeyecek nitelikteki bir ilkenin birlik kazanmış kimliğine sahip olan bizler, yardıma muhtaç bir şekilde kaderin rüzgârlarına kapılırız; Hölderlin'in Odysseus hakkında (belki de haksız yere) söylediği gibi, değerleri ancak düşük değerli madeni paralarla ölçülebilecek olan zeki ancak dar görüşlü insanların oyuncağı gibi muamele görür ve bu şekilde yönlendiririliriz.

Benim kısa sonucum iki bölümden oluşuyor. Bunların ilki Oidipus ve Coriolanus gibi trajik kahramanların felsefe için taşıdıkları daha genel anlamla ilgili. Alman idealizminin filozoflarından F. W. J. Schelling (on dokuzuncu yüzyıl başları), felsefenin, Mutlak'ın *içrek [esoteric]* (kelime anlamıyla

"duvarların içindeki") ifadesi, sanatın ise Mutlak'ın *dışrak [exoteric]* (kelime anlamıyla "duvarların dışındaki") ifadesi olduğunu düşünüyordu. Hangi türden olursa olsun, günümüz felsefesinin herhangi bir tür "mutlak"tan söz ettiği enderdir.

Buna karşılık bence Schelling'in kavrayışı gücünü tamamen korumaktadır. Belki de biz bu kavrayışı daha ileri götürebilir ve sanatın felsefeyi *tamamladığını*, günümüz söyleminde eksik olan şeyi sağladığını iddia edebiliriz. Trajik kahramanlar, hatta ve belki de özellikle Antik trajik kahramanlar, eksik zemini dolduracak şekilde konumlanıyorlar.

Sonucumun ikinci bölümü, Coriolanus hakkındaki, hem oyun hem de karakter hakkındaki görüşümün özetini içeriyor. Yirminci yüzyılın en büyük eseri, ilerlemeye ve biz insanların akılcı doğalarına olan güveni ortadan kaldırmış olmasıdır. Sadece iyi bilinen birkaç örneği sıralayacak olursak, Yahudi soykırımı, Kamboçya'daki Ölüm Tarlaları, Afrika'daki soykırımlar gibi dramatik olaylar her yerde etkisini gösterdi. Bu olaylar, yirminci yüzyıla girişteki iyimserliği yirmi birinci yüzyıla girişteki kötümserliğe çevirdi ve bu sürecin en tepesine bitkinlik ve melankoliyi, en altına da kasvet ve umutsuzluğu koydu.

Oidipus, kaderinin nüanslarını kavrayabilen, hatta (*Oidipus Kolonos'ta* oyununda olduğu gibi) kendisiyle uzlaşmayı ve soylu acılarının vasıtasıyla dayanılmaz psişik yaraları iyileştirmeyi becerebilen *olumlayıcı* bir kahramandır. Bu özelliğiyle o, bizim derin bir ihtiyacımıza karşılık gelmektedir. Durumun umutsuz olduğunu, insanın verdiği zararın devasız olduğunu söylemek, bilebileceğimizden daha fazlasını söylemektir. Platon'un *Savunma*'sındaki Sokrates'in diliyle söylersek, manzara ne kadar kasvetli görünüyor olursa olsun, bunu söylemek hem aptalca hem de ayıptır.

Öte yandan Coriolanus'un açığa çıkardığı şey, bizim daha derinimize hitap edebilir. O olumlayıcı bir kahraman değildir. Aynı şekilde yolculuğu hayatın anlamsızlığını gösteren "olumsuz" bir kahraman da değildir o. Coriolanus için ne düşüş ne de kurtuluş vardır; onun için sadece kaderin amansız çarkı vardır. Bu anlamda o hem geleneksel hem de çağımıza uygun bir kahramandır.

Askeri cesaret ve korkusuzluğun yanı sıra horgören tavrı dolayısıyla belki de Akhilleus'un en yakın benzeri olan Coriolanus, Schiller'in bu kahramana yaptığı övgüleri hak eder. Şair *Nänie*'de, Akhilleus'un ölümünün ardından, güzel olan (*die Schöne*) gittiği ve mükemmel olan (*das Volkommene*) öldüğü için

ağlayan tanrı ve tanrıçalardan bahseder. Aufidias'ın Coriolanus'un ölümü sonrasında düzdüğü övgüler, bu kahramanın hak ettiği onuru gösterir. Aynı şekilde Coriolanus'un sahneyi düzleştirdiği; bu nedenle Romalıların ve Volscan'ların vasatlıkları ve soysuzlukları itibariyle ayırt edilemez hale geldiklerini söylemek mümkündür. Kahraman Coriolanus bize, sahnemizin çoğu zaman bir çöl olduğunu ve bunun böyle olmadığını iddia eden seslerin, tıpkı halk önderleri Sicinius ve Brutus gibi, vurguncu ve dolandırıcı olduklarını açığa çıkarır.

Platon'un *Devlet*'inde, Sokrates mevcut rejimlerin hiçbirinin felsefe ya da herhangi bir yüce etkinlik için uygun olmadığını ve insanın umut edebileceği en iyi şeyin adil yaşayarak, tanrıları onurlandırarak ve tehlikelerden uzak durarak bireysel tatmin (*agapa*) sağlamayı ummak olduğunu söyler. (Ona göre sonuncusunun –yani tehlikelerden uzak durmanın– yolu belli değildir.) (496a-497a) Çağımız için de aynı şey geçerlidir. Büyük insanlarımız genellikle hapse atılıyor ve/veya öldürülüyor ve velinimetlerimiz –bilim adamları, sanatçılar, filozoflar, âlimler, devlet adamları, hayırseverler– kıyıda köşede yaşıyor (yüzeysel bir şöhretin tadını çıkardıkları ender durumlar hariç). Bizim dünyamız, güç, servet ve silah biriktirmeyi başarmış olan Sicinius'un ve Brutus'un torunlarına aittir. Bu, sadece sanatta ve trajik Coriolanus figürü vasıtasıyla açığa çıkarılan bir dünyanın imgesidir ve bu kahraman, bu nedenle yakın dikkatimizi hak eder.

İngilizceden Çeviren: Kerem Eksen

Notlar

1 Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy and The Case of Wagner, Vintage Books, New York, 1967, s. 68. [*Tragedyanın Doğuşu*, Çev.: Mustafa Tüzel, İthaki Yay., İstanbul, 2005, s. 67.]

2 Friedrich Hölderlin, *Werke und Briefe*, Cilt 2, Ed. Beissner & Schmidt, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1969, s. 595.

3 Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, *Ecce Homo*, Vintage Books, New York, 1967, s. 33. [*Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, Çev. Ahmen İnam, Say Yay., İstanbul, 2003, s. 42-43.]

4 Gjertrud Schnackenberg, *The Throne of Labdacus*, Farrar, Girard & Strauss, New York, 2000, s. 4-5.

5 Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, *Portable Nietzsche*'nin içinde, Ed. ve Çev.: Walter Kaufmann, Penguin Books, New York, 1982, s. 354.

6 Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, s. 32 [*Tragedyanın Doğuşu*, s. 48.]

7 Delmore Schwartz, *Selected Poems (1938-58): Summer Knowledge*, New Directions, New York, 1951, s. 124.

Racine Üstüne*

ROLAND BARTHES

I. YAPI

Racine'de üç Akdeniz vardır. Eskiçağ, Yahudi ve Bizans Akdenizi. Ama poetika açısından bakacak olursak bu üç mekân su, toz ve ateşten tek bir mekân oluşturur. Trajedideki büyük alanlar, deniz ile çöl arasına sıkıştırılmış topraklardır, gölge ve güneş mutlak düzeye ulaştırılmıştır. Küçültülmüşlüğün yoğunluğunu anlamak ve belli "zorunluluklar"a uyan Racine trajedisinin, yazarının hiç görmemiş olduğu şu yerlerle ne kadar da uyum içinde bulunduğunu kavramak için bugün Yunanistan'a gitmek yeterli olacaktır: Thebai, Buthro, Trezen; birer köydür trajedinin bu önemli merkezleri. Phèdre'in öldüğü Trezen çorak, taş yığınlarıyla berkitilmiş küçücük bir tepedir. Güneşli, dupduru, apaçıktır, bomboş bir dış alan vardır; yaşam gölgede sürer, hem dinginlik, hem gizlilik, hem karşılıklı ilişki hem de yanılgıdır. Hatta ev dışında gerçek soluk yoktur: dışarısı çalılıktır, çöldür, hiç düzenlenmemiş bir alandır. Racine'deki yerleşme yerinin bir tek kaçış düşü vardır: O da denizdir, gemilerdir: Sözgelimi *Iphigénie*'de rüzgâr esmediği için bütün bir halk trajedinin tutsağı olarak kalır.

* Bu metin Roland Barthes'ın *Sur Racine* (Paris, Seuil, 1963) adlı kitabındaki "L'Homme racinien" ("Racine İnsanı") başlıklı bölümün "La Structure" ("Yapı") adlı alt bölümünden (s. 15-68) kısaltılarak dilimize çevrilmiştir. R. Barthes'ın söz konusu yapıtı Fransa'da La Nouvelle critique (Yeni Eleştiri) akımının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir. (ç.n.)

Oda

Sözünü ettiğimiz coğrafi düzen, ev ile ev dışının, Racine sarayı ile onun arka planının özel ilişkisini destekler. Kurala uygun olarak tek sahne görülmesine karşın trajedinin üç mekânı bulunduğu söylenebilir. Önce Oda vardır [Fr. *chambre*]: Mitsel mağaranın uzantısı olan bu mekân, Gücün gizlendiği, görünmeyen ve korkunç bir yerdir: Sözgelimi Néron'un odasıdır, Assuérus'ün sarayıdır, Yahudi tanrının yaşadığı en kutsal mekândır. Söz konusu korkulu mekânın yerini Racine trajedilerinde kralın (Amurat [Murat], Mithridate, Thésée) sürgün yeri alır sık sık; Kralın yaşayıp yaşamadığı asla bilinmediği için korkutucudur bu yer. Kişiler bu belirsiz yerden ancak saygıyla, büyük korkuyla söz ederler, oraya adım atmaya pek cesaret edemezler, önünden korkuyla geçerler. Oda aynı zamanda İktidarın hem konutudur hem de özüdür; çünkü İktidar gizden başka bir şey değildir: Onun biçimi işlevini tüketir: görünmez olmasıyla yok eder: Sözgelimi *Bayezit*'de ölümü getirenler, gizli Gücün o müthiş tepkisizliğini, durağanlığını, sessizlik ve karanlık ile uzatanlar dilsizler ve zenci Orcan'dır.

Oda, trajedinin ikinci mekânı olan Ara-Oda'ya [Fr. *anti-chambre*] bitişiktir; burası bütün bağımlılıkların, sıkıntıların değişmez yeridir, çünkü asıl *burada* beklenir. Ara-Oda (yani gerçek anlamda sahne) bir geçiş ortamıdır; hem içeriyle ve dışarıyla, hem Güçle ve Olayla, hem gizli olanla ve ortalıkta olanla benzer yanları vardır; olayın yeri dünya ile sessizliğin yeri Oda arasına sıkışmış Ara-Oda dilin mekânıdır: Burada, şeylerin lafzı ile anlamı arasında yitip gitmiş olan trajedi insanı, kanıtlarını dile getirir. Trajedi sahnesi demek ki tam anlamıyla gizli değildir;[1] daha çok kör bir noktadır, sırdan açılmaya, dolaysız korkudan dile getirilen korkuya kaygılı geçiş yeridir: Kokusu sezilen tuzaktır, bu yüzden de trajedi kişisi buradaki zorunlu duruşunda, bekleyişinde her zaman için son derece hareket halindedir (Yunan trajedisindeyse belli bir yerde bekleyen korodur, Sarayın önüne yerleştirilmiş dairesel mekân olan ve *orkhestra* denilen alanda hareket eder).

Oda ile Ara-Oda arasında, bitişikliği ve karşılıklı ilişkiyi, avcı ile avının burun buruna gelmesini korkutucu biçimde dile getiren bir trajedi nesnesi vardır, Kapı'dır bu. Kapı'da tehlikeye karşı uyanık olunur, tir tir titrenir; kapıyı aşmak hem bir iç kışkırtısıdır hem de bir yasağı çiğnemedir: Sözgelimi Agrippine'in bütün gücü Néron'un kapısında sergilenir. İktidar Ara-Oda'yı gözetlemek ya da orada bulunan kişiyi şaşkına çevirmek istediğinde gerekli olan ve Kapı'nın yerine geçen etkin bir öğe vardır, Perde'dir bu (*Britannicus,*

Esther, Athalie); Perde (ya da dinleyen Duvar) gizlemek için hazırlanmış kıpırtısız bir madde değildir, o bir gözkapağıdır, maskelenmiş Bakış'ın simgesidir, öyle ki Ara-Oda çepeçevre özne-uzam tarafından sarılmış nesne-yerdir; demek ki Racine sahnesi bir yandan görünmeyenin öte yandan da izleyicinin gözünde ikili bir gösteri niteliği kazanır (bu karşıtlığı en iyi *Bayezit*'in Sarayı dile getirir).

Trajedideki üçüncü mekân Dışarısı'dır. Ara-Oda'dan Dışarı'ya hiçbir geçiş yoktur; Ara-Oda ile Oda nasıl birbirine bitişikse Dışarısı da Ara-Oda ile birbirine doğrudan doğruya bitişiktir. Bu bitişiklik, tiyatro sanatı açısından trajedi alanının çizgisel denebilecek özelliğiyle dile getirilir: Yani Saray'ın duvarları denizin içine iner, merdivenler kalkmaya hazır gemilere açılır, surlar çatışmanın hemen üstünde yer alan balkondur; ve eğer gizli yollar varsa, bunlar da artık trajedinin dışında kalır, çoktan kaçış noktası olmuşlardır bile. Demek ki trajediyi trajedi-olmayandan, olumsuzlanmasından ayıran çizgi çok incedir, neredeyse soyuttur; sözcüğün alışılmış anlamıyla bir *sınır* söz konusudur burada: trajedi saf olmayana karşı, kendi kendisi olmayan her şeye karşı hem tutsak etme hem de koruma altına almadır.

Üç dış mekân: ölüm, kaçış, olay

Dışarısı gerçekten de trajedi-olmayanın yayılma alanıdır; üç mekân vardır Dışarıda: ölümün mekânı, kaçışın mekânı, olayın mekânı. Fiziksel ölüm asla trajedi alanına ait değildir: Bunun, kurallara uygunluk gereği olduğu söylenir;[2] ancak kurallara uygunluğun tensel ölümde bir yana attığı şey, trajediye yabancı olan bir öğedir, bir "saf olmayıştır", ürpertici gerçekliğin yoğunluğudur; çünkü trajedideki tek düzen olan dilin düzenine ait değildir artık o: Trajedide asla ölünmez, çünkü hep konuşulur. Buna karşılık, sahneden dışarı çıkmak, kahraman için şöyle ya da böyle ölüm demektir: Roxane'ın [Roksan] Bayezit'e birçok kez *çıkın dışarı* demesi ölüm kararlarıdır; bu hareket bir dizi *çıkış*ın örneğini oluşturur, celladın kurbanını öldürtmek için onu kovması ya da uzaklaştırması yeterlidir, sanki dışarıdaki havayla en küçük teması kurbanı ortadan kaldıracakmış ya da yıldırımla çarpacakmış gibidir. Pek çok Racine trajedisinde kurbanlar bu *trajedi yeri* tarafından artık korunmadıkları için ölürler; oysa bu kişiler söz konusu trajedi yerinin kendilerine ölüm derecesinde acı çektirdiğini söylemişlerdir (Britannicus, Bayezit, Hippolyte). Trajedi ortamının dışında kurbanın ağır ağır tükendiği bu dışarıda ölümün başlıca görünümü, Bérénice'in Doğu dünyasıdır, kahra-

manlar burada hiç durmadan trajedi-olmayan alana çağırılırlar. Daha genel olarak belirtirsek, Racine insanı, trajedi alanının dışına çıktığında, *sıkılmaya başlar*: Her türlü gerçek mekânı bir tutsaklıklar zinciri gibi kat eder (Oreste, Antiochus, Hippolyte): Can sıkıntısı burada açıkça ölümün yerini tutan bir öğedir: Dili kesintiye uğratan her davranış yaşamı durdurur.

İkinci dış mekân, kaçışın mekânıdır: Ancak, kaçıştan yalnızca alt tabakadan yakın kişiler söz edebilir; sırdaşlar ve önemsiz kişiler (Acomat, Zarès) kahramanlara, her Racine trajedisinde gelip geçen yığınla gemiden birine binip kaçmalarını sürekli salık verirler; bu da trajedinin olumsuzlanmasının ne kadar yakın ve kolay olduğunu göstermek içindir (Racine'de bir tek hapishane-gemi vardır, o da esir alınmış Eriphile'in kendisini kaçıran adama âşık olduğu gemidir). Dışarısı zaten şaşmaz olarak ayrı bir mekândır, yani trajedi-dışı olan bütün kişilere bırakılmış ve onlara ayrılmış bir mekândır, tıpkı gettonun tersi gibidir; çünkü burada tabu olan mekânın genişliğidir, ayrıcalık olansa darlıktır: Trajediyi olay bakımından beslemekle görevli sırdaşlar, hizmetkârlar, elçiler, saygın hanımefendiler ve muhafızlar yığını Dışarı'ya giderler, Dışarı'dan gelirler: Onların girişleri ve çıkışları işaret ya da edim değil de görevdir. Her trajedinin uçsuz bucaksız (ve alabildiğine verimsiz) toplanma yeri olduğu bu mekânda, söz konusu kişiler kahramanı gerçek ile uygunsuz bir temastan koruyan, onu *yapmak* eyleminin bayağı denebilecek entrikasından kurtaran yarı resmi sekreterlerdir, olayı ona, hazırlanmış, salt neden haline indirgenmiş olarak aktarırlar. Dış mekânın üçüncü işlevi budur: Bu işlev, eylemi bir tür karantinaya almaktır; oraya, olayları seçip ayırmakla, her birinden trajedinin özünü çıkarmakla ve sahneye, haber adı altında arıtılmış, anlatı adı altında yüceltilmiş dışarıyla ilgili parçalar (savaşlar, intiharlar, geri dönüşler, cinayetler, şölenler, mucizeler) getirmekle görevli yansız bir topluluk girebilir ancak. Çünkü trajedi demek salt dilin bu düzeni karşında eylem, "saf olmayış"ın ta kendisidir.

Her iki mekânın, yani iç(erisi) ile dış(arısın)ın fiziksel açıdan uyumsuzluğunu hiçbir şey, Racine'in *Bayezit*'te ustaca betimlediği ilginç zamansal uyumsuzluk olgusundan daha iyi gösteremez: Dışarı'nın zamanı ile kapalı yerin zamanı arasında, verilen haberin zamanı vardır; öyle ki, alımlanan olay ile meydana gelen olayın aynı olup olmadığı konusunda hiç emin olunamaz. Dışarıdaki olay sonuç olarak asla *bitmiş* değildir, salt nedene dönüşümünü tamamlamaz. Ara-Oda'ya kapanmış, dışarıdan yalnızca sırdaşının getirdiğiyle beslenen kahraman, çaresiz bir belirsizlik içinde yaşar: Olayı

tam olarak bilemez. Hep fazladan bir zaman, hatta mekânın zamanı vardır: Tam da Einstein'a özgü olan bu sorun trajedideki eylemlerin çoğunluğunu oluşturur. Sonuç olarak, Racine'de topografya aynı tarafa yöneliktir: Her şey trajedi mekânına yönelir, ama her şey oraya yapışıp kalır. Trajedi yeri, iki korku, iki fantasma arasında *şaşırıp donakalmış* bir yerdir: Yaygınlığın ve derinliğin yeridir burası.

Sürü

Trajedi kahramanının ilk tanımı şöyle yapılabilir: Kahraman içeri kapatılmış, ölmeden dışarıya çıkamayacak olan kişidir: Sınırlar içinde olması ayrıcalığıdır, tutsaklığıysa ayırıcı özelliğidir. Paradoksal olarak özgür olmalarıyla tanımlanan hizmetkârlar takımı çıkarılıp alınsa trajedi yerinde geriye ne kalır ki? Hareketsizliğiyle orantılı ihtişamlı bir sınıf. Peki ya bu sınıf nereden gelmektedir?

Bazı yazarlar[3] şunu ileri sürmüşlerdir: Tarihimizin en eski zamanlarında insanlar yabani sürüler halinde yaşarlardı; her sürü en güçlü erkeğin boyunduruğu altındaydı; bu erkek, kadın, çoluk çocuk demeden, mal mülk ayrımı yapmadan her şeye sahipti. Oğullarının elinden nesi var nesi yok her şeyini alırdı, babanın gücü onların, göz diktikleri, istedikleri kadınlara, kız kardeşlere ya da annelere sahip olmalarını engellerdi. Oğullar babalarında kötü bir rastlantıyla kıskançlık uyandırdıklarındaysa acımasızca öldürülür, iğdiş edilir ya da kovulurlardı. Yine aynı yazarlar şunu da söylemişlerdir: Bu yüzden oğullar sonunda babalarını öldürmek ve onun yerine geçmek için birleştiler. Baba öldürülünce oğulların arası açıldı; oğullar onun mirasını almak için açgözlülükle çekiştiler ve ancak uzun bir kardeş kavgası döneminden sonra aralarında akla yatkın bir ittifak kurmayı başardılar: Her biri anneye ya da kız kardeşe göz dikmekten vazgeçti, böylece *ensest ilişki* tabu olarak kurulmuş oldu.

Burada anlatılan, her ne kadar hikâyeden başka bir şey değilse de, yine de bütün Racine tiyatrosunu oluşturur. Racine'in on bir trajedisinden tek bir temel trajedi yaratılsa, Racine'deki elli kadar kişiden oluşmuş kalabalık, örnek bir tür topluluk halinde düzenlense, bu toplulukta ilkel sürünün figürlerine ve eylemlerine rastlanır: Baba evlatlarının (Amurat, Mithridate, Agamemnon, Thésée, Mardochée, Joad, hatta Agrippine) yaşamının kayıtsız şartsız sahibidir; kadınlar aynı zamanda anne, kız kardeş ve sevgilidirler, onlara hep göz dikilir, ender olarak sahip olunur (Andromaque, Junie, Atalide,

Monime); erkek kardeşler her zaman birbirlerine düşmandırlar, çünkü henüz ölmemiş olan ve kendilerini cezalandırmaya gelen bir babanın mirasını ele geçirmek için çekişirler (Étéocle ve Polynice, Néron ve Britannicus, Pharnace ve Xipharès); son olarak bir de, babanın şiddeti ile onu yok etme gerekliliği arasında ölürcesine kıvranan oğul vardır (Pyrrhus, Néron, Titus, Pharnace, Athalie). Ensest ilişki, erkek kardeşler arasındaki rekabet, babanın katledilmesi, oğlun yıkıcılığı, işte bütün bunlar Racine tiyatrosunun temel eylemleridir.

Biz burada neyin canlandırıldığını pek iyi bilemeyiz. Darwin'in varsayımına göre çok eski bir folklorik temel mi, insanlığın pek sosyalleşmemiş bir durumu mu söz konusudur? Yoksa Freud'un varsayımına göre *psike*nin, her birimizin çocukluk döneminde oluşturulmuş ilk öyküsü mü söz konusudur? Ben doğrusu, Racine tiyatrosu, tutarlılığını, tarihin ya da insan *psike*sinin çok gerilerinde yer alan bu eski anlatının düzeyinde bulmuştur ancak diye düşünüyorum:[4] Dilin arılığı, *aleksandre*nin [on iki hece] incelikleri, "psikoloji"nin belirginliği, metafiziğin uygunluğu, burada incecik koruyucular halindedir; arkaik temel hemen şuracıkta, çok yakındadır. Bu ilk eylemi gerçekleştirenler sözcüğün modern anlamıyla *kişiler* değildir; Racine, dönemindeki gibi onlara daha yerinde bir deyişle *aktörler* adını vermişti; aslında burada farklılıklarını medeni durumlarından değil de kendilerini kapalı tutan genel görünüş içindeki yerlerinden alan maskeler söz konusudur; onları kimi kez işlev ayırt eder (sözgelimi baba oğla karşı çıkar), kimi kez de soylarının en gerideki figürüne göre özgürleşme dereceleri (Pyrrhus Néron'dan, Pharnace Xipharès'ten, Titus Anthiochus'ten daha özgür bir oğlu temsil eder; Hermione Andromaque'tan daha az esnek bir sadakati canlandırır). Bu yüzden Racine söylemi, bölünmeyen büyük dilsel bloklar sunar, sanki farklı sözlerin arasından bir tek ve aynı kişi konuşuyormuş gibidir; bu derin söze göre Racine dilinin son derece katışıksız olan bölümlenişi gerçek bir çağrı gibi işlev görür: Dil özellikle aforizmalar biçimindedir, gerçekçi değildir; daha çok da alıntıya yöneliktir.

İki Eros

Demek ki trajedinin birimi birey değil de figürdür, daha doğrusu, onu tanımlayan işlevdir. İlkel sürüde, insan ilişkileri başlıca iki kategoride toplanır: Bunlar göz dikme bağıntısı ile otorite bağıntısıdır; Racine'de de takınak halinde bulunanlar bunlardır.

Racine'de iki Eros vardır. Birincisi varlığı çok eskilere dayanan bir topluluktaki sevgililerin arasında doğar. Sevgililer birlikte yetiştirilmişlerdir, çocukluktan beri birbirlerini severler ya da biri öbürünü sever (Britannicus ve Junie, Anthiochus ve Bérénice, Bayezit ve Atalide); aşkın oluşumu burada belli bir süreye yayılır, aşk fark edilmeden olgunlaşır; sonuç olarak iki partner arasında bir dolayım vardır; zamanın, Geçmiş'in, kısacası bir meşruluğun dolayımıdır bu: Aşkın meşruluğunu da ana babalar kurmuştur: Sevilen kadın bir kız kardeştir, ona göz dikilmesine izin vardır, dolayısıyla sorun yaratmaz; bu aşk, kız kardeş Eros'u olarak adlandırılabilir; geleceğinde sıkıntı yoktur, başına ancak kendi dışından bir aksilik gelebilir; başarısının da kökeniyle ilgili olduğu söylenebilir: Böyle bir aşk dolayım aracılığıyla doğmayı kabul ettiğinden mutsuzluk onun için kaçınılmaz değildir.

Öbür Aşk ise tersine dolayımsız bir aşktır; aniden doğar; oluşumunda hiçbir gizliliğe yer yoktur, mutlak bir olay tarzında ortaya çıkıverir, genel olarak beklenmedik belirli geçmiş zamanın kullanımı ile dile getirilir (*Onu* [erkeği] *gördüm; ondan* [kız ya da kadından], *hoşlandım* vb). Bu Olay-Eros Néron'u Junie'ye, Bérénice'i Titus'e, Roxane'ı Bayezit'e, Eriphile'i Achille'e, Phèdre'i Hippolyte'e bağlayan Eros'tur. Kahraman, Eros'ta kıskıvrak yakalanmış, tıpkı bir kaçırma olayındaki gibi bağlanmıştır, bu yakalanma da her zaman görsel türdendir: Sevmek görmek demektir. Söz konusu iki Eros birbiriyle bağdaşmaz, birinden öbürüne, hayranlık-aşktan (sonu hep umutsuzdur) süre-aşka (hep umut edilir) geçilemez. Racine'deki başarısızlığın temel biçimlerinden biridir bu. Kuşkusuz mutsuz âşık, *hayranlık uyandırma*yı başaramamış olan erkek, her zaman dolayımsız Eros'un yerini kız kardeş Erosunun yerine geçecek bir şeyle doldurmaya çalışabilir; sözgelimi onu sevme *nedenlerini* sıralayabilir, bu başarısız ilişkiye bir dolayım getirmeyi deneyebilir, bir nedenselliğe başvurabilir, görüle görüle sonunda sevilebileceğini, kız kardeş aşkının temeli olan bir arada yaşamanın, sonunda bu aşkı doğuracağını düşünebilir. Ama bunlar *nedenler*dir kesinlikle, yani kaçınılmaz başarısızlığı gizlemeye yönelik bir dildir. Kız kardeş aşkı daha çok bir ütopya olarak, çok eskilerdeki ya da çok uzak bir gelecekteki bir ufuk olarak sunulmuştur (kurumsal versiyonu, evlilik olacaktır, bu da Racine için son derece önemlidir). Gerçek Eros, *resmedilmiş* olan, yani trajik tabloda hareketsiz kılınmış olan dolayımsız Eros'tur. Özellikle de yırtıcı bir Eros olduğu için, bir görüntü fiziği, sözcüğün gerçek anlamıyla bir *görme sanatı* [optik] gerektirir.

Racine'deki âşıkların yaşıyla da güzelliğiyle de ilgili bir şey bilmeyiz. Phèdre'in genç bir kadın, ya da Néron'un bir delikanlı, Bérénice'in olgun bir kadın, Mithridate'ın hâlâ baştan çıkarıcı bir erkek olup olmadığını anlamak için arada bir mücadele ederiz. Dönemin yaygın kurallarını biliriz elbette; *on dört yaşındaki bir genç kıza, onurunu kırmadan aşk ilanı yapılabileceğini* ve *kadının otuz yaşına geldikten sonra çirkinleştiğini* biliriz, biliriz ama, bunun pek de önemi yoktur: Racine'e özgü güzellik, her zaman *adlandırıldığı* için soyuttur; Racine, "Bayezit sevimlidir", "Bérénice'in güzel elleri vardır" der; böylece kavram bir bakıma nesneden kurtulur. Denilebilir ki burada güzellik anatomik bir durum değil görgü kurallarına bir uygunluk, bir sınıfsal özelliktir. Bedenin nitelikleri diye adlandırabileceğimiz şey içinde hiçbir çabanın yeri yoktur.

(…) Racine'de cinsiyet, trajedi figürlerinin kendi aralarındaki temel duruma bağımlıdır, bu da bir güç ilişkisidir; Racine tiyatrosunda *karakterler* yoktur (bu nedenle kişilerin bireyselliği üstünde tartışmak, Andromaque'ın koket, Bayezit'in cesur olup olmadığını öğrenmeye çalışmak kesinlikle boşunadır), sözcüğün neredeyse biçimsel anlamıyla yalnızca durumlar vardır: Her şey varlığını güçler ve zayıflıkların genel toplaşmasındaki yerinden alır. Racine dünyasının güçlüler ve güçsüzler, zorbalar ve tutsaklar halinde bölünmesi bir bakıma cinsiyetlerin bölüştürülmesine de yayılır; biyolojik cinsiyetleri göz önüne alınmadan bazılarını erkekliğe bazılarını da kadınlığa yönelten şey onların güç bağıntısı içindeki durumlarıdır. Erkeksi kadınlar vardır (…). Kişilikleri gereği değil durumları gereği kadınsı olan erkekler vardır.(…)

Temel ilişki

(…)

Racine'de çatışma temel özelliktedir, yazarın bütün trajedilerinde buna rastlanır. Biri seven öbürü sevmeyen iki varlığı karşı karşıya getirebilecek bir aşk çatışması kesinlikle söz konusu değildir burada. Temel bağıntı bir otorite bağıntısıdır, aşk ise ancak bunu *açığa vurmaya* yarar. Bu bağıntı öyle genel, öyle biçimsel niteliktedir ki ben de hiç duraksamadan bunu ikili bir denklem halinde gösterebilirim:

A B'nin üstünde her güce sahiptir
A B'yi sever, B onu sevmez.

Ama burada asıl belirtilmesi gereken, otorite bağıntısının aşk bağıntısına da yayılmış olmasıdır. Aşk bağıntısı çok daha kolay elden kaçar: Maskelenebilir (Athalie ve Joas), sorunlu olabilir (Titus'ün Bérénice'i sevdiği kesin değildir), artık sorun yaratmaz (Iphigénie babasını sever), ya da tersi söz konusudur (Ériphile zindancısını sever). Otorite ilişkisi ise tersine, değişmez ve açıktır, bellidir; bir trajedi boyunca yalnızca aynı çifti ilgilendirmekle kalmaz; sağda solda bölüm bölüm ortaya çıkabilir. Çeşitli biçimlerde bulunabilir, bazen genişlemiştir, bazen sarsılmıştır ama her zaman ayırt edilebilir durumdadır. Sözgelimi *Bayezit*'te otorite ilişkisi ikiye bölünür: Amurat, Roxane üstünde, Roxane da Bayezit üstünde her güce sahiptir. Buna karşılık *Bérénice*'te ikili denklem ayrışır: Titus Bérénice üstünde her güce sahiptir (ama onu sevmez); Bérénice Titus'ü sever (ama onun üstünde hiçbir gücü yoktur): Burada zaten trajediyi geliştirmeyen de rollerin iki değişik kişiye ayrılmasıdır. Demek ki denklemin ikinci öğesi birinci öğeye göre işlevseldir: Racine tiyatrosu bir aşk tiyatrosu değildir. Konusu, genel olarak bir aşk durumunun içinde bir gücün kullanılmasıdır (ama bu zorunlu değildir, sözgelimi Aman ile Mardochée'nin durumunu düşünelim): Racine' in *şiddet*[5] olarak adlandırdığı da bütünlüğü içindeki bu durumdur; onun tiyatrosu şiddetin tiyatrosudur.

(…)

Saldırı teknikleri

Otorite ilişkisi gerçek bir işlevdir: Tiran ve uyruğu birbirlerine bağlıdırlar, biri öbürü ile yaşar, varlıklarını birbirlerine göre olan durumlarından alırlar. Burada kesinlikle bir düşmanlık bağıntısı söz konusu değildir. Racine'de sözcüğün derebeylikteki ya da Corneille'deki alışılmış anlamında asla hasım yoktur; Racine tiyatrosundaki şövalye tavırları olan tek kahraman Alexandre'dır (…) ve Alexandre trajik bir kahraman değildir. Birbirlerine düşman olmak için anlaşan düşmanlar vardır, yani bunlar aynı zamanda birbirlerinin yardımcısıdırlar. Kavga biçimi çarpışma değil de hesaplaşmadır: Ortadan kaldırmaya gitme söz konusudur.

A'nın bütün saldırıları B'ye hiçliğin varlığını vermek amacındadır: Sonunda öteki'ni bir hiçlik olarak yaşatmak, yadsınmasını *var etmek*, yani sürdürmek söz konusudur, onun varlığını çalmak ve çalınmış durumdan B'nin yeni varlığını oluşturmak söz konusudur. Sözgelimi A, B'yi bütün olarak yaratır, onu hiçlikten çekip çıkarır ve yeniden oraya istediği kadar daldırır

(Roxane Bayezit'e bunu yapar); onda bir kimlik bunalımına yol açar: Trajedide en iyi baskı, öteki'ni *ben kimim* sorusunu sormaya zorlamaktır (Eriphile, Joas). Ya da A, B'ye salt bir yansımanın yaşamını verir; ayna ya da kopya temasının her zaman için bir engelleme teması olduğu bilinen bir şeydir: Bu temaya Racine'de çok fazla rastlanır: Néron Agrippine'in yansımasıdır, aynasıdır, Antiochus Titus'ün, Atalide Roxane'ın aynasıdır. Zaten bu ayna bağımlılığını dile getiren bir nesne vardır Racine'e özgü: *Perde*dir bu: A bir perdenin arkasına gizlenir tıpkı bir görüntü kaynağının bir aynanın arkasına gizlenmesi gibi. Ya da A, B'nin kabuğunu bir tür polisiye saldırıyla kırar: Agrippine oğlunun sırlarını öğrenmek ister, Néron Britannicus'ü delip geçer, onu tam bir saydamlığa dönüştürür. (…)

Görüldüğü gibi burada haksız sahiplenmeden çok engelleme, yoksun bırakma söz konusudur (ve Racine sadizminden de işte bu noktada söz edilebilir): A geri almak için verir, onun saldırı tekniği budur; B'den yarım kalmış bir zevkin (ya da bir umudun) acısını çıkarmaya çalışır. Agrippine, ölmekte olan Claude'un, oğlunun ağladığını görmesine engel olur, Junie Néron'un elinden tam da onun kendisini yakaladığını sandığı anda kaçıp kurtulur, Hermione Andromaque'ı Pyrrus'ten saklamaktan zevk alır(…).

Bütün bu sözü edilen hiçliğe indirgemelerin ortak silahı Bakış'tır: Öteki'ne bakmak, onun düzenini bozmak, sonra da onu bozulmuş düzeni içinde sabit kılmak demektir, yani onu bizzat hiçliğinin varlığı içinde tutmaktır. B'nin karşılığı bütünüyle söz'ünde yatar. Söz burada gerçekten zayıfın silahıdır. O mutsuzluğunu asıl *dile getirirken* zorbaya ulaşmaya çalışır. B'nin ilk saldırısı yakınmadır(…) Uyruğun ikici silahı ölüm tehdididir(…)

(…) En yaygın trajik ölüm, en saldırgan olduğu için intihardır kuşkusuz. İntihar zorbaya yönelik doğrudan bir tehdittir. Sorumluluğunun canlı bir temsilidir; ya şantajdır ya da cezalandırmadır(…)

Bölünme

Burada bölünmenin [parçalanmanın] trajedi evreninin temel yapısı olduğunu anımsatmak gerekir. Hatta bölünme trajedi evreninin belirtisi ve ayrıcalığıdır. Sözgelimi yalnızca trajedi kahramanı bölünme yaşar; sırdaşlar ve yakınlar kendi içlerinde tartışma yaşamazlar, alternatifleri değil de çeşitli eylemleri kestirmeye çalışırlar. Racine'deki bölünme kesinlikle ikilidir; olasıolan, Racine'de, kendi karşıtından başka bir şey değildir. Bu temel parçalanma hiç kuşkusuz Hıristiyanlıkla ilgili bir görüşü yansıtır; ama din dışı gö-

rüşlerin temsilcisi olan Racine'de manikeizm yoktur: Önemli olan ikili işlevin kendisidir, işlevin öğeleri değildir. Racine insanı iyi ile kötü arasında mücadele etmez: o yalnızca mücadele eder, hepsi budur; sorunu yapı düzeyindedir, kişi düzeyinde değildir.[6]

En açık biçimiyle bölünme ilkin kendi kendisiyle sürekli çatıştığını sanan *ben*'i [Fr. *je*] yakalar. Aşk burada her iki bölümün billurlaşmasını hızlandıran bir tür katalizör gücüdür. Monolog ise bölünmenin kendi anlatımıdır. Racine'deki monolog zorunlu olarak iki karşıt üyeyle eklemlenmiştir (*Yok canım…*, *Ne yani…*, vb.); monolog gerçek bir tartışıp karar verme değildir, bölünmenin konuşan bilincidir. Çünkü kahraman her zaman kendi dışındaki bir güç, çok uzak ve korkunç bir öte dünya tarafından *harekete geçirildiğini* hisseder, onun oyuncağı olduğunu düşünür; bu güç, kişiliğinin zamanını bile bölebilir, kendi belleğini bozabilir ve onu yolundan *döndürecek*, sözgelimi aşktan kine geçirecek yeterli güce sahiptir. Bölünmenin Racine kahramanının normal durumu olduğunu da eklemek gerekir; kahraman birliğine ancak vecit anlarında, kesinlikle ve paradoksal olarak *kendinde olmadığı* sıralarda kavuşur: Öfke bu parçalanan ben'i çok hoş biçimde dondurur, katılaştırır. Elbette bölünme yalnızca benliği değil, sözcüğün mitsel anlamıyla figürü de yakalar. Racine tiyatrosu birbirinin benzerleriyle, kopyalarıyla doludur, bunlar bölünmeyi sürekli olarak sahneye taşırlar: Sözgelimi Étéocle ve Polynice, Taxile ve Cléofile, Hector ve Pyrrhus, Burrhus ve Narcisse, Titus ve Antiochus, Xipharès ve Pharnace, Néron ve Britannicus, vb.. Yarattığı acı ne olursa olsun bölünme kahramanın başlıca sorununu, yani sadakati iyi kötü çözümlemesine yardımcı olur: Bölünmüş olan Racine insanı bir bakıma kişisel geçmişinden uzaklara, kendinin oluşturmadığı bir dış geçmişe doğru sürgün edilmiştir. Onun sıkıntısı, kendisine sadakatsiz, öteki'ne de fazlasıyla sadık olmaktır. Parçalanmayı, partnerine kabul ettirme cesareti olmadığı için kendinde sabitleştirdiği söylenebilir: Celladıyla kaynaşan kurban kendi kendisinden kısmen kopar. İşte bu yüzden bölünme yaşamaya da olanak verir: *Ayakta kalmak* için ödenen bedeldir: Burada bölünme hastalık ve çarenin kapalı, anlaşılmaz anlatımıdır.

Baba

Kimdir bu kahramanın bir türlü ayrılamadığı kişi? İlkin –yani en açık biçimde– Baba'dır. Gerçek olarak ya da gücül olarak bulunmadığı bir trajedi yoktur babanın.[7] Onu zorunlu olarak ne kan, ne cinsiyet hatta ne de iktidar

oluşturur; varlığı önce gelmiş olmasıdır: Ondan sonra gelen ondan çıkmış, kaçınılmaz olarak da bir sadakat sorunsalının yükümlülüğü altına girmiştir. Baba geçmişin kendisidir. Tanımı, özel niteliklerinin (kan, otorite, yaş, cinsiyet) çok gerisinde kaldığı için o gerçekten ve her zaman bütünlüğü olan bir Baba'dır: Doğal niteliklerin ötesinde o önemli bir olgudur, geri döndürülemez özelliktedir: Olmuş olan şey *vardır*, Racine'deki zamanın statüsü de budur.[8] Bu kimlik Racine için doğal olarak, silinmez olana, onarılamaz olana adanmış dünyanın mutsuzluğudur. Baba işte bu açıdan ölümsüzdür: ölümsüzlüğünü, yaşamasından çok geri dönmesi gösterir: Mithridate, Thésée, Amurat (zenci Orcan'ın görünümü altında) ölümden geri dönerler ve oğla (ya da küçük erkek kardeşe, bu aynı şeydir) Baba'nın asla öldürülemeyeceğini anımsatırlar. Baba'nın ölümsüz olduğunu söylemek Önce'nin değişmez olduğu anlamına gelir. Baba'nın (geçici olarak) bulunmadığı durumlarda her şey bozulur; geri döndüğündeyse her şey başkalaşır: Baba'nın bulunmayışı kargaşa yaratır, Baba'nın geri dönüşü hatayı var eder.

Racine metafiziğinde çok değerli bir yer tutan kan, Baba'nın yaygın olarak yerini alan bir öğedir. Her iki durumda da biyolojik bir gerçeklik değil de temelde bir biçimdir söz konusu olan. Kan daha yaygın bir Önce olma durumudur, bundan dolayı da Baba'dan daha müthiştir: Bir ağaç gibi *tutan* zaman-aşırı bir Varlıktır: Tutar, yani tek kütle olarak sürer ve sahip olur, alıkoyar, tuzağa düşürür. Demek ki Kan sözcüğün tam anlamıyla bir Yasa'dır, bu da bir bağ, bir yasallık anlamına gelir. Oğulun yapmasına izin verilebilecek tek hareket, kopmak değil de uzaklaşmaktır. Burada Racine tiyatrosundaki otorite ilişkisinin oluşturucu çıkmazını, sonu felaket yaratabilecek alternatifini buluyoruz: Ya oğul Baba'yı öldürür, ya da Baba oğlu ortadan kaldırır: Racine'de evlat katilliği baba katilliği kadar çoktur.[9] (…)

Hata

Trajedi temelde Tanrı davasıdır, ama sonu gelmeyen, askıya alınan ve geri döndürülen davadır. Bütün Racine, çocuğun babasının kötü olduğunu keşfettiği ama yine de onun çocuğu olarak kalmak istediği o paradoksal anda yatar. Bu çelişkiden bir tek çıkış yolu vardır (asıl trajedi de budur): Oğul Baba'nın hatasını üstlenmelidir (…). Baba haksız yere göz açtırmaz. Onun darbelerinin haklı, yerinde olabilmesi için bunları geriye doğru hak etmek gerekecektir. Kan da kesinlikle bu geriye doğru geçerliliği iletme aracıdır. Trajedide her kahramanın masum olarak doğduğu söylenebilir: O Tanrı'yı

kurtarmak için kendini suçlu kılar. Racine teolojisi tersine çevrilmiş bir günahtan kurtulmadır: Burada Tanrı'yı kurtaran insandır. Bu durumda Kan'ın (ya da Yazgı'nın) işlevinin ne olduğu görülmektedir: Kan insana suçlu olma hakkını verir. Kahramanın suçluluğu burada işlevsel bir gerekliliktir(...) İnsan demek ki suçunu, sahip olduğu en değerli şey olarak *tutmalıdır*(...)

Sırdaş

Başarısızlık ile kötü niyet arasında yine de olanaklı bir çıkış vardır; bu diyalektik çıkışıdır. Trajedi bu çıkışı bilir, bilir ama onu, işlevsel figürünü sıradanlaştırarak kabul edebilmiştir ancak: Sırdaştır sözü edilen figür. Racine'in döneminde rolün modası geçmek üzeredir, belki anlamını artıran da budur. Racine'de sırdaş, kahramana bir tür feodal bağ ile, *sadakat* ile bağlıdır; bu bağ ondaki gerçek bir benzeri, bir kopyayı, büyük olasılıkla çatışmanın ve çözümünün her türlü bayağılığını üstlenecek temsilciyi belirtir; kısaca, trajedinin trajedi-olmayan bölümünü, dilin önemsizleştiği, gündelik kullanıma dönüştüğü ikincil bir bölgede sabitleştirecek bir delegeyi belirtir. Kahramanın dogmatizmi ile sırdaşın ampirizminin sürekli olarak karşıtlaştığını biliriz (...) Sırdaş için dünya vardır; sırdaş sahneden çıkınca gerçeğin içine girebilir ve oradan geri dönebilir: Önemsizliği heryerdeliğine izin verir. Bu *çıkış hakkı*nın ilk sonucu, onun için evrenin kesinlikle çatışkılı olmaktan kurtulmasıdır[10] (...) Kahraman biçimler, almaşmalar, işaretler dünyasında yaşar. Kuşkusuz, "tutkunun" sesine karşılık aklın sesidir o (fazlasıyla budala bir akıldır ama ne de olsa akıldır biraz); ancak bu onun özellikle olanaksıza karşılık olanaklıyı dile getirdiği anlamına gelir; başarısızlık kahramanı oluşturur; onu aşan, ondan daha üstün bir şeydir; sırdaşın gözündeyse başarısızlık kahramanla ilgilidir, ona bağlı bir olumsallıktır. Önerdiği ve her zaman alternatifi dolaylı kılmaktan ibaret olan başarısız çözümlerin diyalektik özelliği de buradan kaynaklanır.

Kahramanla ilgili olarak sırdaşın yaptığı demek ki "iştah açıcı" niteliktedir; önce sırrı açar, kahramanda, ikileminin tam bulunduğu noktayı tanımlar; açıklama yapmak ister. Uyguladığı teknik kabaymış gibi görünür, ama denenmiş bir tekniktir: Yaptığı şey kahramanı kışkırtmaktır, bunu da onun girişimine karşıt olan bir varsayımı kendisine saflıkla göstererek yapar. Çatışma karşısında sırdaşın önerdiği davranışlar ise tam olarak diyalektiktir, yani sonucu çarelere bağımlı kılar. Bu davranışların en yaygın

olanları *kaçmak* (trajik ölümün trajik olmayan anlatımıdır), *beklemek* (yineleme zamanının karşısına gerçeğin olgunlaşma zamanını koymak demektir), *yaşamaktır* (*yaşayınız*; bütün sırdaşların dillerinden düşürmediği yaşayınız sözü, trajik dogmatizmi bir başarısızlık ve ölüm ifadesi olarak belirtir özellikle: Kahramanın kurtulabilmesi için yaşamı bir değer olarak görmesi gerekir). (…)

İşaretlerden korkma

Kahraman kendini kapamıştır. Sırdaş bir an bile onun çevresinden ayrılmaz ama onun içine de sızamaz; karşılıklı olarak durmadan konuşurlar ancak konuşmaları hiç kesişmez. Çünkü kahramanın kapalılığı bir korkudur, bu aynı zamanda çok derin ve çok dolaysız bir korkudur, insan ilişkisinin tam da yüzeyindeki durumlardan beslenir: Kahraman bir işaretler dünyasında yaşar, onların kendisiyle ilgili olduğunu bilir, ama bu işaretler kesin değildir. Yazgı, onları hiç doğrulamadığı gibi üstelik aynı işareti farklı gerçekliklere uygulayarak karışıklıklarını daha da artırır; Kahraman bir anlama güvenir güvenmez, burada bir müdahale olur, işin içine bir şey karışır, kahramanı ayırır, karışıklığa ve düş kırıklığına iter: bu nedenle dünya kahramana "renkler"e bürünmüş görünür, oysa renkler tuzaktır. Sözgelimi sevilen nesnenin kaçışı (ya da onun yerine geçen sessizlik) korkunçtur çünkü ikinci derecede bir belirsizliktir; kaçış olduğundan asla emin olunmaz: Olumsuz olan nasıl olur da bir işaret oluşturabilir, hiçlik anlam belirtebilir? Anlamlar cehenneminde, kaçış işkencelerin ilkidir (kin kahramana çok büyük bir güven verir, çünkü özellikle kinin kendisi kesindir).

Dünya yalnızca çiftin ilişkisine indirgenmiş olduğundan, sürekli olarak sorgulanan, bütünüyle öteki'dir; kahraman çok büyük, acı veren çabalar gösterir bağlı olduğu partneri *okumak* için. *Ağız,* sahte işaretlerin yeri olduğundan okur sürekli olarak yüze yönelir: Ten nesnel bir anlamın umudu gibidir: *Alın,* çıplak ve parlak bir yüz gibidir, almış olduğu ileti açıkça burada yer eder; ve *gözler,* hakikatin son kertesidir. Ama en kesin olan işaret kuşkusuz şaşırtan işarettir: Sözgelimi bir mektuptur: bu durumda kesin olan mutsuzluk taşkın bir sevince dönüşür ve sonuçta eyleme yol açar; bu da Racine'in *huzur* dediği şeydir (…)

Logos ve Praksis

Racine trajedisinin gün ışığına çıkardığı, dilin gerçek evrenselliğidir. Dil burada, coşkulu bir artışla, başka yerlerde başka davranışlara düşen işlevleri içine çeker; bunun neredeyse *politeknik* bir dil olduğu söylenebilir: Organdır, görme duyusunun yerini tutabilir, tıpkı kulağın görüyor olması gibi; duygudur, çünkü sevmek, acı çekmek, ölmek burada konuşmaktan başka şey değildir; maddedir, korur (...); düzendir, kahramana saldırganlıklarını ya da başarısızlıklarını aklama ve bundan dünyayla bir uyum düşü çıkarma olanağı verir; ahlaktır, tutkuyu *hak*'a çevirme yetkisini verir. Racine trajedisinin anahtarı belki de şudur: Konuşmak, yapmaktır, Logos Praksisin işlevlerini üstlenir ve onun yerine geçer: Dünyanın bütün düş kırıklığı, sözün içinde toplanır ve günahlarından arınır, yapma ediminin içi boşalır, dilin içi dolar. Burada laf kalabalığı değildir elbette söz konusu olan, Racine tiyatrosu geveze bir tiyatro değildir (Corneille tiyatrosu Racine'inkine göre daha gevezedir), harekete geçmek ve konuşmak art arda gelir ve birbiriyle ancak hemen ayrılmak için birleşir. Denilebilir ki söz burada eylem değil de tepkidir. Bu durum belki de Racine'in, biçimsel olan zamanda birlik kuralına çok kolayca uyduğunu açıklar: Racine'e göre konuşulan zamanın gerçek zamanla çakışması hiç de güç değildir, çünkü gerçeklik sözün kendisidir; bu nedenledir ki *Bérénice*'i dramatürjisinin modeli yapmıştır Racine: Burada eylem, sınırsız bir söz yararına hiçliğe yönelir.

Trajedinin temel gerçekliği demek ki bu eylem-sözdür. İşlevi apaçık ortadadır: Güç Bağıntısını dolaylı kılmaktır. Acımasızca bölünmüş bir dünyada, trajedi insanları ancak saldırganlık diliyle iletişim kurarlar: Kendi dillerini *oluştururlar*, bölünmelerini dile getirirler; durumlarının gerçekliği ve sınırıdır bu. *Logos* umut ile düş kırıklığı arasındaki değerli bir turnike gibi çalışır: Başlangıçtaki çatışmaya üçüncü bir öğe (konuşmak, süregelmek demektir) sağlar, bu durum da tam olarak bir eylemdir; sonra geri çekilir, yeniden dil olur, bağıntıyı yeniden dolayımsız bırakır ve kahramanı kendisini koruyan temel başarısızlığın içine daldırır yeniden. Trajedinin bu *logos*'u diyalektik bir yanılsamanın ta kendisidir, çıkışın biçimidir, ama yalnızca biçimidir: Kahramanın sürekli gelip tosladığı yalancı kapıdır, bu da sırasıyla ya bir kapının resmi olur ya da kapının gövdesi.

Şu paradoks Racine'deki *logos*'un çılgın özelliğini açıklar: Racine'de hem sözcüklerin kıpır kıpır oluşu ve sessizliğin çekiciliği, hem de güç düşü ve durma şiddeti söz konusudur. Sözün içine hapsolmuş çatışmalar burada dö-

nüp dönüp başladıkları noktaya gelirler elbette, çünkü hiçbir şey öteki'nin konuşmayı sürdürmesini engellemez. Dil sonu gelmez ve sonsuz derecede olanaklı olan görüş değiştirmelerin o nefis ve de müthiş dünyasını resmeder: Buradan da saldırganlıkla ilgili bitip tükenmez bir tür yapmacıklı üslup doğar; Racine'de buna sık rastlanır: Kahraman tartışmayı sürdürmek, dayanılmaz sessizlik zamanını geciktirmek için kendini abartılı biçimde budala yerine koyar. Çünkü sessizlik gerçek olan *yapma* eyleminin bir baskınıdır, her trajedi mekanizmasının yıkılmasıdır: Söze son vermek, geri döndürülemez bir sürece girişmektir. Demek ki Racine trajedisinin gerçek ütopyası kendini gösterir: Bu, sözün çözüm olacağı bir dünyanın ütopyasıdır; ama söz aynı zamanda o dünyanın gerçek sınırını da belirler: Yani olasılık diye hiçbir şey yoktur. Dil asla bir kanıt değildir: Racine'in kahramanı kendini asla kanıtlayamaz: Kimin kiminle konuştuğu hiçbir zaman bilinmez.[11] Trajedi yalnızca kendi kendine konuşan bir başarısızlıktır.

Ama *olma* ve *yapma* arasındaki çatışma burada *görünme* düzleminde çözüme kavuştuğu için bir gösteri sanatı temellendirilmiş olur. Racine trajedisinin, başarısızlığa estetik bir derinlik verme konusunda yapılmış en zekice girişimlerden biri olduğu kesindir: Gerçekten de başarısızlığın sanatıdır; olanaksızın gösterisinin son derece girift bir kuruluşudur Racine tiyatrosu. Bu bakımdan mite karşı koyar gibidir; çünkü mit çelişkilerden yola çıkar ve giderek bunların dolayımına yönelir:[12] Oysa trajedi tersine, çelişkileri dondurur, dolayımı reddeder, çatışmayı açık tutar; Racine'in bir miti, trajediye çevirmek için her ele alışında, bunu hep bu miti tanımamak, felce uğratmak ve ondan kesinlikle kapalı bir hikâye yaratmak için yaptığı doğrudur. Ama kesinlikle estetik nitelikli, derin bir düşüncenin egemenliğinde, belli bir biçim içine kapanmış, gerçek bir Racine trajedisinden söz edebileceğimiz biçimde oyundan oyuna sistemli kılınmış ve sonraki kuşaklar tarafından da hayranlıkla ele alınan *miti yadsıma* olgusunun kendisi mitsel hale gelir: *Trajedi mitin başarısızlığının mitidir.* Sonuç olarak trajedi diyalektik bir işleve doğru yönelir: Başarısızlığın *gösterisini yaparak* başarısızlığı aşabileceğine, dolayımsıza olan tutkudan kalkarak da bir dolayım yapabileceğine inanır. Her şey yıkıldıktan sonra trajedi *gösteri* olarak, yani dünya ile bir uyum olarak kalır.

Fransızcadan Çeviren: Sema Rifat

Notlar

1 Racine'de mekânın kapalılığı için bkz. Bernard Dort, *Huis Clos racinien*, Cahiers Renaud-Barrault, VIII.

2 Atalide sahnede intihar eder ama sahne dışında *can verir*. Hiçbir şey davranış ile gerçekliğin ayrılmasını bundan daha iyi açıklayamaz.

3 Darwin ve Atkinson; daha sonra Freud tarafından ele alınmıştır (*Moïse et le monothéisme*, s. 124).

4 "Racine bize insanı olduğu gibi değil de içinde bulunduğu durumun biraz altında ve kendisi dışında olduğu durumda betimler; bu, tiyatro söz konusu olmasa, ailenin öbür üyelerinin, doktorların, mahkemelerin tam da gerçekten kaygılanmaya başlayacakları ana denk düşen bir betimlemedir." (Ch. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*).

5 Şiddet: "Birini istemediği bir şeyi yapmaya zorlama."

6 Şunu da anımsatalım ki bölünme bir nevroz durumunun ilk özelliğidir; her nevrozlu kişinin benliği bölünmüştür ve dolayısıyla gerçek hayatla olan ilişkileri sınırlıdır (Nunberg, *Principes de psychanalyse*, P.U.F., 1957).

7 Racine tiyatrosundaki babalar: *La Thébaïde*: Œdipe (Kan). – *Alexandre:* (Tanrı-Baba). –*Andromaque*: Yunanlılar, Yasa (Hermione, Ménélas). – *Britannicus*: Agrippine. – *Bérénice*: Roma (Vespasianus). – *Bayezit*: Amurat, ağabey (Roxane'ın delegesi). – *Mithridate*: Mithridate. – *Iphigénie:* Yunanlılar, tanrılar (Agamemnon) . – Phèdre: Thésée. – *Esther* : Mardochée. – *Athalie*: Joad (Tanrı).

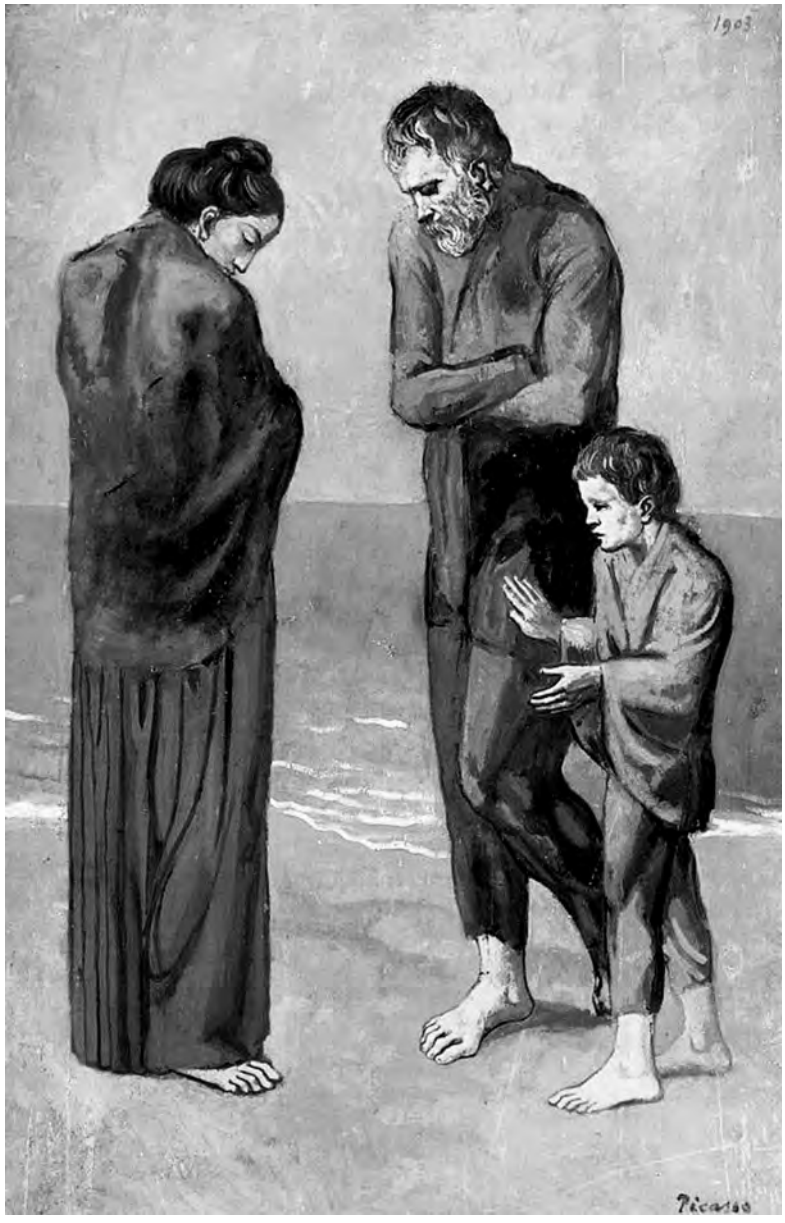
8 Racine'deki zaman konusunda bkz. G. Poulet, *Études sur le temps humain.*

9 17. yy'da *baba katilliği* [Fr. *parricide*] sözcüğü otoriteye (Baba, Hükümdar, Devlet, Tanrılar) yöneltilen her türlü saldırıyı belirtirdi.

10 "Öznelcilik ve nesnelcilik, tinselcilik ve maddecilik, etkinlik ve edilginlik gibi karşıtlıklar çatışkılı özelliklerini yalnızca toplumsal varoluş içinde yitirirler…" (Marx, *Manuscrit économico-philosophique*).

11 Psikolojik açıdan Racine kahramanının sahiciliği sorunu çözümsüzdür: Titus'ün Bérénice'e olan duygularının bir gerçekliğini tanımlamak olanaksızdır. Titus Bérénice'ten ayrıldığı anda, yani Logos'tan Praksis'e geçtiği anda gerçek duruma gelir.

12 Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, bölüm XI. (Plon).



The Tragedy, Pablo Picasso, ahşap üzerine yağlıboya, 1903.

Sonbahar Mitosu: Tragedya*

NORTHROP FRYE

Tragedya kuramının diğer üç *mitosla* karşılaştırıldığında genel hatlarıyla daha sağlam duruşunu her zamanki gibi yine Aristoteles'e borçluyuz ve alanı daha iyi tanıdığımız için, tragedyayı nispeten kısaca ele alabiliriz. Tragedya olmasa, bütün kurmaca edebiyat metinlerini, örneğin arzu giderme ya da tiksinme gibi duygusal bağlanmaların ifadesi olarak akla yatkın bir biçimde açıklamak mümkün olurdu: bir anlamda, tragedya metinleri, edebiyat deneyiminde tarafsızlık özelliğinin teminatı işlevini görür. İnsan karakterini hakiki doğal temellere dayandırma anlayışı, edebiyata büyük ölçüde Yunan tragedyaları sayesinde girmiştir. Romanslarda karakterler büyük ölçüde hayalidir; taşlamada karikatürleşirler, komedyada karakterlerin eylemleri mutlu son geleneğine uygun biçimde eğilip bükülür. Tragedyanın bütün özelliklerini taşıyan bir eserde başkarakterler hayalden azat edilmiştir fakat bu özgürleştirme aynı zamanda bir kısıtlamadır, çünkü doğanın düzeni sürmektedir. Tragedya hayaletler, alametler, cadılar ya da kâhinlerle dolu olsa bile, trajik kahramanın sorunlarından kurtulmak için bir lambayı ovalayarak çağırdığı cine başvuramayacağını biliriz.

Komedya gibi, tragedyayı da tiyatro eserleri aracılığıyla incelemek en iyisi ve en kolayıdır; fakat tragedyanın sınırlarının tiyatro oyunları ya da felaketle sonuçlanan eylemlerle çizildiğini söylemek doğru olmaz. Tragedya olduğu söylenen ya da tragedyalarla birlikte sınıflandırılan tiyatro oyunları, *Cymbeline* gibi dinginlikle, hatta *Alkestis* ya da Racine'in *Esther*'i gibi mutlu

* Northrop Frye'ın *Anatomy of Criticism* kitabından alınmıştır. (Princeton University Press, 1973, s. 206-223).

sonla ya da *Philoktetes* gibi tanımlaması zor bir duyguyla bitebilir. Diğer yandan, oyuna hâkim olan kasvetli ruh hali trajik yapının bütünlüğünü sağlayan parçalardan biridir, ancak bu duyguya yoğunlaşmak trajik etkiyi güçlendirmez: öyle olsaydı, *Titus Andronicus*'un Shakespeare'in en güçlü tragedyası kabul edilmesi gerekirdi. Trajik etkinin köklerini, Aristoteles'in de işaret ettiği gibi, trajik *mythos*'ta, yani olay örgüsünde aramalıyız.

Basmakalıp eleştirilerden biri de komedyanın bir sosyal grup içindeki karakterleri ele almaya meylettiği, oysa tragedyanın genellikle bireye odaklandığı yönündedir. İlk makalemizde, tipik trajik kahramanın niçin tanrısal ve "fazlasıyla insan" arasında bir yerde olduğunu düşündüğümüzü açıklamıştık. Aynısı, ölen tanrılar için de geçerli olmalıdır; tanrı Prometheus ölmez, ancak "ölenlere" (*brotoi*) ya da "ölümlü" insanlara sempati duyduğu için acı çeker ve onun acısında tanrısallıktan uzak bir yan vardır. Trajik kahraman bizlerle kıyaslandığında olağanüstüdür; ancak onun yanında, izleyicinin karşısında olan bir şey daha vardır ve bununla kıyaslandığında trajik kahraman bile küçük görünür. Bu diğer şey Tanrı, tanrılar, kader, kaza, talih, gereklilik, koşullar bunların birleşimi olabilir; ama bu şey ne olursa olsun, onunla aramızda arabuluculuk yapan, trajik kahramandır.

Trajik kahraman genellikle kader çarkının üst noktasında, yeryüzünde yaşayan insan toplumuyla gökyüzündeki daha büyük şeyin arasındadır. Prometheus, Âdem ve İsa gökyüzüyle toprak arasında, cennetsel özgürlük dünyasıyla esaret dünyası arasında asılıdırlar. Trajik kahramanlar insanlık manzarasında öyle yüksek zirvelerdir ki, çevrelerindeki kudretin kaçınılmaz iletkenleri gibi görünürler; bir öbek ot değil, üzerine yıldırım düşme olasılığı daha yüksek olan uzun ağaçlara benzerler. Bir iletken, tanrısal yıldırımların kurbanı olduğu gibi aracısı da olabilir elbette: Milton'un Samson'u kendisiyle birlikte Filistin tapınağını da yerle bir eder; düşüşe geçen Hamlet'in Danimarka sarayını yok etmesine ramak kalır. Nietzsche'nin "bütün değerleri yeniden değerlendirmenin" dağ zirvesi havası dediği şey yapışmıştır trajik kahramanın üzerine: eylemleri gibi düşünceleri de, onlara sahip olduğu için sürüklenip cehenneme götürülse bile, bize ait değildir. Hitabet becerisinin ya da nezaketinin altında gizemli bir sakınganlık yatar. Bu sakınganlık netameli kahramanlarda –Timurlenk, Macbeth, Creon– bile rastladığımız bir özelliktir ve insanların kötü, hatta zalim bir adam için sadakatle canını verebileceğini, ama aynı ayrıcalığın sevimli, arkadaş canlısı bir adama tanımayacağını hatırlatır. Başkalarının en güçlü bağlılığını kazananlar, hal ve tavır-

larıyla bu bağlılığa muhtaç olmadıklarını en iyi biçimde belli edebilenlerdir ve Hamlet'in nezaketinden Aias'ın asık suratlı acımasızlığına, trajik kahramanlar sadece onlar sayesinde görebildiğimiz, güçlerinin ve kaderlerinin kaynağı olan o ötedeki şeyle görüş alışverişi halinde olmanın gizemiyle çevrelenmişlerdir. Yeats'i büyüleyen sözcüklerle ifade etmek gerekirse, trajik kahraman kendisi yerine "yaşamayı" hizmetkârlarına bırakır ve tragedyanın merkezinde –genelde olduğu üzere kahramanın bir parçası olsa bile– kötü karakterin ihaneti değil, kahramanın yalıtılmışlığı yer alır.

Ötedeki şeye gelince, ona verilen adlar çeşitlilik gösterebilir ancak tezahür ediş biçimi genelde aynıdır. Metnin bağlamı Yunan, Hıristiyan ya da belirsiz de olsa, tragedyanın, var olan ve değiştirilemez bir yasanın ifşasına zemin hazırladığı görülür. Trajedi tiyatrosu alanında beşinci yüzyılda Atina'da ve on yedinci yüzyılda Avrupa'da görülen büyük gelişimin, İonia ve Rönesans biliminin yükselişiyle eş zamanlı oluşu tesadüf olamaz. Böyle bir dünya görüşüne göre, doğa, insan kanunlarının mümkün olduğunca öykündüğü, kişisel olmayan bir süreçtir ve insanla doğa yasasının bu doğrudan ilişkisi ön planda yer alır. Yunan tragedyasında kaderin tanrılardan daha güçlü olması aslında tanrıların öncelikle doğa düzenini onaylamak için var olduğuna ve yasayı veto edebilecek hakiki kudrete sahip olan bir karakterin, tanrısal nitelikler taşısa bile, bu gücü kullanmak istemeyeceğine işaret eder. Hıristiyanlıkta da İsa karakterinin Baba'nın gizemli emirleriyle olan ilişkisi için aynısını söylemek mümkündür. Benzer biçimde, Shakespeare'in eserlerindeki trajik süreç de, sebebi, açıklaması ya da içerdiği ilişkiler ne olursa olsun basitçe oluvermesi açısından doğaldır. Karakterler, bizi eğlence için öldüren tanrılar ya da kaderimizi biçimlendiren tanrısallık kavramlarını el yordamıyla arayabilir, ancak tragedya eylemi sorularımıza tahammül etmez; bu gerçek sıklıkla Shakespeare'in kişiliğinde de yansımaktadır.

Yasa (*dike*) tasavvuru, en temel biçimiyle *lex talionis* ya da öç [göze göz dişe diş] kavramı gibi işler. Kahraman bir husumete neden olur ya da bir düşmanlığı miras alır ve intikamcının dönüşü felaketi meydana getirir. İntikam trajedisi basit bir trajik yapıya sahiptir ve çoğu basit yapılar gibi çok güçlü olabilir, en karmaşık tajedilerde bile sıklıkla ana izlek olarak kullanılır. İntikamı kışkırtan ilk eylem karşıt ya da karşılayıcı bir harekete dönüşür, hareketin tamamlanması da trajedinin çözümüdür. Bu formül öyle sık uygulanır ki, komedyanın üç bölümlük şenlikli devinimi karşısında, tragedyanın bütüncül *mythos*'unun ikili bir karakteri olduğunu iddia edebiliriz.

Ancak intikamı tanrılar, hayaletler ya da kâhinler aracılığıyla başka bir dünyadan getirmenin de sık başvurulan bir araç olduğunu gözden kaçırmamalıyız. Bu araç, hem doğa hem yasa kavramlarını genişleterek apaçık ortada olanla somut olanın sınırlarının ötesine taşır. Ancak hâlâ trajik eylemin ortaya koyduğu doğal yasa sayıldığından, bu kavramları aşmış sayılmaz. Burada, trajik kahramanın doğanın dengesini bozuşuna şahit oluruz; doğa, görünen ve görünmeyenden oluşan iki krallıkta da geçerli olan bir düzen olarak tasavvur edilir ve trajik kahramanın bozduğu denge er ya da geç kendini düzeltecektir. Bu dengenin düzelişi, Yunanların *nemesis* dediği şeydir: bir daha belirtelim ki, *nemesis*'in aracı ya da aracısı insan intikamı, doğaüstü intikam, tanrısal intikam, ilahi adalet, kaza, kader ya da olayların gereği olabilir ama önemli olan *nemesis*'in gerçekleşmesi ve *Oidipus Tyrannus* örneğinde olduğu gibi, olaylara dahil olan insan güdülerinin ahlaki niteliklerinden etkilenmeden, kişisel olmayan biçimde gerçekleşmesidir. *Oresteia*'da, bir dizi intikam hareketinin yönlendirişiyle, ahlak yasasının da dahil olduğu ve tanrıların bilgelik tanrıçası kişiliğinde desteklediği evrensel bir öze, doğal yasanın son bir tasavvuruna ulaşırız. *Nemesis*, tıpkı Hıristiyanlıktaki karşılığı olan Musa şeriatı gibi, yürürlükten kaldırılmamış, aksine onun gerekleri yerine getirilmiştir: Furia'ların temsil ettiği mekanik ya da keyfi bir yeniden kurulmuş düzen aracılığıyla geliştirilir, mantıklı açıklaması Athena tarafından yapılır. Athena'nın ortaya çıkışı *Oresteia*'yı bir komedyaya dönüştürmez, aksine oyunun trajik imgelemini netleştirir.

Tragedyayı açıklamak için sıkça başvurulan iki adet indirgeyici formül vardır. İkisi de tam anlamıyla yeterli sayılmaz ama yine her ikisi de neredeyse yeterlidir ve çelişkili oldukları için, tragedya hakkında en uçlardaki ya da sınırlayıcı görüşleri ifade ederler. Bunlardan biri, bütün tragedyaların, gücü sınırsız, dışsal bir kaderi sergilediği kuramıdır. Ve tabii ki tragedyaların büyük çoğunluğu kişisel olmayan gücün üstünlüğü ve insan çabasının sınırlılığına dair düşüncelerle başbaşa bırakır bizi. Fakat tragedyanın kaderci indirgemeciliği trajik koşullarla trajik süreci birbirine karıştırır: bir tragedyada, kaderin kahraman için dışsallaşması, çoğunlukla ancak trajik sürecin başlamasından *sonra* gerçekleşir. Yunan *ananke* ya da *moira*'sı, normal ya da trajik-öncesi haliyle, hayatın doğal dengeleyici koşulunu oluşturur. Tıpkı adaletin dürüst bir adamın içsel koşulu, fakat bir suçlunun dışsal hasmı olması gibi, ancak hayatın ihlal edilmiş bir koşulu haline geldikten sonra dışsal ya da karşıt bir kaçınılmazlık olarak ortaya çıkar. Zeus'a Aigisthos'un *hyper*

moron, yani kaderin ötesinde olduğunu söylettiren Homeros, tragedya kuramı açısından son derece önemli bir ifade kullanmıştır.

Tragedyanın kaderci indirgemeciliği, tragedya ile tersinleme arasındaki farkı ortaya koymaz ve kaderin trajedisinden değil, ironisinden söz etmemiz de yine oldukça anlamlıdır. Tersinlemenin merkezinde olağanüstü bir karakter olması gerekmez; şayet tek hedeflenen ironiyse, kahraman ne kadar soluksa ironi de o denli keskin olur. Tragedyaya karakteristik görkemini ve canlılığını kazandıran, formülüne eklenen kahramanlıktır. Trajik kahramanın geçmişinde, elini uzatsa tutabileceği, çoğunlukla olağandışı, hatta sıklıkla neredeyse tanrısal bir kader vardır ve bu ilk imge tragedya boyunca unutulmaz. Tragedya retoriği en usta şairlerin üretebileceği en seçkin söyleyimleri talep eder ve felaket tragedyanın olağan sonuyken, aynı ölçüde önemli bir büyük görkem, bir yitirilmiş cennet, felaketi dengeler.

Tragedyanın diğer indirgemeci kuramı şöyledir: trajik süreci harekete geçiren eylem öncelikle, insani ya da tanrısal fark etmez, *ahlaki* bir yasanın ihlali anlamına gelmelidir; kısacası, Aristoteles'in *hamartia* ya da "kusur" dediği şeyin, günah ya da kötülükle temel bir bağlantısı olmalıdır. Trajik kahramanların büyük çoğunluğunun, düşüşlerini ahlaki açıdan anlaşılır kılan bir *hybris*'e, yani mağrur, tutkulu, saplantılı ya da ihtiraslı bir zihne sahip olduğu da doğrudur. Komedyada mutlu sonun, genellikle hainceklık değiştirmiş bir kölenin ya da kadın kahramanın temsil ettiği alçakgönüllü bir eylem olması gibi, böyle bir *hybris* de felaketi hızlandıran olağan etkenlerden biridir. Aristoteles'te, trajik kahramanın hamartia'sı, Aristoteles'in etik *proairesis* ya da özgür irade kavrayışıyla ilişkilendirilir ve Aristoteles'in, tragedyanın ahlaki, hatta neredeyse fiziksel açıdan anlaşılabilir olduğunu düşündüğü ortadadır. Ancak Aristoteles'in tragedya görüşünde merkezi bir öneme sahip olan arınma kavramının tragedyanın ahlaki indirgemeleriyle bağdaşmadığı da öne sürülmüştür. Acıma ve dehşet ahlaki duygulardır ama trajik koşullarla ilgili olmalarına rağmen ona bağlı değildirler. Shakespeare, acıma ve dehşetin yönünü değiştirmek için kahramanlarının iki yanına ahlaki paratonerler dikmekten özellikle hoşlanır: Othello'nun iki yanının Iago ve Desdemona tarafından kuşatıldığını belirtmiştik, ayrıca Hamlet'in iki yanında Claudius ve Ophelia, Lear'ın yanında kızları, hatta Macbeht'in Leydi Macbeth ve Duncan'ı vardır. Bu tragedyaların hepsinde geniş kapsamlı bir gizem düşüncesi vardır ve ahlaki açıdan anlaşılabilir süreç bu gizemin sadece bir parçasıdır. Kahramanın

eylemi, kendi hayatından, hatta toplumundan bile daha büyük bir makinenin şalterini kaldırmıştır.

Ahlaki açıdan açıklanabilir olan bütün tragedya kuramları er ya da geç aynı soruyla karşılanır: tragedyadaki masum bir kurban (yani, şiirsel bir masumiyeti olan kurban) Iphigeneia, Cordelia, Platon'un *Savunma*'sındaki Sokrates ve pasyon oyunlarındaki İsa birer trajik figür değil midir? Böyle karakterler için can alıcı ahlaki kusurlar bulmaya çalışmak pek ikna edici sonuçlar vermez. Cordelia babasına övgüler düzmeyi reddederken biraz ateşli, hatta belki bir parça inatçı davranır ve asılarak idam edilir. Schiller'in Jeanne d'Arc'ı bir İngiliz askerine bir an için sevecenlik gösterir ve canlı canlı yakılır; daha doğrusu Schiller kendi ahlak kuramını kurtarmak için gerçekleri kurban etmeye karar vermese, yakılacaktı. Bu noktada, tragedyadan uzaklaşıyor, Bayan Pipchin'in uygunsuz sorular sorduğu için bir boğa tarafından paramparça edilen küçük oğlunu anlatan öykü gibi bir tür çılgınca, ahlak dersi veren masala yaklaşıyoruz. Kısacası, görünen o ki tragedya, tıpkı iyi ve kötü karşıtlığından sıyrılmaya çalıştığı gibi, ahlaki sorumluluk ve keyfi kader karşıtlığından da uzak durmaya çalışmaktadır.

Yitik Cennet'in üçüncü kitabında, John Milton, insanı "Durmaya yetkin ama düşmekte özgür" yarattığını iddia eden bir Tanrı'yı betimler. Tanrı, Âdem'in düşeceğini biliyordu, fakat onu düşmeye mecbur bırakmamıştı, böylece yasal sorumluluğundan feragat etmiş oluyordu. Bu, o kadar zayıf bir savdır ki, şayet Milton tekzipten kaçmayı hedeflediyse, bu savı Tanrı'ya atfetmesi isabet olmuştur. Düşünce ve eylem birbirinden böyle ayrılamaz: şayet Tanrı her şeyi önceden biliyorsa, Âdem'i yarattığı anda düşecek bir varlığa can verdiğini de biliyor olması gerekirdi. Ancak her şeye rağmen, kolay kolay akıldan çıkmayan, imalı satırlardır bunlar. Çünkü *Yitik Cennet* basitçe yeni bir tragedya yazma denemesi değil, Milton'ın inancına göre tragedyanın ilkörneksel miti olan şeyi yorumlama çabasıdır. Bundan ötürü, *Yitik Cennet*'in bu bölümü varoluşçu izdüşümün bir başka örneğidir: Milton'ın Tanrı'sının Âdem'le ilişkisinin gerçek temeli, tragedya şairinin kahramanıyla ilişkisidir. Tragedya şairi, kahramanının trajik duruma düşeceğini bilir; ancak bu durumu kendi amacı için istediği şekilde kullanacağı düşüncesini uyandırmamak için var gücüyle çabalar. Tanrı'nın Âdem'i meleklere sergilediği gibi, kahramanını bizlere sergiler. Şayet kahraman durmaya yetkinse üslup tamamen ironiktir; eğer düşmekte özgür değilse üslup tamamen romantiktir; hikâye onun hakkında olduğu sürece bütün rakiplerini alt edebi-

lecek, yenilmez bir kahramanın hikâyesidir. Tragedya kuramlarının çoğu, büyük tragedyalardan birini ele almıştır: Aristoteles'in kuramı büyük ölçüde *Oidipus Tyrannus* üzerine, Hegel'in kuramı da *Antigone* üzerine kuruludur. Milton, Âdem'in hikâyesinde ilkörneksel insanlık tragedyasını görürken bütün Yahudi-Hıristiyan kültür geleneğiyle uyum içindedir elbette; ayrıca Âdem'in hikâyesinden üretilen savlar, edebi eleştiri alanında, Âdem'in gerçekten var olduğunu, ister olgu ister sadece meşru kurmaca olarak varsaymak durumunda olan çalışmalardan çok daha şanslı olabilir. Chaucer'ın, ne yaptığını besbelli iyi bilen vaizi, söze Şeytan ve Âdem'le başlamıştı, biz de onun izinden gidersek akılıca davranmış oluruz.

O halde, Âdem, insani bir kahramanlık durumundadır: kader çarkının tepesindedir, tanrıların kaderi neredeyse parmaklarının ucundadır. İşlediği suçun cezası olarak yitirdiği bu kader, bazılarına ahlaki sorumluluğu, başkalarına kaderin tezgâhını çağrıştırır. O, sınırsız özgürlük şansını, bu değiş tokuş eyleminin semeresi olan kaderle değiş tokuş etmiştir; onun durumu, yer çekimi yasasının, bile bile uçurumun kenarından aşağı atlayan adam için geri kalan kısacık ömrü boyunca kader işlevi görmesine benzer. Milton, bu değiş tokuşu özgür bir eylem ya da *proairesis* olarak sunar; özgürlüğü kaybetmek için özgürlük hakkını kullanmak. Komedya, genellikle keyfi bir yasa yaratır ve aksiyonu bu yasayı çiğneyecek ya da savuşturacak biçimde düzenler; tragedya da nispeten özgür bir hayatı bir nedensellik sürecine uygun biçimde daraltarak aksi bir izleği kullanır. Gaspetme mantığını kabul ettiğinde Macbeth'in, öç alma mantığını kabul ettiğinde Hamlet'in, tahttan çekilme mantığını kabul ettiğinde Lear'ın başına gelen budur. Trajik olay örgüsünün sonunda ortaya çıkan keşif ya da *anagnorisis*, basitçe kahramanın başına gelenleri anlaması değil –tipik bir trajedi örneği olarak ünlenmesine rağmen, *Oidipus Tyrannus* bu açıdan özel bir örnektir–, vazgeçtiği potansiyel hayatla üstü örtülü biçimde karşılaştırarak, kendisi için yarattığı hayatın belirlenmiş sınırlarının ve biçiminin farkına varmasıdır. Milton'ın şeytanların düşüşü hakkındaki satırı, "Ah nasıl da farklıdır düştükleri yerden!" hem Virgil'in *quantum mutatus ab illo* [ne kadar da başkadır şimdi eskisinden] ve Isaiah'ın "Nasıl düştün cennetten, Ah sabahın oğlu Şeytan, sen" satırlarına gönderme yapar, hem de Klasik ve Hıristiyan tragedya arketiplerini bir araya getirir: çünkü Şeytan da başlangıçta tıpkı Âdem gibi saltanat sürmekteydi. Milton'da, kader çarkının tepesinde duran ve çarkın dünyasına düşen Âdem imgesini tamamlayan öge, tapınağın sivri tepeli kulesinde duran ve

Şeytan tarafından düşmesi için kışkırtıldığı halde hareketsiz duran İsa imgesidir.

Âdem düşer düşmez kendi yaratılmış hayatına başlar, bu hayat aynı zamanda doğanın bildiğimiz düzenidir. Dolayısıyla, Âdem'in tragedyası da diğer bütün tragedyalar gibi doğa yasasının tezahüründe çözümlenir. Varoluşun kasıtlı ya da bilinçsiz bir eylemle değişmediği, kendiliğinden trajik olduğu bir dünyaya düşmüştür. Burada, sadece varolmak bile doğanın dengesini bozmaktır. Her doğal insan Hegelci bir savdır ve bir tepkime gerektirir: her doğum intikamcı bir ölümün dönüşünü kışkırtır. Şimdi *Angst* olarak bilinen kendinden ironik bu olgu, üzerine kaybedilmiş ve daha üstün bir kader eklendiğinde trajik hale gelir. O halde, Aristoteles'in *hamartia*'sı bir varoluş koşuludur, bir oluş sebebi değil: Milton'ın kuşkulu savını Tanrı'ya atfetmesinin nedeni, Tanrı'yı önceden belirlenmiş nedensel bir düzenden uzaklaştırmayı arzu etmesidir. Trajik kahramanın bir yanında özgürlük fırsatı, diğer yanında bu özgürlüğü yitirmek gibi kaçınılmaz bir sonuç vardır. Âdem'in içinde bulunduğu durumun bu iki ucu, Milton'ın eserinde sırasıyla İsrafil ve Mikail'in söylevleriyle ifade edilir. Masum bir kahraman ya da şehit söz konusu olduğunda bile aynı durum geçerlidir: Çile'de, İsa'nın Getsemani'de ettiği duada çıkar karşımıza. Tragedya, yükselip bir *Augenblick*'e, yani çok önemli bir ana dönüşmüştür ve bu noktadan hem geçmişteki olasılıklar hem de gerçekleşecek olaylar aynı anda görülebilmektedir. Yani izleyici tarafından görülebilir; şayet *hybris* halindeyse kahramanın görmesi olanaksızdır, çünkü o çok önemli an *hybris* halindeki kahraman için baş döndürücüdür; kader çarkının kaçınılmaz dairesel manevrasının başladığı, çarkın aşağı doğru inmeye başladığı andır.

Âdem söz konusu olduğunda, zamanın düşüşle birlikte *başladığına* dair bir izlenim de vardır, bu görüşün Hıristiyan geleneğindeki kökeni Aziz Augustinus'a kadar izlenebilir; özgürlükten doğal döngüye düşüş, bildiğimiz anlamıyla zamanın da başlangıcıdır. *Nemesis*'in zamanın ilerleyişiyle derinden ilişkili olduğu izlenimini başka tragedyalarda da bulabiliriz; bazen insanlara ait meselelerde bir gelgit,[1] bazen zamanın çığrından çıktığının[2] onayıdır; hayatı yiyip tüketendir, potansiyelin sonsuza dek gerçek olduğu bir önceki anın cehennem kapısıdır ya da en korkunç haliyle, Macbeth'in dediği gibi, saatin birbiri ardına ilerleyen tik taklarıdır. Komedyada zaman telafi edicidir: örtülü olanı açığa vurur ve mutlu sonun olmazsa olmazlarını gün ışığına çıkarır. *Kış Masalı*'nın esin kaynağı olan Greene'in *Pandosto*'sunun

alt başlığı "Zamanın Zaferi"dir ve zamanı oyununda koro olarak takdim eden Shakespeare'in bu tercihinin doğasını açıklar. Fakat tragedyada *cognitio* [biliş] genellikle zamandaki nedensel bir sekansın kaçınılmazlığının onaylanması anlamına gelir ve bunu çevreleyen önceden haber verişler ve ironik tahminlerle beklentiler dairesel bir dönüşe dayanmaktadır.

İronide, tragedyadan farklı olarak zamanın çarkı aksiyonu tamamen kuşatır ve nispeten zamansız bir dünyayla özgün bir temas duyumu yoktur. Kutsal Kitap'ta İsrail'in Mısır'ın hâkimiyeti altına girişi Âdem'in trajik düşüşünün tarihi tekrarı, bir anlamda Âdem'in düşüşünün ironik sağlamasıdır. Geoffrey'nin İngiliz tarihi yorumu doğru kabul edilirse, Troya'nın düşüşü İngiltere tarihindeki benzer bir olaydır ve Troya'nın düşüşü de bir elmanın putperestlik kabilinden yanlış kullanımıyla başladığından, ikisi arasında sembolik paraleller olduğunu söylemek bile mümkündür. Shakespeare'in en ironik oyunu *Troilus ve Cressida*'da Ulysses dünyevi bilgeliğin sesidir, müthiş bir zarafetle düşmüş dünyadaki trajik ironi görüşünün iki temel kategorisini açıklar: zaman ve hiyerarşik varlık zinciri. Nietzsche'nin Zerdüşt'ü trajik zaman tasavvurunu olağanüstü bir biçimde işler: dairesel döngünün kahramanca kabullenilişi, özdeş dönüşler kozmolojisinin kasvetli bir neşeyle kabullenilişine dönüşerek bir ironi çağının etkisini işaret eder.

Edebiyat hakkında ilkörneksel düşünmeye alışık olan herkes, tragedyada bir kurban öykünmesi olduğunun farkına varacaktır. Tragedya, ürkütücü bir hakkaniyet düşüncesiyle (kahramanın düşmesi şarttır) merhametli bir haksızlık düşüncesinin (ama onun düşmesi kötüdür) çelişkili birleşimidir. Kurban etmenin iki unsurunda da benzer bir çelişki vardır. Bu iki unsurdan biri komünyondur; bir kahramanın bedenini ya da tanrısal bir bedeni bir topluluğa bölüştürerek onları o bedenle ve o bedende bütünleştirmek. İkincisi de rahmetine sığınmadır; komünyona rağmen, bedenin başka, daha büyük ve gazaba gelebilecek bir kudrete ait olduğu düşüncesini uyandırır. Tragedyanın dini törenlere ait örneksemeleri psikolojik örneksemelerden daha belirgindir çünkü kâbusu ya da kaygılı rüyayı tasvir eden tragedya değil tersinlemedir. Fakat edebiyat eleştirmeninin komedya kuramı açısından Freud'u açıklayıcı bulması, romans kuramı için Jung'a başvurması gibi, tragedya kuramı için de doğal olarak Adler ve Nietzsche'nin detaylarıyla açıkladığı güç istenci psikolojisine başvurması yerinde olacaktır. Burada, sınırsız güç düşleriyle sarhoş olmuş, "Apolloniyen" bir dışsal ve sabit düzen düşüncesini kötüye kullanan "Dionizyak" saldırgan bir istenç çıkar karşısına. Ayin öy-

künmesi olarak düşünüldüğünde, trajik kahraman gerçekte öldürülmez, yutulmaz fakat sanatta bunun karşılığı olan şey, hayatta kalanları yeni bir bütünlükte birleştiren ölüm imgesi yine de gerçekleşir. Rüya öykünmesi olarak okunduğunda, sırrına erişilmez trajik kahraman, tıpkı mağrur ve sessiz kuğu gibi ölüm anında dile gelir ve izleyiciler, *Kubilay Han*'daki şair gibi, onun şarkısını yeniden içlerinde canlandırır. Kahramanın düşüşüyle birlikte, onun devasa ruhunun gizlediği daha büyük dünya bir an için görünür hale gelir; ancak bu dünyayla ilgili bir gizem ve ıraklık duygusu da çıkar ortaya.

Romans, tragedya, tersinleme ve komedyanın hepten bir ödev-mitinin bölümleri olduğu iddiamızda haklıysak, komedyanın potansiyel bir tragedya içerdiğini görebiliriz. Mitlerde kahraman bir tanrıdır ve dolayısıyla ölmez, ancak ölür ve yeniden dirilir. Komedyanın arınmasının arkasında yatan ayin şablonu, ölümü takip eden yeniden diriliş; kahramanın anıklık ya da tezahürüdür. Aristophanes'te genellikle ayinsel ölüm evresinden geçen kahraman dirilmiş tanrı muamelesi görür, yeni bir Zeus gibi selamlanır ya da Olimpik şampiyonun yarı tanrısal şeref payesini kazanır. Yeni Komedya'da, yeni insan kitlesi hem kahraman hem de sosyal gruptur. Aiskhylos'un üçlemesinin temeli, komik satir oyunlarıdır ve bunların bahar festivalleriyle benzeştiği söylenir. Hıristiyanlık da tragedyayı ilahi komedyanın, büyük kefaret ve diriliş düzeninin bölümlerinden biri olarak görür. Tragedyanın komedyanın prelüdü olduğu düşüncesi, açıkça Hıristiyan olan hiçbir şeyden ayrılamaz. Besteci ve dinleyiciler hikâyenin devamını bilmese, Aziz Matta Pasyonu'ndaki son ikili koronun dinginliği elde edilemezdi. Doğru anda bir ankayla özdeşleştirilen Samson da dirilen İsa'nın ilk örneklerinden biri olmasa, Samson'un ölümü "bütün tutkuların tükenişine, zihinde dinginliğe" yol açamazdı.

Bu da mitlerin aşina olduğumuz edebi gerçeklerin altında yatan yapısal ilkeleri nasıl açıkladığına bir örnek teşkil eder; önümüzdeki örnekte, hüzünlü bir eylemin mutlu sonla bitirilmesinin oldukça kolay olduğunu, fakat işlemi tersine çevirmenin neredeyse olanaksız olduğunu görüyoruz. (Elbette mutlu durumların felaketle sonuçlandığını görmekten doğamız gereği hoşlanmıyoruz, ancak bir şair sağlam bir yapısal temel üzerinde çalışıyorsa, bizim beğenilerimiz ve hoşlanmadığımız şeylerin konuyla hiç ilgisi yoktur.) Hatta her şeyi yapabilen Shakespeare bile yapmaz bunu. *Kral Lear*'ın bir tür dinginliğe doğru ilerliyor gibi görünen olay örgüsü, Cordelia'nın asılmasıyla aniden ıstıraba dönüş yapar ve kumpanyalar oyunun sonunu tiyatro sahne-

lerinde sergilemeyi bir yüzyıl boyunca reddetmiştir; fakat Shakespeare'in tragedyalarından hiçbiri yanlış gitmiş bir komedi izlenimi uyandırmaz bizde: Romeo ve Juliet'in olay örgüsü böyle bir izlenim bırakacak gibidir fakat bu bir imadan öteye gitmez. Bundan dolayı, tragedya elbette komik bir eylem barındırabilir içinde; fakat bu eylemi yalnızca ikincil bir tezat ya da ikincil bir olay dizisi yaratmak için, ayrı bir olay olarak barındırır.

Tragedyada karakterleştirme, büyük ölçüde komedyadaki sürecin tam tersidir. *Nemesis* nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin, kaynağı bir *eiron*'dur ve öfkeli tanrılardan ikiyüzlü kötü karakterlere kadar çok farklı temsilciler aracılığıyla ortaya çıkabilir. Komedyada üç tane ana *eiron* karakteri fark etmiştik: geri çekilen ve yine dönen yardımsever bir figür, hünerli bir köle ya da yardımcı, erkek ya da kadın kahraman. Geri çekilen *eiron* karakterinin trajik benzerini, trajik eylemi buyuran tanrıda buluruz: *Aias*'taki Athena, *Hippolytos*'taki Aphrodite gibi; Hıristiyan geleneğindeki örneklerden biri de *Yitik Cennet*'teki Baba Tanrı'dır. Hamlet'in babası gibi bir hayalet de olabilir; veya bazen bir kişi değil, sadece etkileriyle anlaşılan görünmez bir güçtür; ölüm zamanı geldiğinde Timurlenk'i sessizce alıveren ölüm gibi. Bazen de, intikam tragedyasındaki gibi, tragedyaya sebep olan eylemin öncülü olan bir başka eylemdir.

Hünerli köle ya da yardımcının trajideki karşılıklarından biri, kaçınılmaz sonu önceden gören falcı ya da kâhin, veya kaçınılmaz sonu kahramandan daha net gören, örneğin Teiresias gibi bir karakter olabilir. Daha yakın bir örnek ararsak, Elizabeth dönemi tiyatrosundaki Makyavelci kötü adamı bulabiliriz; o da komedideki yardımcı gibi uygun bir eylem katalizörüdür çünkü kötülüğünün kökeni kendindedir ve harekete geçmek için fazla motivasyona ihtiyacı yoktur. Komedyadaki yardımcı karakter gibi, yazarın imgeleminin *architectus* ya da izdüşümüdür fakat bu sefer trajik bir sona hizmet eder. "Bu korkunç olayı ben yarattım" der Webster'ın Lodovico'su, "en büyük başarımdı bu."[3] Iago, *Othello*'nun olay örgüsüne adeta hükmeder ve bu yönüyle neredeyse romanstaki siyah kral ya da kötü büyücü karakterlerinin tragedyadaki karşılığıdır. Makyavelci kötü karakter doğası gereği şeytani karakterlere benzer ve aslında Mephistopheles gibi gerçek bir şeytan bile olabilir; fakat bir felaket aracısına ait olmanın getirisi olmanın korkunç hissi daha çok bir kurban töreni rahibine benzemesine de neden olabilir. Webster'ın Bosola'sında bu bağlantıyı görebiliriz. *Kral Lear*'daki kötü karakter Edmund da Makyavelci kötülerden biridir; ayrıca Edgar'la tezat oluşturur. Şa-

şırtıcı çeşitlilikteki kılıklara bürünmesiyle Edgar, farklı rollerle kör ya da aklını yitirmiş karakterlere görünür ve borazanın üçüncü kez çalışıyla ortaya çıkmasıyla, eski komedyadaki felaket anı gibi tam vaktinde belirişiyle, yeni bir tür deney gibidir: bir örneksemeye başvurarak söylemem gerekirse, bir tür trajik "erdemdir" o; doğa düzeninde bir koruyucu meleğe ya da romanstaki benzer bir yardımcıya karşılık gelir.

Trajik kahraman, kendini kandırışı ve *hybris*'in başını döndürüşüyle genellikle *alazon* grubuna aittir elbette. Tragedyaların çoğunda, trajik kahraman en azından kendi gözünde yarı-tanrısal bir figürdür, derken acımasız bir diyalektik işlemeye başlar ve sahte tanrısallık iddiasını insani gerçeklerden ayırır. Gücümün her şeye yeteceğini söylemişlerdi," der Lear: "yalanmış meğer: sıtmaya dirençli değilmişim." Trajik kahraman, genellikle en üstün yetkeyle donatılmıştır fakat bu hâkimiyet gücünü miras yoluyla almamıştır, Duncan gibi bir *de jure* [hukuki] mutlak hükümdar (*basileus*) değildir; çoğunlukla hâkimiyeti kendi becerilerine bağlı olan bir *tyrannos* konumundadır. *Basileus* örneği daha çok doğrudan özgün tasavvurun ya da doğumla kazanılan hakkın simgesidir ve genellikle II. Richard ya da Agamemnon gibi biraz patetik bir kurbandır. Tragedyadaki paternal figürler diğer türlerde olduğu gibi kararsızlık gösterir.

Bomolochos veya *buffoon* [soytarı] teriminin, komedyada sadece farslarla sınırlı olmadığını, her şeyden önce eğlendirme görevini üstlenmiş komik karakterleri de kapsayabileceğini görmüştük; bu karakterler komediyi güçlendirme ya da komediye odaklanma işlevini üstleniyorlardı. Tragedyada buna karşılık gelen çelişik tipler yalvaranlardır; genellikle kadın olan bu karakter tam bir çaresizlik ve yoksulluk tablosu sunar. Böyle bir figür patetiktir ve *pathos*, tragedyadan daha yumuşak, daha rahat bir duygu uyandırıyormuş gibi görünse de aslında daha dehşetlidir. Temelinde, bir bireyin bir topluluktan dışlanması yatar ve böylelikle sahip olduğumuz en derin korkuya hitap eder; nispeten daha rahat ve toplumcul bir öcü olan cehennemden daha derin bir korkudur bu. Yalvaran figüründe, acıma ve dehşet zirveye ulaşır ve yalvaranı reddetmenin olaya dahil olan herkes için korkunç sonuçlar getirmesi, Yunan tragedyasının odağında yer alan temalardan biridir. Yalvaran figürler genellikle ölüm ya da tecavüzle tehdit edilen kadınlar veya *Kral John*'daki Prens Arthur gibi çocuklardır. Shakespeare'in Ophelia'sının kırılganlığı, yalvaran karakter tiplemesiyle akrabalığına işaret eder. Yalvaran da genellikle önemli konumunu kaybetmiş olmak gibi yapısal olarak trajik bir

durumdadır; *Yitik Cennet*'in onuncu kitabındaki Âdem ve Havva, Troya'nın düşüşünden sonra Troyalı kadınlar, *Oidipus Kolonos*'ta adlı oyunda Oidipus da benzer durumdadır. Trajik duyguyu odaklama görevini üstlenen bir başka ikincil figür de Yunan tragedyasında düzenli olarak gelip felaketleri bildiren haberci figürüdür. Komedyanın son sahnesinde, yazar genellikle bütün karakterlerini bir arada sahneye çıkarmaya çalışır ve bazen oyuna yeni bir karakterin dahil olduğunu fark ederiz; bu karakter, genellikle *cognitio*'nun eksik parçasını haber veren bir ulak figürüdür: örneğin Shakespeare'in *Beğendiğiniz Gibi*'sindeki Jacques de Boys ya da *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'deki komedi mukabilini temsil eden soylu şahinci gibi.

Son olarak, komedyadaki şenlikleri reddeden oyunbozan komik karakterin tragedyadaki karşılığı, *Hamlet*'teki Horatio gibi kahramanın vefakâr arkadaşı da olabilen, ancak genellikle *Kral Lear*'daki Kent ya da Antonius ve *Kleopatra*'daki Enobarbus gibi trajik eylemi sözünü sakınmadan eleştiren açıksözlü bir dürüstlük temsilcisidir. Böyle bir karakter, felakete doğru ilerleyen trajik hareketi reddeder ya da en azından bu sürece direnir. *Yitik Cennet*'teki Şeytan'ın tragedyasında Abdiel'in üstlendiği rol de böyledir. Kassandra ve Teiresias gibi tanıdık karakterler bu rolü kâhin rolüyle birleştirir. Böyle figürlere, bir koroyla birlikte sahneye çıkmadıkları zaman, tragedyada genellikle koro karakterleri denir çünkü trajik koronun temen işlevlerinden birini üstlenirler. Komedyada toplum kahramanın çevresinde biçimlenir, oluşur; fakat tragedyada, ne kadar sadık olursa olsun, koro genellikle kahramanın kademeli olarak uzaklaştığı, tecrit edildiği toplumu temsil eder. Böylelikle, koro, kahramanın *hybris*'iyle karşılaştırıldığında *hybris*'in derecesinin anlaşılmasını sağlayan, *hybris*'in ölçütü olan bir toplumsal standartı ifade eder. Koro, hiçbir şekilde kahramanın vicdanının sesi değildir ama ender olarak kahramanın *hybris*'ini destekler ya da onu felaketle sonuçlanacak eylemlere teşvik eder. Komedyadaki şenlikleri reddeden karakterin, melankolik Jacques ya da Alceste'nin komedyadaki trajedi tohumu olması gibi, koro ya da koro karakteri de, bir anlamda, komedyanın tragedideki embriyonik tohumudur.

Komedyada, kahramanın erotik ve toplumsal eğilimleri son sahnede birleştirilir ve bütünleştirilir; tragedyada, aşk ve toplumsal yapı genellikle uzlaştırılamaz ve çelişik güçlerdir; bu çatışma aşkı tutkuya, toplumsal etkinlikleri yasaklı, ürkütücü ve zorunlu vazifeye dönüştürür. Komedya, aileyi uzlaştırma ve aileyi toplumla kaynaştırıp bir bütün haline getirme endişesi ta-

şırken, tragedya aileyi parçalayıp onu toplumun geri kalanıyla çelişir hale getirmeye çabalar. Böylece, trajik Antigone ilkörneği geçer elimize; Klasik Fransız tiyatrosundaki aşk ve onur çatışması, Schiller'in *Neigung* ve *Pflicht*'i, jakobenlerin tutku ve yetkesi; bunların hepsi Antigone ilkörneğinin ahlaki terimlerle tanımlanan basitleştirilmiş halleridir. Yine, komedyadaki kadın kahraman genellikle aksiyonu birleştiren odakken, tragedya aksiyonunun merkezinde yer alan kadın figürü, genellikle trajik çatışmayı kutuplaştırma görevini üstlenir. Havva, Helena, Gertrude ve *Şövayle Hikâyesi*'ndeki Emily bu kutuplaştırmanın örnekleridir; *İlyada*'daki Briseis de benzer bir yapısal rolü üstlenmiştir. Komedya, karakterlerine uygun düşen, münasip ilişkileri geliştirip sonuca ulaştırır ve kahramanların kız kardeşleri ve anneleriyle evlenmelerine engel olur; oysa tragedya Oidipus'un başına gelen felaketleri ya da Siegmund'un ensest ilişkisini sunar bizlere. Tragedyada ırk gururu ve doğuştan kazanılan haklarla ilgili çok şey buluruz; ancak genel eğilim, hükümran ya da soylu aileyi, toplumun geri kalanından yalıtma, tecrit etme yönündedir.

İngilizceden Çeviren: Begüm Kovulmaz

Notlar

1 Shakespeare'in *Julius Caesar*'ından. (ç.n.)
2 Shakespeare'in *Hamlet*'inden. (ç.n.)
3 John Webster, *Ak Şeytan*, Çev: M. Hamit Çalışkan, YKY, Mayıs 1995.

“Deus Ex Machine”ye Karşı Zerdüşt

BARIŞ ACAR

Bir soruyla başlayalım: Nietzsche, en yoğun, en karmaşık, en tartışmalı, buna karşın geliştirdiği kavramlar dikkate alındığında en önde gelen yapıtlarından *Böyle Söyledi Zerdüşt* kitabında neden şaire dönüşmüştür? Özellikle “üst insan” sorunu gibi bütün “değerleri yeniden değerlendirme”sini gerektirecek bir çabanın tam ortasında, bir düşünür etkinliği olarak bu garip biçemin tercih edilmesi mantıklı mıdır? Zerdüşt’ten hemen sonra gelen *İyinin ve Kötünün Ötesinde* ve *Ahlâkın Soykütüğü Üstüne* yapıtlarında, tamamlayamadığı “Güç İstenci”nde ya da değerlendirme yönteminde bir kırılma olarak görülen *Deccal*’de temel argümanlarını savunurken bir kenara bıraktığı, buna karşın yine de dönüp dönüp ortaya çıkan, kaçamadığı bir söyleyiş gibidir bu. *Zerdüşt*’le birlikte yazılmaya başlanan ve farklı yapıtlarına dağılan, ölümüne yakın “Zerdüşt Türküleri” altbaşlığıyla bir kitap olarak toplanan *Dionysos Dithyrambosları* da aynı dili gösterir. Tüm yapıtlarında içerilen ve diyalektiğin zıddı olarak ilişkiselliği öne çıkartan aforizmatik dilin de ötesinde bir şeydir bu. Filozof şiir söylemektedir.

Bilinçli saptırmaların, yanlış okumaların ve yerleşik alışkanlıkların üretimi olan anlaşılamama duvarının ardından Nietzsche, büyük bir öfkeyle bir şey anlatmaya çalışmaktadır. Muhtemelen anlattıkları anlatmak istediklerinin yakınından bile geçmemektedir. Onun yapıtında çelişki gördüğünü söyleyenler Nietzsche’nin putları yıkma girişiminden hiçbir şey anlamamış olanlardır.[1] Nietzsche’nin çekiçle felsefe yapma ediminin en büyük yaralayıcısı dildir. Filozof, ne kadar dışına çıkmaya çalışırsa çalışsın, kendisini kuşatan dilden mustariptir.[2] Nietzsche, Derrida’dan çok daha önce dil ile onun

işaret ettiği şey arasındaki benzerliğin yalnızca kurmaca olduğunu vurgulayarak yapısökümüne başlamıştır.[3]

Trajik Olan ve Nietzsche'de Trajik

"Çelişki" trajik olanın özünün anlaşılmasında da kilit roldedir. İki olumlu değerin aynı anda gerçekleşememesi olarak trajik, çelişkiyi onaylar. Yaşamdaki zıtlıkların bir aradalığı anlamındaki onaylama değildir burada söz konusu olan. Farklılıkların farklılık olarak onaylanmasıdır. Antigone'de olduğu gibi yüksek iki değer arasında bir seçim yapamama durumuna karşılık gelir. Topluma ait olan bir değerle tekil insanın değeri karşı karşıyadır. Kişi hangisini seçerse seçsin doğruyu yapmış olacak, buna karşın aynı zamanda suç da işlemiş olacaktır. Suçsuz suçun, "hybris"in üremesine vesile olacaktır.[4]

Tragedyaya egemen olan, nedeni olmayan sonuçlarla sonucu olmayan nedenlerdir.[5] Acı acı olarak kalır, sevinç sevinç olarak. Bunlar indirgenmez ya da karşıtına dönüşmezler; olduğu gibi kabul edilirler. Kaos düzenlenmez. Dışarıdan müdahaleyle kurulacak her türlü hiyerarşiye karşıdır. Kendi içinde geliştirdiği sıralanma doğal olanın tezahürüdür.

Nietzsche'nin tragedyasında, zamanla mekân olarak da okunabilecek, Dionysos-Apollon ikiliği verili olarak vardır. Herhangi bir çözüme ulaşmaz. Bu çözümlenemez halleriyle "ilkel birliği" de bünyelerinde saklamış olurlar.[6] Daha sonra *Tragedyanın Doğuşu*'nu fazla Hegelci bulduğunu söyleyen Nietzsche, bu ikiliği Dionysos lehine bozar. Apollon silinir. Yerine bir kutlama öğesi olarak nişanlı, Ariadne girer.[7] İoanna Kuçuradi bunu, evrenin kendisi olarak "ana bir"in ancak Dionysosla anlatılabileceğini söyleyerek açıklar. Apollon'un varlığın özüyle bağlantısı dolaylıyken, Dionysos onunla dolaysız olarak bir olmuştur.[8]

Nietzsche'nin tragedyası katharsis'in arındırıcılığından faydalanmayan, ucuz kahramanlık yapmayan bir tragedyadır.[9] Bu yüzden *Güç İstenci*'nde dramatik yapıyı trajediden def eder. Pathos durumu olarak drama, sürekli acı, korku ve arınma üretmektedir. Bu ise yaşamın olumlanması ilkesine aykırıdır. Nietzsche burada kahramanca anlatımı dramanın yerine koyar. Neşeli, dans eden ve kumar oynayan kahraman tragedyanın özü olarak tanımlanır.[10]

Tragedya'nın Ölümü ve Deus ex Machine

Tragedya aracılığıyla yaşam sese kavuşur, görünüme bürünür. Apollon'un Dionysosçu öze dönmesi anlamında tragedya trajik olanı olumlar. Oluş sonsuzca egemendir; varlığa akmaz, varlıkla kesintiye uğramaz.[11] Dionysos'un esrikliğiyle kendini yalnızca ve yalnızca beden olarak ortaya koyar; akar.

> "Dionysos'un büyüsüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluyla, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden."[12]
> "Burada hiçbir şey çileciliği, maneviyatı, ödevi anımsatmaz... Mevcut olan ne varsa, iyi kötü demeden tanrılaştırılmıştır bu varoluşta."[13]

Ta ki deus ex machine tavandan aşağı sarkıtılmasın.

> "Deus ex machine, seyirciye, tehlikeyle yüz yüze gelmeye dayanamayan seyirciye, anlık bir huzur vermek içindir; bu bakımdan trajiğin özüne aykırıdır."[14]

Nietzsche için deus ex machine, her şeyden önce, Sokrates'in görünümüdür. Kurumsallaşmış insan, her şeyin açıklanabilir olmasını isteyen, çelişkinin uzlaştırılmasını isteyen, dolayısıyla donmayı tercih eden insandır. Hiçliğe karışmak ister. Münzevidir.

Bilgeliğin değil, bilginin üzerine çöreklendiği tragedyanın ölümü bir dizi acılı süreç sonucunda trajik bir biçimde gerçekleşir. Önce Euripides izleyiciyi koroyla birlikte sahneye taşır. Burada türdeşmiş gibi görünen, ama aslında türdeş olmayan izleyici, politik bir tavır olarak *"kentli burjuva sıradanlığı"*dır. Aslında Euripides'in kendisidir. Onun da şair yönü değil, düşünür yönüdür. Böylece Sokrates Euripides'in aracılığıyla koroya sızar ve ahlaksal vaazını vermek için tüm şartları hazırlar. Ardından da makine-tanrı sahnenin ortasına inerek tragedyanın bütün akışını ele geçirir.[15] Nietzsche buradaki itirazının sebebini *Tragedya'nın Doğuşu*'ndaki iki açıklamasıyla ele verir:

> "Sokrates'in şahsında dünyaya gelen bu kuruntu, düşüncenin nedenselliği ipucu alarak varoluşun en derin temellerine kadar ulaşacağına ve düşüncenin, varlığı yalnızca bilebilecek değil, üstelik düzeltebilecek durumda da olduğuna duyulan sarsılmaz inançtır."[16]

Oysa Hamlet'le Dionysos'un benzeşimi üzerinde dururken, Nietzsche'nin trajediden öğrendiği yegâne hakikat *"bilgi eylemi öldürür"* şeklindedir.[17]

Gerçekten de deus ex machine her şeye hâkim olan tanrı olarak tragedyaya sızdığında, kendisi dışındaki tüm eylemlilikleri reddetmiş olur. Aynen çok tanrıcılığın tek tanrıcılığa dönüştürülmesinde olduğu gibi, tinselliğin içerdiği doğal hal kaybedilir. Kant'ın "kendinde şey"i nasıl şeylerin ilişkiselliği hakikatini yok etmişse,[18] deus ex machine de özünde barındırdığı nihilist edilgenlikle tragedyanın çoklu varoluşunu ortadan kaldırır.

Hınç İnsanına Karşı Etkin Güçler

Nietzsche'nin "kara vicdan" olarak tanımladığı ve asıl olarak yaşamı inkâr eden Hıristiyan düşünüşünde temellendiğini söylediği tepkisel güçlerin egemenliği, *"bir yandan suçu üreten makine, dehşet verici acı-ceza denklemi, diğer tarafta acıyı çoğaltan makine, acı ile aklanma, kara atölye"*dir.[19]

Dionysos'un derin uyku hali edilgen nihilist güçlerin hınç üretiminin tek koşuludur. Köle insanı simgeleyen hınç (intikam tini), tepkisel güçlerin etkin güçlere karşı zaferinin sonucudur. Hınç insanı sürekli tepki üretir. Tarih yapan ve unutma bilmeyen hafızası benliğini bu tepkiler üzerinden kurar. Dekadandır; çünkü tepkisel insan artık etkilenmeyi de bırakmış olan insandır. Hayran olmaz, saygı duymaz ya da sevemez; ilişkisel değildir. En temel özelliğini ise, etkin güçleri yapabileceklerinden ayırmasında bulur. Onun gücü, güçlüyü gücünden uzaklaştırmasındadır.

Euripides öncesi tragedyanın ürettiği güç istenci ise etkin güçlerin istemesidir. Vurgu istenen şeyde değil, kimin istediğindedir. Deus ex machine'in ahlaksal buyruğu burada geçersizdir. Yaşayan tinin, oluşun, trajik kahramanın akıl yürütme gerekmeyen, önünde durulamaz istemesidir güç olarak tanımlanan. Temelde boyun eğdirmek ve almakla değil, yaratmakla ilgilidir.[20]

Zerdüşt'ün türkü söylemesi, kara vicdanı üreten makine-tanrının egemenliği sırasında tragedyanın temelinde uykuya yatan Dionysosçu özü uyandırmak içindir.

Şiir söyleyen filozof, insanlık tarihinin çöküş anında, putların alacakaranlığında orta çıkar. Argümanlarını sağlamlaştırmak için temellendirme yapmaz. Uzun uzadıya akıl yürütmelere girmez. Gerekçe göstermez.[21] Bu, bilimselliğin reddi olduğu gibi, dilin de reddidir. Dilin tahakkümünden kurtulmanın ve doğal kendiliğini kurmanın tek yolu susmaksa da, bunu yapa-

maz. Onun yerine dilde dili aşmanın bir başka yolu olarak şiir görünür. Dilin uzlaşılmış anlamını bozarak, kemikleşmiş olanın yerine yeniyi olanaklı kılan bir alan açar şiir. Bu anlamda Nietzsche'de şiir, bir sessizlik anıdır; bedenin konuşmasıdır. Tini beden olan bir filozofun,[22] satirin dansıdır Zerdüşt'ün türküleri.[23]

Notlar

1 Alexander Nehamas, *Edebiyat Olarak Hayat* kitabının "Kişi Nasıl Kendisi Olur" bölümünde temel olarak bu sorun üzerine odaklanır. Çokluk olarak özne fikrini tartıştığı bu bölümde, Güç İstenci'nden hareketle Nietzsche'nin "tekil özne kavrayışı"nı reddettiğini, özdeşlik ilkesinin kurduğu benliği tamamen kurgusal bulduğunu söyleyerek bunun yerine bir "hücreler aristokrasisi"ni önerdiğini söyler. Böylece, özdeşliğin ve kendiliğin tümüyle iptal edildiği bir evrende çelişkilerden söz etmek tamamen olanaksız hale gelir. "Birbiriyle çelişen düşünce ve arzu kümeleriyle karşı karşıya bulunduğumuz fikrinin kendisi, bunların tek bir kişinin düşünceleri ve arzuları olduğu varsayımına dayanır: Yoksa niçin, sadece ayrılmak yerine birbiriyle çelişecek olsunlar ki?" Nehamas, Alexander, *Edebiyat Olarak Hayat - Nietzsche Açısından*, Çev.: Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 242-246.

2 "Her sözcük bir önyargıdır." Nietzsche, Friedrich, *Gezgin ve Gölgesi,* 55 nolu aforizma, Çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005, s. 49.

3 "Sanki tüm sözcükler, içine kâh şunun, kâh bunun, bazen bir defada birden fazla şeyin sokulduğu birer kese değillermiş gibi!" Nietzsche, Friedrich, (2005) 33 nolu aforizma, s. 36. Özellikle Wittgenstein'ın "susma"sına benzeyen bir mesel için bkz. Nietzsche, Friedrich, (2005) 213 nolu aforizma, s. 120-122. Yine Wittgeinsten'ın *Felsefi Soruşturmalar*'da önereceği susma edimini aşma yolu, dilin yaşantı içeriklerine bakılarak kurulması, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de şöyle dile gelir: "Sözcükler kavramların ses işaretleridir; kavramlarsa, aşağı yukarı belli bir imge işaretidirler, sık sık yinelenen ve birlikte ortaya çıkan izlenimlerin, izlenim topluluklarının. Birbirlerini anlayabilmeleri için, aynı sözcükleri kullanmak yeterli değildir, aynı sözcükler, aynı tür yaşantılar için kullanılmalıdır; sonunda ortak yaşantılara sahip olunabilir." Nietzsche, Friedrich, *İyinin ve Kötünün Ötesinde,* Çev.: Ahmet İnam, İstanbul, Say Yayınları, 2007, s. 201.

4 Kuçuradi, İoanna, *Sanata Felsefeyle Bakmak,* Ankara, Ayraç Yayınları, 1997, s. 43.

5 Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu,* Çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006, s. 94.

6 "Dionysos'un gülümseyişinden Olympos tanrıları, gözyaşlarından da insanlar oluşmuştur; Dionysos, parçalanmış tanrı olarak varoluşunda, gaddarca yabancılaşmış bir daymonun ve yumuşak, iyi huylu bir hükümdarın ikili doğasına sahiptir." Nietzsche, Friedrich 2006, s. 74.

7 Deleuze, G., *Nietzsche and Philosophy,* Çev.: Hugh Tomlinson, New York: Columbia University Press, 1983, s. 12-14.

8 Kuçuradi, İoanna, *a.g.e.,* s. 31.

9 György Lukács, *Estetik*'inde, katharsisin ahlak açısından önemli bir yorumunu yapmıştır. Klasik yapıtları ele alırken, Dostoyevski'den hareketle "ucuz kahramanlık" olarak nitelediği katharsis tutumu Nietzsche'nin yanlış bilinciyle (kara vicdan) benzerlikler taşır. Lukács, György, *Estetik,* Çev.: Ahmet Cemal, İstanbul, Payel Yayınları, 1988, s. 26-32.

10 Deleuze, G., *a.g.e.,* s. 17-18.

11 "Var olan oluşmaz; oluşan var değildir..." Nietzsche, Friedrich, *Putların Batışı ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır,* Çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005, s. 25.
12 Nietzsche, Friedrich, (2006), s. 29.
13 Nietzsche, Friedrich, (2006), s. 35.
14 Kuçuradi, İoanna, *a.g.e.,* s. 37.
15 Nietzsche, Friedrich, (2006), s. 76-90.
16 Nietzsche, Friedrich, (2006), s. 101.
17 Nietzsche, Friedrich, (2006), s. 58.
18 Nietzsche, Friedrich, *Deccal*, (Çev.: Oruç Aruoba), İstanbul, Hil Yayınları, 1995, s. 29-30.
19 Deleuze, G., *a.g.e.,* s. 15.
20 Deleuze, G., *a.g.e.,* s. 40-42.
21 "Her güç her an kendi kesin sonucunu çizer." Nietzsche'nin yayımlanmamış metinlerinden bu ifadeyi aktaran Klossowski, kendilik sorununda olduğu gibi burada da yanlışlığın özdeş kılma etkinliğinde olduğunu söyler. İnorganik dünyada tartışma yoktur. Klossowski, Pierre, *Nietzsche ve Kısırdöngü,* Çev.: Mukadder Yakuboğlu, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1999, s. 76-79.
22 "...Uyanmış, bilen kişi der ki: Bütünüyle bedenim ben, başka hiçbir şey değilim onun dışında..." Nietzsche, Friedrich, (2006), s. 36. Bedene içkin tin ya da tinin beden olduğu görüşü Nietzsche'nin farklı yapıtlarında dile getirilir. Buna ilişkin en çarpıcı satırları *Deccal*'de buluruz: "Eskiden, insanın bilincinde, "tin"de, onun yüksek kökeninin, tanrısallığının kanıtı görüldü; insanı yetkinleştirmek için, ona, kaplumbağa gibi, duyularını içine çekmek, yeryüzüyle alışverişini kesmek, ölümlü beden örtüsünü bir yana atmak salık verildi: böylece geriye onun asıl önemli olan yanı, "saf tin" kalacaktı. Bu noktada da aklımız başımıza geldi: bilinçlenme, "tin", bizim için, organizmanın göreceli bir yetkinsizliğidir, bir deneme, tadına bakma, yanılma, bir sürü sinir kuvvetinin gereksizce harcandığı bir çabalamadır, —birşeyin yalnızca bilinçlendirilmekle yetkin hâle getirileceğini yadsıyoruz. "Saf tin", safi aptallıktır: sinir sistemini ve duyuları; "ölümlü örtü"yü hesap dışı bırakırsak; yanlış hesap yapmış oluruz —başka birşey değil!" Nietzsche, Friedrich, (1995), s. 25.
23 Klossowski, Nietzsche'nin çıldırmasını Dionysosçu duruma geçiş olarak görür. Bu birey'in, türün ya da özdeşliğin olmadığı gücün son patlaması, satir durumuna geçiştir. Klossowski, Pierre, *a.g.e.*, s. 145.

BU YAZIYI DA BASMAYIN
YENİSİ OZALİTTE
GÖNDERİLECEK

Tragedya, Pesimizm, Nietzsche

JOSHUA FOA DIENSTAG

Düşünebileceğimiz bütün trajediler nihayetinde tek bir tragedyaya döner: zamanın geçişi
Simone Weil

Bugün kim kendine pesimist damgasını yakıştırır? Bu sözcüğü günümüzde büyük ölçüde sağlıksız bir psikolojik eğilimi adlandırmak için kullanıyoruz. Pesimizm tıpkı gizemli bir tropik hastalık gibi yakalanmaktan korktuğumuz, belirtilerini pek de bilmediğimiz bir şey. Tragedya ve tragedyanın tarihi bir yüzyılı aşkındır yoğun ve titiz akademik araştırmaların konusu olmuşken pesimizm ve pesimizmin tarihi uzun süre karanlıkta kalmıştır. Aslında pesimizmin bir tarihi, hem de karmaşık bir tarihi olduğu günümüzde bile vurgulanmalıdır.

Aslında pesimizm bir felsefedir, tragedya hakkındaki politik ve estetik tartışmaların tam merkezinde yer alan bir felsefe. Bugün "pesimist" itiraz ettiğimiz görüşlere yapıştırmaya pek meraklı olduğumuz bir nitelemedir aynı zamanda. Fakat Friedrich Nietzsche 1886'da *Tragedyanın Doğuşu*'nu yeniden yayımlattığında "Helenizm ve Pesimizm" altbaşlığını eklemiş ve yazdığı yeni önsözde kitapta hâlâ onayladığı şeyin "Antik Yunanlıların o ciddi pesimizm ve trajik mit isteminin"[1] incelendiği bölüm olduğunu vurgulamıştır. O zamandan beri pesimizm ve tragedya arasındaki bağ, tragedyanın pesimizmin sanattaki karşılığı olduğu iddiası, tragedyayla uğraşan akademik çevrelerde gizliden gizliye yürütülen tartışmalara konu oldu. Sıklıkla tragedyanın, sadece eski Yunan'a özgü, ayırt edici bir estetik etkinlik biçimi oldu-

ğu görüşüyle bir tutuldu, ki bence yanlıştır bu. İşte, tragedya türüne kesin sınırlar dayatmak isteyenlerle daha kapsayıcı bir görüşte diretenler arasındaki sınır çizgisi de budur. 1960'ların başında George Steiner ve Raymond Williams bu sorulara ilişkin birbirine karşıt tavırlar aldıklarından bu yana bu tartışmanın koşulları pek çok bakımdan pek az değişikliğe uğramıştır.

Ancak gene de bu tartışma büyük ölçüde pesimist gelenek, hatta Nietzsche'nin antik Yunan'a atfettiği pesimizmi nasıl kavradığı bilinmeden yürütülmüştür. Pesimizm Eski Yunanca bir terim değildir; elbette, Nietzsche'nin kullanımı da bir anakronizmdi. Ancak bu adlandırmayla trajedi duygusunun ayırt edici özelliğini işaret ederken, niyeti bunu İÖ 5. yüzyıla hapsetmek değildi pek. Aslında Nietzsche'nin kendi (çok modern) felsefesi için kullandığı nihai terim "Dionysos pesimizmi"ydi; burada "Dionysos" bütün tragedyaların nihai yaratıcısını ve eyleyenini işaret eder. Öyleyse tragedya araştırmacılarının bu tartışmanın köklerine inmeleri ve tragedyanın toplumsal ve felsefi kökenleri hakkında biraz fikir sahibi olabilmeleri için tragedyanın pesimizmle ilişkisini yeniden incelemeleri yerinde olur.

Terimlerin asıl anlamlarından çok daha fazlası bahis konusudur burada. Tragedya meselelerinde devam eden politik yükün kaynağı da buradadır. Terry Eagleton'ın tragedya üzerine son incelemesinde yeterince açıktır bu. Zira tragedyanın pesimizmden kaynaklandığı iddiası (göreceğimiz gibi sorgulanmaya değer bir iddiadır bu) tragedyaya özgü bakış açısının artık bizim için kolayca ulaşılabilir olmadığı iddiasıyla bağlantılandırılmıştır. Ve yine bu iddiayla tragedyanın doğal olarak seçkinci bir bakış açısını temsil ettiği iddiası arasında da (sorgulanmaya değer) bir bağ kurulmuştur. Eagleton "tragedyanın sağ kanatta ölümü tezi"ne gönderme yapmaktadır, sanki pesimizmle antidemokratik politikalar arasındaki bağlantı öyle sağlam kurulmuştur ki, açıklama falan gerektirmez.

Paul Gordon ise Nietzscheci esrik bir bakış açısını Steiner'le olan bağlantısından kurtarmaya çalışmaktadır. Burada çarpıcı olan, Nietzsche'nin görüşlerinin pesimizmden kaynaklandığını özellikle inkâr etmesidir; "Nietzsche'nin pesimizmi," der Gordon "aslında hiç de pesimizm değildir." Öyleyse Eagleton ve Gordon şu basit düşünceyi paylaşmaktadırlar: Eğer tragedya pesimistse politik açıdan hiçbir yere vardırmıyor olmalıdır, ya da en azından iyi hiçbir yere.

İşte sorgulamak istediğim tam da bu varsayım. Nietzsche'nin pesimizmi kolay kolay terimin gündelik kullanımına tekabül etmese de ben pesimizm

konusundaki körlüğümüzün ve kaygımızın önümüzdeki asıl engeller olduğunu öne süreceğim. Camus bir zamanlar şöyle yazıyordu: "Pesimist bir felsefenin ille de bir yılgınlık felsefesi olması gerektiği çocukça bir düşüncedir ama uzun uzadıya çürütülmesi gerekir." Camus'nün bu itirazı yalnızca tragedyaya ilişkin kavrayışımızı derinleştirmekle kalmayacak, aynı zamanda, pesimizm ve tragedyanın politik etkilerinin genellikle varsayıldığı gibi olmadığını da gösterecektir. Radikal bir eşitlikçi olan Camus'nün pesimizmi savunduğu gerçeği bile pesimizmin varolan politik düzenlemeleri onaylamaktan çok sarsma potansiyeli olduğunu biraz olsun gösterir. Tragedyanın pesimist olduğunu söylemek pasifizmi teşvik ettiğini ya da antidemokratik olduğunu söylemek değildir. Pesimizm doğru ellere düştüğünde canlandırıcı hatta özgürleştirici bir etik olmuştur, hâlâ da olabilir. Gerek tragedyanın kendisi hakkında düşünürken gerekse de Steiner'in *The Death of Tragedy*'deki [Tragedyanın Ölümü] savlarını değerlendirirken bu nokta da hesaba katılmalıdır.

I

"Pesimizm" sözcüğünün kendisi ancak 19. yüzyılda yaygınlaşmış olsa da toplum ve siyaset teorilerinde en azından Aydınlanma'dan beri karşıt anlamlısıyla birlikte kalıcı bir düşünce ya da düşünceler bütününü adlandıragelmiştir. "Optimum" terimini ilk kez Leibniz 1710'da basılan *Theodicée* adlı yapıtında "maksimum"un korelatı (ve "minimum"un karşıtı) olarak kullanır. Fransız yazarlar daha sonra onun doktrininden *optimisme* doktrini diye söz ederler. Terim İngilizceye Voltaire'in 1759 tarihli *Candide ya da İyimserlik* adlı yapıtının kazandığı popülerlik sayesinde geçer. "Pesimizm" sözcüğünün İngilizce bir yazıda kullanılması birkaç onyıl sonraya rastlar ama bağlamdan sözcüğün bir süredir gündemde olduğu anlaşılmaktadır. Gelgelelim, pesimizmin felsefede ortaya çıkış tarihi, Rousseau'nun modern insanı moral açıdan yozlaşmış olarak nitelediği *Sanat ve Bilim Üzerine Söylev* adlı kitabının yayın yılı olan 1750'dir. 19. yüzyılın başında Leopardi gerek *Moral Essays* adlı yapıtında gerekse de şiirlerinde Rousseau'nun düşüncelerini desteklemiş olsa da pesimizm kısa süren gerçek popülerliğine Schopenhauer'in yapıtlarıyla ulaşmıştır: *Parerga ve Paralipomena* 1851'deki ilk baskısının ardından peş peşe birkaç baskı yaptı. Daha sonra pesimizm felsefede hiçbir zaman egemen bir okul olmasa da birkaç kuşak boyunca kabul gören bir tavır oldu. Bu yapıt bugün hiç duraksamadan pesimist olarak nitelediğimiz

edebiyatı (örneğin Dostoyevski, Ibsen, Strindberg) mümkün kılan bağlamın da bir parçasıdır. Pesimistlerin paylaştığı, –bunu başka bir yerde de savunmuştum– insan varoluşunun temelde zamana bağlı, dolayısıyla da zamanın değişikliklerine tabi ve kalıcı özelliklerden yoksun olduğu görüşüdür. Schopenhauer belki de en çok şu cümleleriyle ün kazanmıştır: "Zaman ve zamanda varolan bütün şeylerin yine zaman yüzünden yokolabilirliği. Zaman her şeyin ellerimizde hiçliğe dönüştüğü ve bütün gerçek değerini yitirdiği şeydir."

Nietzsche'nin kendisinden önceki pesimistlerle ilişkisi filozoftan filozofa değişiklik göstermiştir. Rousseau'ya "ahlak tarantulası" derdi. Başlangıçta Schopenhauer'in felsefesinden esinlenmiş olsa da sonunda (eleştirel aklına duyduğu saygıdan vazgeçmediyse de) onun vardığı sistematik sonuçlardan kopmuştur. Nietzsche kendi döneminin popüler Alman felsefecilerini de sevmezdi, özellikle de Berlinli ünlü filozof Eduard von Hartmann'ı. Ona "kör kuyu" derdi. Nietzsche, Hartmann ve Schopenhauer'in pesimizminin doğrudan nihilizme vardıracağına inanıyordu. Aslında Nietzsche'yi, nihilizmin yakında geçici bir süre için Avrupa'ya egemen olacağına inandıran etkenlerden birisi tam da, 19. yüzyılın sonunda bu tarz pesimizmin popülerlik kazanmış olmasıydı.

Öyleyse Nietzsche'nin pesimizmle kastettiği, bizim bu terimi özdeşleştirmeye eğilimli olduğumuz şeyler değildir. Pesimizm ne depresif kişiliği işaret eder ne de Arthur Schopenhauer'in felsefesini. Nietzsche, tragedyanın kökeni bakımından pesimist olduğunu ısrarla vurguladığı önsözde kendi görüşüyle o dönem Almanya'da popülerliğinin zirvesinde olan Schopenhauer'in görüşleri arasındaki farkı uzun uzadıya anlatır. Öne sürdüğüne göre, kendi "tuhaf ve yeni değerlendirmeleri Schopenhauer'in ruhu ve zevkine temelde ters düşmektedir!" Ne var ki bu eleştiri başka türden bir pesimizmin anlatımıyla karışmıştır. Nietzsche bu ikinci türü "bene, benim ödevime giden bir yol olan yürekli pesimizm" olarak görüyordu. Bu kendi alternatifine de "Dionysos'ça pesimizm" adını vermişti.

II

Tragedyanın Doğuşu'nun amacı yalnızca Yunan tragedyasının ortaya çıkışını değil, Euripides sonrasında Yunan toplumunda çöküşünü de açıklamaktı. Bilindiği gibi Nietzsche, Sokrates'in başlattığı ve Platon'un geliştirdiği rasyonalist felsefenin Yunan tragedyası için gereken kültürel zemini yıktı-

ğı hipotezini öne sürer. Yalnız, Sokrates tam olarak neyi yıkmıştır ve bu nasıl mümkün olmuştur? Zaten bir filozof tiyatroyu etkileyecek güce neden sahip olmuş olsun ki? Yanıt, Nietzsche'nin Sokrates öncesi filozoflarla ilişkilendirdiği pesimizmde ve bu filozofların düşüncelerinin erken dönem Yunan kültürünün özgün karakterini yansıttığına olan inancındadır. Bu döneme ait bir notunda şöyle der: "Tragedya, mistik-pesimist bilginin çıkış yoludur." Pesimizm, Aiskhylos ve Sophokles'in oyunlarının fesefi temeliydi. Sokrates öncesi filozofların sahip olduğu ve sonraki kuşakların önce inkâr edip sonra da unuttuğu bilgelik buydu. Sokrates bu değişimin failidir çünkü felsefesi temelde optimisttir.

Nietzsche bugün bizim düşünebileceğimizin tersine, optimizm ve pesimizmi birbirine zıt olsalar da eşit değerde olan dünyaya bakış biçimleri olarak görmüyordu. Ona göre "pesimizm optimizmden daha eski ve özgündü." Pesimizm Sokrates'ten önce gelen ve öğretileri ancak fragmanlar halinde elimize ulaşan İyonyalı filozofların alanıdır. Onlar Platon ve Sokrates gibi sistematik ve düzenleyici bir felsefe kurmaya çalışmak yerine dünyanın kaotik ve düzensiz doğasını kavramış ve bununla mümkün olduğunca baş etmeye çalışmışlardır: "Pesimizm dünya düzeninin mutlak mantıksızlığına ilişkin bilginin sonucudur."

Bu döneme ait başka notlarda Nietzsche, "dünyanın ahlaki ve estetik anlamdan yoksun olduğu" doktrinini önce Demokritos'a atfeder ve bu düşünceyi "kazaların pesimizmi" diye adlandırır. *Tragedyanın Doğuşu*'yla yaklaşık aynı dönemde yazılan ama ölümünden sonra yayımlanan *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*'deyse Anaksimandros'u Schopenhauer'e benzetir ve onu "Antik çağların ilk filozofu" olarak niteler. Hatta Anaksimandros'u "gerçek pesimist" olarak tanımlar ve bu etiketi haklı çıkarmak için onun günümüze ulaşmış tek fragmanını alıntılar: "Varlıklar oluştukları yer nereyse orada son bulmak zorundadırlar, gereğince çünkü diyet ödemeleri gerekir ve yaptıkları haksızlık için yargılanmak zorundadırlar, devrin düzeni uyarınca."[2]

Başka bir ifadeyle, Nietzsche'nin yorumladığı şekliyle Sokrates öncesi filozoflar pesimizme can veren ilkeyi kavramışlardı: Zaman insanoğlunun sırtından atamayacağı bir yüktür çünkü bütün şeyleri nihai yıkıma götürür ve bu yazgı, yüzeyde olayların gidişatını yönlendiriyor gibi görünen her düzen ilkesini yalanlar. Elbette Presokratiklerden herhangi birisinin konuyu bu şekilde ifade ettiği tartışılır (gerçi özellikle Herakleitos böyle anlaşılmaktadır). Burada önemli olan Nietzsche'nin onları böyle anlaması, pesimizmin kökü-

nün sonra yazacağı gibi "zaman hastalığı [Zeit-Krankheit]" olduğunu düşünmesidir. Weil'ın epigramı bu düşünceyi tam olarak yansıtmaktadır: Dünyadaki her acının nedeni zamanın yıkıcı gücüdür.

Nietzsche tragedyayı evrenin devamlı hareket halinde, devamlı oluş ve dolayısıyla bozuluş sürecinde olduğu görüşünün bir uzantısı olarak görüyordu. Zamanın tahribatı tragedyayla düzeltilemez ya da telafi edilemez, yalnızca anlaşılabilir: "Tragedya, özünde pesimisttir. Varoluş korkunç bir şeydir, insansa budala." Nietzsche, Aristoteles'ten beri benimsenen tragedyanın insanlık durumunun korkunç hakikatinin yarattığı duygulardan bir tür arınma sağladığı görüşünü reddeder. Tragedyanın etik davranış konusunda öğretici olacak bir ahlak dersi içerdiği görüşünü de reddeder. Nietzsche'ye göre tragedya yalnızca insan varoluşunun presokratiklerin betimlediği korkunç durumunu açıkça gözlerimizin önüne serer, bu öyle bir durumdur ki, tragedya olmasa görmekten kaçınırdık: "Tragedya kahramanı yazgıya karşı savaşmaz, çektiği acıyı da hak etmemektedir aslında. Daha çok körü körüne kendi yıkıntılarının içine düşer: sırtındaki o harap ama asil yükle bu gayet iyi bilinen korkunç dünyanın ortasında duruşuyla yüreklerimizi kanatan bir dikendir adeta."

Böylece trajik bakış pesimist bilgi temelinden türetilmiş olur. Varoluş acılarına deva olmaz, yalnızca bu acıların derinliği ve gücünün herkes tarafından tanınmasını sağlar.

Bu görüş de başından beri Dionysos'ça olanla, "bütün gizemlerin, tragedya ve pesimizmin anasıyla" ilişkilidir. Atina'daki halka açık tiyatro festivalleri *Dionysia* olarak bilinirdi ve Nietzsche ilk biçimiyle Yunan tragedyasının sadece Dionysos'un acılarını konu aldığını öne sürecek kadar ileri gitmiştir. Nietzsche'ye göre Dionysos zamanın yol açtığı varoluş acılarını çekmektedir. Sonsuz akıştan kopartılmış, tek başına bırakılmış, sonra parçalara ayrılıp bütünle yeniden birleştirilmiştir: "Bu görüşlerle, *tragedyanın gizemler öğretisi*'ni melankolik ve pesimist bir dünya görüşünün bütün öğeleriyle birleştirmiş durumdayız: varolan her şeyin birliğine ilişkin temel bilgi, bireyleşmenin kötülüğün esas nedeni olarak kavranışı, bireyleşme efsununun tekrar tesis edilmiş bir birliğin sezilmesiyle bozulacağına yönelik sevinçli umut olarak sanat."

Dionysos'un acısı özünde insanın acısıdır. Tragedyada bu, dramanın sahnelenişine katılan çeşitli unsurlar arasındaki bağlantıyla gösterilir. Nietzsche'ye göre tragedya kahramanı, sadece bir bütün olarak koronun Diony-

sos'ça halini kişileştirmektedir. Benzer biçimde koro da "Dionysos insanın kendi üzerine tefekküre daldığı bir ayna imgesi", aynı zamanda da "Dionysos'çu izleyici kitlesine dair bir görüdür." Böylece tragedyada aktör, koro ve izleyiciler Dionysos karakterinde olmalarıyla birbirlerine bağlanırlar. Her biri bütünden koparılmış birer parçadır. Nietzsche burada koronun Yunan halkını temsil ettiği yollu geleneksel filolojik yaklaşımı eleştirmekte, aynı zamanda da yeniden kurmaktadır. Bu görüşü savunanlara şiddetli bir saldırı yöneltmesine karşın, bu görüşün reddedilmesini değil, değiştirilmesini önermektedir. Vatandaşlarla koro arasındaki bağı ancak Yunan halkının biricik bir fenomen, bir Dionysos topluluğu, yani presokratiklerin pesimist bilgeliğine bulaşmış bir halk olarak görülmesi koşulunda kabul edecektir.

Öyleyse Nietzsche'nin kavrayışı sık sık benzetildiği elitizmin tam tersidir. Trajik bilgi birkaç ayrıcalıklı insanın ulaşabildiği bir şey değildir. Tersine Nietzsche'nin açıklamasına göre tragedya tiyatrosu yalnızca pesimizm *ethos*u bütün *demos* tarafından paylaşıldığında işlev görebilir. Nietzsche'nin, Sokrates sonrası Atinasında zevkin demokratikleşmesine sövüp sayarken kastettiği, halkın tragedyadan hazzetmemesi değildir, yakındığı yalnızca alt sınıfların Sokrates'in optimizmine özellikle yatkın oluşudur. Alt sınıfların acısına hitap ederek onlarda zenginlere karşı hınç uyandırır. (Eğer insanlar doğaları gereği optimist olsalardı, Sokrates'in rolü önemsizleşecekti. Böyle terimlerden kaçınan Nietzsche her ne kadar pesimizm için "daha eski ve daha özgün" diyorsa da doğal olan bir şey varsa o da pesimizmdir.) Sophokles üzerine bir dersinde şöyle diyordu: "Tragedya her zaman saf, demokratik bir nitelik taşımıştır çünkü halktan çıkar."

Nietzsche, pesimizm ve tragedyayı bir tür Dionysos bilgeliği olarak değerlendiren bu açıklamanın karşısına karakteristik özelliği optimizm olan yeni Sokrates felsefesini koyar. Sokratesçi sorgulama, optimizmin bilmezden gelişini beyan ederken bile, sorgulamanın, her insan eylemi gibi, başarısızlığa mahkûm olduğuna dair pesimist düşünceyi de redder: "Çünkü diyalektiğin özündeki, vardığı her sonuçta zaferini kutlayan … iyimser unsuru kim görmezden gelebilir? Bu iyimser unsur bir kez tragedyaya nüfuz ettiğinde onun Dionysosçu bölgelerini yavaş yavaş kaplamak ve onu zorunlu olarak kendi kendini yok etmeye sürüklemek durumundadır." Sokrates ebedi mutluluk vaat etmez ama hem erdemin mutlulukla sonuçlanacağını, hem de öğretilebileceğini yani kuramsal olarak herkesin mutluluğa ulaşabileceğini söyler. Yaşamın sonuçta gizemli, acının da kaçınılmaz bir yanı olduğunu in-

kâr eder: "Bu pratik kötümserlik karşısında Sokrates, şeylerin doğasının temellerini araştırılarak anlaşılabileceğine duyulan inançta, bilmeye ve bilgiye evrensel bir tıbbın gücünü atfeden kuramcı iyimserin ilk-örneğiydi."

Nietzsche'nin Sokrates'in kaderinin yurttaşlarının elinde olduğu gerçeğine rağmen Platon tarafından geliştirilen bu yaklaşımın tragedyayla mücadelede nihai zafer kazanacağından kuşkusu yoktu: "İyimser diyalektik, tasımlarının kırbacıyla müziği tragedyadan kovar." Nasıl ki Yunanlıların daha eski bir kuşağınca benimsenen pesimizm tragedyanın kökenini açıklıyorsa, Yunan felsefesinde Sokrates'in belirlediği dönüm noktası da çöküşünü açıklar. Halk optimist bakış açısını benimseyince tragedyanın kültürel bağlamı da ortadan kalktı. Nietzsche'nin görüş açısından bu, kuramsal bir ilerleme dışında her şeydi. Yunan pesimizminin Sokratesçi-Platoncu felsefede olmayan temel bir dürüstlüğü vardı. *Tragedyanın Doğuşu*'na 1886'da yazdığı önsözde bu noktayı özellikle vurgulamıştır. Bugün pesimizm tıpkı Nietzsche'nin zamanındaki gibi genellikle kültürel çöküş düşüncesiyle bağdaştırılırken, Nietzsche Yunan tecrübesinin tam tersini gösterdiği kanaatindedir: "Kötümserlik zorunlu olarak çöküşün [...] işareti midir? – tıpkı Hintlilerde olduğu gibi, tıpkı, öyle görünüyor ki bizde, "modern" insanlarda ve Avrupalılarda şimdi olduğu gibi? *Güçlülüğün* kötümserliği var mıdır? …Ve yine: Tragedyanın ölümüne neden olan, ahlak Sokratesçiliği, kuramsal insanın diyalektiği, yetingenliği ve neşesi – nasıl? Tam da bu Sokratesçilik bir çöküşün … işareti olamaz mıydı? ... Bilimsellik belki de yalnızca kötümserlikten bir korku ve kaçış mıdır? İnce bir savunma mıdır – hakikate karşı?"

Sokrates kuşağının Yunanlıları insanlık durumunun acımasız hakikatleriyle yaşamaya artık dayanamadılar ve optimist bir felsefeye sığındılar. Nietzsche açısından bu "ahlaki bakımdan bir tür korkaklık … ahlak dışı bakımdansa hiledir." Her durumda bu, yaşamı daha katlanılır ama daha az sahici kılan aktif bir kendini kandırmaydı. Zamana bağlı varoluşa gerçek bir bakıştan hoş bir ilerleme ve mutluluk fantezisine doğru bir geri çekilmeydi. Böylece Nietzsche kültürel çöküşün gerçek müjdecilerinin optimistler olduğu sonucuna varır. Eski Yunanlıların duruşuyla karşılaştırıldığında kararlılıklarının zayıflamasına başka ne isim verebiliriz? Nietzsche'nin Sokrates ve Platon'a saldırısı sıklıkla irrasyonalizmin bir savunması olarak görülür ama onun açısından dünyanın dürüstçe bir değerlendirmesini yapmaktan geri adım atanlar onlardır. Dünyanın temelde düzensiz, ıslah edilemez, adaletsiz ve yıkıcı olduğuna dair pesimist görüş karşısında, bu "hakikat" karşısında onlar gözlerini yumup mağaraya çekilirler.

III

Tragedya sanatı dünyanın küçük bir parçasının örgütlenişidir. Bireysel varoluşa amaç kazandıran bu örgütleniş olmasaydı dünya anlamdan yoksun kalırdı. Dünyanın kaçınılmaz dönüşümüne geçici bir biçim kazandırma çabasıdır. Dünya, başkalaşımları sırasında kimi belli biçimler kazanmak zorunda olduğundan "sanat, bütünün eğilimini deyim yerindeyse küçük ölçekte yinelemektir" - şimdi şu farkla ki, iradi bir çabayla. Böylece sanat aslında varoluş modeliyle mücadele çabası değil, daha çok bu modeli tanınabilir bir şey olarak biçimlendirmek, "kendinde, oluşun sonsuz sevincini, yok oluştaki sevinci de içeren o sevinci gerçekleştirmektir."

Sanat bu şekle büründüğünde "yaşam yönünde büyük bir ayartı, yaşam için büyük bir uyarıcı" olur. Ne var ki bu, böylesi bir sanatın geleneksel anlamıyla "canlandırıcı" olması gerektiği anlamına gelmez. Yokoluştan duyulan sevinç yaşam için bir uyarıcı olduğundan en berbat şeylerin tasvirleri de dahil edilebilir: "Gösterdikleri şeyler çirkindir fakat onları gösteriyor olmaları çirkinden aldıkları hazdan kaynaklanır… Dostoyevski ne kadar özgürleştiricidir!" Eğer sanatın metafizik değerden yoksun olduğunu bilen Dostoyevski gibi bir sanatçının neden hâlâ yazdığını anlayabiliyorsak Nietzsche'nin neden pesimizmin yaratıcı *pathos*'la sonuçlanabileceğini düşündüğünü de anlayabiliriz. Benzer bir biçimde tragedyanın, dünyasal kaosun bu "küçük ölçekte tekrarının" nasıl özgürleştirici oluş sevincini temsil edebildiğini anlarsak pesimist bir etiğin politik üretkenliği hakkında da bir fikir edinebiliriz.

Bir mimarın durumu konuyu kavramamıza yardımcı olacaktır sanırım: Aklı başında her mimar hiçbir binanın sonsuza kadar ayakta kalmayacağını bilir. Doğanın dayanıksız malzemeleri kullanılarak doğaya karşı (bir ölçüde bütün yapıların olması gerektiği gibi) yapılmış her yapı bittiği andan itibaren rüzgâr, su, yer çekimi vs'nin yani doğanın saldırısına maruz kalacaktır. Başlangıçtaki inşa amacı her ne olursa olsun bu amaç günün birinde geçerliliğini yitirecektir. İlk yapıldığında ne kadar güzel görünürse görünsün günün birinde başka gözlere çirkin görünecektir. Mimarlar bütün bunları bile bile gene de işlerini yaparlar. Evrenin işlerini nihai olarak tolere etmeyeceğini bile bile o aynı evrenin küçük bir parçasını yerel amaçlar için düzenlemeye devam ederler. Yaptıkları işin bir amaç ya da metafizik anlamdan yoksun oluşu önlerinde engel oluşturmaz; aslında mimarlar genellikle doğal israftan anlamlı yerel çevreler oluşturmayı başlı başına bir hedef, bir motivasyon sayarlar.

Öyleyse Dionysos pesimizmi benzer türden bir *ethos*, bir yaşama sanatıdır. Nietzsche bunu bir yaşama pratiği olarak önerirken bir anlamda tek yaşam pratiği olarak önermektedir. Fakat işaret ettiği gibi, ister inkâr etmek isterse de onaylamak için olsun, yaşama bütün olarak bakılacak bir perspektif yoktur, böyle bir kabul yalnızca bir tür kumar ya da risk olabilir. Karanlıkta el yordamıyla bir olumlama ya da bilinmeden verilmiş bir onaydır. Her şeyden önce zamansal yaşantının merkezselliğine yapılan vurguya uygun olarak bilinen bir şimdiye yapışıp kalmaktansa bilinmeyen geleceği ağırlama ve görülmemiş geçmişi kabul etme kararıdır. Öteki pesimizmler de (örneğin Schopenhauer'inki) evrende düzen, insanlık tarihinde de ilerleme olmadığı sonucuna varırken Dionysos pesimizmi bu durumda sevilecek bir yön bulur: "Benim 'evet'e giden yeni yolum. varlıkların korkunç ve sorgulanabilir yönlerine dair gönüllü bir arayış olarak yeni pesimizm çeşitlemem. Böyle bir pesimist bu yolla dünyaya olduğu haliyle Dionysosça bir evet diyecektir: mutlak dönüşü ve bengiliği için bir arzu olarak. Bununla da yeni bir felsefi ideal ve duyarlılık ortaya çıkacaktır."

"Dionysosça evet" başkalarının acısından sadistçe bir zevk almak demek değildir. Daha çok, şimdiden çok geleceğe değer vermektir. Dünyanın oluş halinde olmasından mutluluk duymak, şeylerin hep değişmekte oluşundan, geleceğin hep gelmekte, şimdinin hep geçip gitmekte oluşundan mutluluk duymak demektir. Şimdide varolan her şeyden kopmak demektir. Bu, başkalarına karşı küntlük olarak görülecektir kaçınılmaz olarak. *Amor fati* ya da bengi dönüşten Nietzsche'nin kastettiği buydu. Geçmişi hep yeniden yaşamak zorunda olduğumuz düşüncesinden çok, bu yok oluş ve yaratılış örüntüsünün değiştirilemez olduğu ve dayanılması gerektiğiydi. İlerlemeye duyulan inançla da bu düşünceye direnilemez. İlerleme beklentisi olmadan da umut etmeyi öğrenmeliyiz. Modern kulaklara neredeyse saçma geliyorsa bu, belki de bunca zamandır ilerlemenin umut edilecek rasyonel bir şey olduğunu dinlediğimizdendir.

Hayatımızdaki hiçbir unsur değiştirilemez değilken, acı değişim için ödenmesi gereken değişmez bedeldir. Bize bütün olarak kabul etmek ya da optimizmin ikiyüzlülüğüyle reddetmek dışında bir seçenek bırakmayan bu koşuldur işte.

[...]

Schopenhauer şöyle yazmıştı: "Bütün ve genel olarak bakıldığında her bireyin yaşamı… gerçekten bir trajedidir; ancak ayrıntıya girildiğinde komedi

niteliğine bürünür." Burada pesimizm ve tragedya arasındaki ilişkiyi anlamının yanlış yorumlarına karşı savunduysam da bu ikisini özdeşleştiriyor olduğum düşünülsün istemem. Tragedya pesimizmden kaynaklanıyor olabilir ama pesimizmden kaynaklanabilecek tek şey değildir. Sokrates'ten önce bile eğer savım anlaşılıyorsa bir anlamda pesimizm üzerine kurulu olması gereken bir Yunan komedi tiyatrosu vardı. Dahası kolayca modern pesimist komedi örnekleri bulabileceğimizi düşünüyorum, bunlardan en ünlü olan Don Kişot'tur. Fakat bu sav başka bir makalenin konusudur. Tragedya ve komedi arasındaki Schopenhauer'in anlattığı o ince çizginin hatırlatmaya değer olduğunu düşünüyorum. Ona göre her iki tür de aynı insanlık durumunu ele alırlar, diyebiliriz ki, yalnızca farklı hızlarda.

Öyleyse tragedya ve pesimizm bir ve aynı şey değillerdir. Ama aralarında burada öne sürdüğüm gibi, yanlış anlaşılan güçlü bir bağ vardır. Pesimizm ne antik Yunan tiyatrosunun ne de aristokrasinin teslimiyetinin eşdeğeridir. Ne var ki, insanlık durumunun kökten bir emniyetsizlik ve kökten bir imkân, özgürlük ve dehşetten ibaret olan temel ontolojisini yani tragedyanın potansiyel zeminini tanımlama iddiasındadır. Pesimist sanat yapıtları bize zaman bağımlı hayatın sınırlamalarını gösterirken aynı zamanda da böyle bir hayatta var olabilecek seçkinlik ve onur potansiyelini betimlerler. Pesimizm sadece bir ruh hali de değildir, daha çok uzun bir geçmişi ve karanlık olmasına rağmen birçok modern demokratik taraftarı olan felsefi bir gelenektir. Antiütopyacı olabilir ama genel olarak antipolitik, antimodern ya da antidemokratik değildir. Bundan dolayı tragedya ölü olmadan pesimist olabilir.

İngilizceden Çeviren: Dürrin Tunç

Notlar

1 *New Literary History* [Yeni Yazın Tarihi], 2004, 35: 83-101.

2 Nietzsche, Friedrich, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Çev.: Gürsel Aytaç, Say Yay., İstanbul 2003, s. 58.



Dionysos ve Satir, Attika kırmızı figürlü kyliks (yak. MÖ 480)

Trajik Hata ve Sessizlik

KEREM EKSEN

1.

Bir süreliğine Oidipus'u düşünelim. Thebai kralıyken, şehrinin başına musallat olan lanetin nedenini bulmaya çalışmış, soruşturma ilerledikçe suçlama oklarının kendisine yöneldiğini görmüş, sonunda gözlerini kör edip şehri terk etmiştir. Oidipus'un, sürgün hayatını yaşamak üzere Kolonos kentine yaptığı yolculuğu, bu yolculuktaki derin sessizliği hayal edelim. Ya da Sophokles'in *Kral Oidipus*'undaki sessizliği, sözlerin arkasına gizlenip Oidipus'un bütün sözlerini yutuveren ve ona "Nerede benim rüzgârda bir o yana, bir bu yana savrulan sesim?" dedirten sessizliği düşünelim.

Walter Benjamin, Alman yas oyunlarını konu aldığı çalışmasında (Rozensweig'den aldığı esinle) trajik kahramanın sessizliğinden bahseder.[1] Sadece yenilginin değil, yalnızlığın yol açtığı bir sessizliktir bu. Trajik insan, oyunun başında toplumsal yaşamda var olup dilin içinde konumlanabilen biriyken, oyunun sonunda toplumsallığın ve onu kuşatan dilin tamamen dışına savrulmuştur. Ona en çok yakışanın ölüm olması biraz da bundandır: Ölmek, trajik kahraman için "layığını bulmak"tan bambaşka bir şeydir. Artık içinde bulunduğu toplumsallığın ve dilin dışına atıldığını bilen kahraman için ölüm, mümkün olan tek insani "varoluş" biçimi olur ve kahramanın sessizliği bu varoluşun (ya da yok oluşun) asli ifadesi haline gelir.

Oidipus'un trajedisi üzerine düşünmeye başladığımızda şu basit soruyu sormadan edemeyiz: Oidipus'un onurlu yaşamı *neden* son bulmuş, o parlak yaşam *neden* sessizliğin hükmü altına girmiştir? "Neden?" sorusunu merkeze alarak Oidipus üzerine konuşmaya başladığımız anda şunu fark ederiz: Oidipus'un sessizliğinin bize söyleyebileceği hiçbir şey yoktur. Eğer sorula-

rımızı sormaya devam edeceksek, Oidipus'un sessizliğine "kulak vermeyi" bırakmak ve kendi sesimizi dinlemek durumundayızdır. O andan itibaren odak noktamız onun sessizliği değil, o sessizliği önceleyen bir dizi eylem, bu eylemlere eşlik eden bir dizi söz ve bu sözlerde ifade bulan bir dizi karar üzerine yapacağımız akıl yürütmeleri olacaktır. Tüm bunları Oidipus'un düşüşüne yol açan birer etken olarak düşünür, nedenselliklerin bir haritasını çıkarır, ahlaka, adalete ve ilahiyata başvurarak Oidipus bilmecesini çözmeye çabalarız. Böyle bir durumda şu gerçek yakamızı bırakmaz: artık Oidipus'un sessizliğinden uzaktayızdır.

Hiç şüphesiz bu, düşüncenin göze alması gereken bir kayıptır. Eğer felsefe ya da eleştiri düşüncenin sınırlarını zorlayan bir sessizlik üzerine düşünecekse, önce o sessizliği askıya almak durumundadır. Ancak buradaki ön koşul, düşüncenin o sessizliğe –ya da o sessizliği doğuran trajediye– hürmet göstermeye baştan razı olması, tüm soruları kendi kalıbına döküp cevaba kavuşturacağı yönündeki kibrinden kurtulmasıdır. Trajik kahramanla filozofun buluşmasından kârlı çıkacak olan taraf, ikincisidir. Trajik kahraman düşüşünü yaşamış ve sanat yapıtının kendine hazırladığı sonla –yani sessizlikle– çoktan buluşmuştur.

2.

Yunan tragedyası üzerine yazılmış metinleri incelediğimizde, kökleri Aristoteles'in *Poetika*'sına dayanan bir terimin, "hata" (ya da Aristoteles'teki kullanımıyla *hamartia*) teriminin merkezi bir konum işgal ettiğini fark ederiz. Aristoteles *Poetika*'nın 13. bölümünde ünlü "ideal trajik öykü" tanımını yaptığından beri, trajik kahramanın yaşadığı düşüşü bir hatayla ilintilendirme eğilimi eleştirmenin yakasını bırakmadı. Bunun sonucunda da, trajik kahramanlar etrafında yoğun bir soruşturma ağı kuruldu ve Oidipus'un kötü kaderi, Agamemnon'un katli ya da Antigone'nin kibri, meşakkatli bir kuramsal çalışmanın tekrar tekrar ele alınan nesneleri haline geldi. Bugün, özellikle de 20. yüzyılın kapsamlı *hamartia* literatürü sayesinde, Oidipus'un niyetleri, Antigone'nin ruh hali ya da Hippolytos'un Artemis'le ilişkisi üzerine sayısız varsayıma sahibiz. Estetik, dilbilim ve etik alanlarının kesişiminde ortaya çıkan bu bereketli kaynak, son derece verimli kuramsal tartışmalar doğurduğu gibi, birçok durumda Stephen Halliwell'in "*hamartia* avı" adını verdiği, bağlamın, amaçların ve çıkış noktalarının göz ardı edildiği sayısız maceraya yol açtı.

Peki *hamartia* kavramındaki keramet nedir? Bu yazıda kısmen de olsa cevaplamaya çalışacağımız bu soru, bizce felsefenin trajediye yaklaşırken er ya da geç yüzleşmek zorunda olduğu bir sorudur. *Hamartia* bize trajedi hakkında ne söyleyebilir? Ya da *hamartia* kavramı bize bir şeyler söylediğinde, trajedi varlığını sürdürür mü? Başlangıçtaki meselemize dönersek: Biz *hamartia*'dan konuştuğumuzda, Oidipus'un sessizliğinden ne derece uzaklaşırız?

3.

Bekleneceği üzere, öncelikle *hamartia* hakkında konuşmuş ilk filozofa, yani terimin babası Aristoteles'e değinmek durumundayız. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, *hamartia*'nın trajedi düşüncesinde merkezi bir konum kazanmasının başlıca nedeni, Aristoteles'in 4. yüzyılda kaleme aldığı ve trajik şiir sanatını tartıştığı *Poetika* eserinde yaptığı önemli bir saptamadır. Aristoteles, kitabın 13. bölümünde ideal trajik öykünün nasıl olması gerektiğini anlatmaya girişir ve –bir bakıma beklenmedik bir şekilde– *hamartia* kavramına başvurur.

Mesele kısaca şöyle özetlenebilir: trajedi (daha önce *Poetika* 1449b25'te belirtildiği üzere) izleyicide korku ve acıma uyandırmak durumundadır. Peki, bu duyguların uyandırılmasına hangi tür öyküler olanak sağlar? Aristoteles bu soruya cevap verebilmek için muhtemel öykü şemalarını sırayla ele alır. Erdemli kişilerin felakete düştüklerini ya da kötü insanların mutluluğa eriştiklerini görmek, trajik bir etki yaratmaz. Zira birinci durum korku ve acımadan çok öfkeye yol açar. İkinci durum ise korku ve acıma duygularını tetiklemekten uzaktır. Aynı şekilde kötü bir insanın düşüşüne şahit olmamız, her ne kadar adalet duygumuzu okşasa da, korku ve acıma uyandırmaz. Aristoteles, geriye kalan ihtimali[2] tarif ederken, o ünlü *hamartia* saptamasını yapar:

> Böylece geriye kalan bunların arasındaki kişidir: Tragedyanın konusu olan kişi ne erdem ve adalet bakımından öteki insanlardan üstündür ne de kötülüğü ya da acımasızlığı yüzünden mutsuzluğa düşmüştür; insanlar arasında büyük bir üne sahip ve mutluluk içinde yaşayan, ama bir hata (*hamartia*) yüzünden mutsuzluğa yuvarlanmış kişidir tragedyanın konusu.[3]

Bu tanım, Aristoteles'e belli bir esneklik alanı sağlamaktadır. *Hamartia* teriminin devreye girmesiyle, kahramanın eylemlerinin yaşanan düşüşle olan bağlantısı muğlaklaştırılmış olur. *Hamartia* öyle bir hatadır ki, bir yandan kahramanın düşüşünü bir "suç ve ceza" nedenselliği içinde algılamamıza mani olurken, diğer yandan –ortada bir hata olması nedeniyle– düşüşün tesadüfi olarak algılanmasını engeller. Bir başka deyişle Aristotelesçi *hamartia*, trajedinin etik evrenindeki bir ara bölgeye işaret eder: *Hamartia*'nın yol açtığı düşüş, ne hak edilen ne de hak edilmeyen bir düşüştür. Böylesi bir trajik düşüş, ne ahlaki anlamlar kazanarak adalet duygumuza seslenir ne de tesadüfiliğini ilan ederek eylemlerin beyhudeliğini vurgular. Bu düşüş, sadece ve sadece korku-acıma ikilisinin etkinleşmesine yol açar.

Aristoteles'in işaret ettiği bu ara bölge, sonraki yüzyıllarda, trajik hata üzerine literatürün doldurmaya çalışacağı bir uçuruma dönüşecektir. Kavramsal çabaların büyük bir bölümü buradaki terimin ne anlama geldiğini bulmaya yöneliktir. Eleştirmenler, dilbilimciler ve felsefeciler bir yandan *hamartia* ailesine ait kelimelerin şeceresini çıkarırlar, bir yandan Aristoteles'in diğer metinlerindeki –özellikle de *Nikomakhos'a Etik* kitabındaki– kimi pasajlara[4] müracaat ederek terimi aydınlatmaya çalışırlar, bir yandan da Yunan trajedisindeki örnekleri inceleyerek genel-geçer bir *hamartia* tarifi bulmaya çabalarlar.

Tutarlılık ve kesinlik peşindeki yorumcular, bu araştırmanın çeşitli safhalarında *hamartia*'nın geniş anlam yelpazesinin bir ucundan diğerine savrulup dururlar. Bir yandan, kelimenin Homeros'taki kullanımının ön plana çıkardığı "hedefi ıskalamak" anlamı ağırlık kazanır, derken *hamartia*'nın tanrılara karşı işlenmiş dinsel bir hata olarak görülmesi gerektiği ya da –Aristoteles'in açık uyarısına rağmen– ahlaki bir suç içerdiği öne sürülür[5]. Derken –özellikle Aristoteles'in diğer metinlerine yapılan referansla– *hamartia*'nın esasen bir düşünce hatası olduğu, bir bilgisizlikten ya da muhakeme zincirindeki bir eksiklikten kaynaklandığı söylenerek ahlakın alanından uzaklaşılmaya çalışılır[6]. Tüm bu kuramsal girişimlerin en büyük sıkıntısı, *hamartia*'nın geniş anlam alanını kuşatacak bütünlüklü bir tanıma ulaşamamak olmuştur. Bu sorun, özellikle de Aristoteles'in eylem kuramından hareketle trajedilerin okunmaya çalışıldığı durumlarda yaşanmıştır. *Poetika*'daki *hamartia* kavramı, *Nikomakhos'a Etik*'teki *hamartia* tarifiyle[7] birlikte okunduğunda tutarlı bir tanıma erişmek mümkün olabilmiştir. Ancak aynı tutarlılığı bulmak üzere trajedilere dönmek, kuramcı için birçok noktada ya

umut kırıcı ya da yanıltıcı olmuştur. Kuramcı çoğu zaman yukarıda sözünü ettiğimiz türden bir *"hamartia* avı"na girişmiş, bazen hata olmayan yerde hata görmüş, bazen mevcut hatayı belli bir kalıba sokmak (mesela bir dikkatsizlik hatasını bir ahlaki hata olarak okumak) uğruna sayısız varsayım üretmiş, bazen de tali önemdeki bir hatayı kurgunun merkezine doğru kaydırarak oyunun dengesiyle oynamıştır. Örneğin, Suzanne Said'in de işaret ettiği gibi,[8] Oidipus'un hatası üzerine yazılmış yüzlerce makalede, kahramanın sayısız hatası tespit edilmiştir. Kimine göre Oidipus, Apollon'a ve sözcüsü Tiresias'a kafa tuttuğu için cezalandırılmıştır. Kimine göre onun kaderinden kaçması başlı başına bir hata olmuştur. Başka yorumcular ise daha pratik hatalar üzerinde durmuş, örneğin Oidipus gibi babasını öldüreceğini ve annesiyle yatacağını öğrenen birinin her türlü cinayetten ve evlilikten kaçınması gerektiğini, ya da en azından öldüreceği ya da evleneceği kişinin yaşını hesaba katması gerektiğini vurgulamışlardır. Suzanne Said'in de belirttiği üzere, bu zengin liste, tam da zenginliği nedeniyle şüphelidir. Zira başta *Kral Oidipus* olmak üzere birçok trajedi metni, tek bir hata tanımından hareketle okunup çözümlenmeye direnmiştir.

Hamartia kavramına dair kuramsal çabaları Yunan tragedyalarındaki somut örneklerle buluşturma konusundaki bu zorluk, 20. yüzyılın ikinci yarısında kuramcıları daha esnek çerçeveler çizmeye yöneltmiştir. Gelinen son aşamada, hem Aristoteles'in *hamartia*'yı bir teknik terim olarak kullanmadığı kabul edilerek terimin esnekliği teslim edilmiş,[9] hem de yer yer Aristotelesçi modelin bizzat kendisinin sorunlu olduğunun altı çizilmiştir.[10]

Peki neden Aristoteles sonrası (ki buna Rönesans-sonrası da diyebiliriz[11]) okur, Aristoteles'in neredeyse değinip geçiverdiği *hamartia* kavramına böylesi büyük bir ilgiyle yaklaşmış, neden trajedinin merkezine *hamartia*'yı oturtmak konusunda bu denli istekli olmuştur? Bunun için Yunan trajedisine kısa bir dönüş yaparak, trajedideki hangi öğenin bizi, yani Aristoteles-sonrası okuru bu denli zorladığını anlamaya çalışacak, buradan hareketle *hamartia*'nın nasıl –ve ne pahasına– işlerlik kazandığını görmeyi deneyeceğiz.

4.

Bir insanın hatasından bahsediyor olmak, şu veya bu şekilde o insanın eylem alanında belli bir tasnife gitmek demektir. Her bir eylemin sonsuz sayıda daha küçük eyleme bölünebileceğini varsayarsak, bu son derece do-

ğaldır. Bir cinayet, başlı başına bir eylem olduğu gibi, çok sayıda küçük eyleme bölünebilir ve biz bu eylemler dizisinde yapacağımız tasnife göre cinayetin çok sayıda anlatısını elde edebiliriz. Söz gelimi cinayetin altında yatan nedenleri ve cinayete yol açan eylemlerin cezai karşılığını bulmayı amaçlayan bir bakış, yani yargının bakışı, bu çok sayıda anlatıdan birini üretir. Böylesi bir anlatıda, katilin işlediği suçun ağırlığını saptayabilmek için belli öğeler (örneğin katilin cinayet anındaki durumu, yaşı, niyetleri) merkeze alınırken, başkaları da (örneğin katilin öğrenim durumu) saf dışı bırakılır. Eğer söz konusu anlatı toplumbilimsel bir bakış tarafından şekillendirilirse, önceliklerin sırası değişir, vurgular farklılaşır, yeni bir tasnif ortaya çıkar. Bu kez cinayet anındaki özel koşullar göz ardı edilir, bunun yerine katilin toplumsal konumu, ekonomik durumu, çevresi vb belirleyici kabul edilir.

Bu basit gerçek, trajedilere *hamartia* sorunsalı ışığında yaklaşmanın beraberinde neler getirebileceği konusunda aydınlatıcıdır. Ana soru "trajik kahramanın düşüşü hangi hatadan kaynaklandı?" olduğunda, düşüş durumuna giden yoldaki kimi öğeler özel olarak mercek altına alınır, trajedinin eylem alanında belirli bir tasnif yapılır, nedensellik ilişkilerini belirginleştiren bir harita çıkarılır. Ortaya çıkan bu özel sorunsallaştırma biçimi, belli soruların kilit öneme sahip olmasına yol açar: Hangi eylem hangi itkiyle yapılmıştır? Kahraman eyleme geçtiğinde içinde bulunduğu koşulların ve eylemlerinin olası sonuçlarının bilincinde midir? Kahramanın ortaya çıkan durumdaki sorumluluk derecesi nedir? Kahraman eylemlerini özgürce mi ifa etmiştir, yoksa başka güçlerin belirlenimi altına mı girmiştir?

Yukarıda sorduğumuz soruya dönelim: *Hamartia*'yı merkeze alarak tüm bu soruları sormamızın, yani trajediye dair sorgulamamızı bir hata sorunsalı ışığında sürdürmemizin nedeni nedir? Trajedideki hangi zorlukla baş edebilmek umuduyla *hamartia*'yı merkeze alır ve eylem alanında yukarıda sözünü ettiğimiz tarzda bir tasnife gideriz?

Başlangıç noktası olarak, bu zorluğun net bir şekilde gözlemlenebildiği ünlü bir sahneyi hatırlayalım: *Kral Oidipus* oyununda, Oidipus, farkında olmadan yapmış olduğu tüm o eylemlerin vahametini fark edip gözlerini oyduktan sonra koronun karşısına çıkar ve şu soruyla karşılaşır:

– Dehşet kumkuması adam
nasıl kararttın gözlerini?
İnsan gücü buna yetmez ki.

Oidipus'un cevabı şöyledir:

– Apollon, dostlar, Apollon'dur
bu felaketleri başıma getiren
bu acıları bana çektiren.
Ama kendi ellerimdi gözlerimi karartan.[12]

Bu pasajda, trajedilerde sıklıkla karşılaştığımız bir durum büyük bir açıklıkla ifade edilir: bir kahramanın eylem alanı, bir tanrısal gücün eylem alanıyla kesişir ve kahramanın düşüşü bu kesişim bölgesinde gerçekleşir. Oidipus'un öyküsünün bütünü düşünüldüğünde, bu kesişimin sadece düşüş anıyla, yani gözleri oyma eylemiyle sınırlı olmadığı görülür. Oidipus efsanesi, bir kehanetin adım adım gerçekleşmesi olarak düşünüldüğünde, oyunun baştan sona Apollon'un gölgesi altında şekillendiği kabul edilecektir. Bu durumda *Kral Oidipus* gibi bir trajediyi sadece insani düzlemle sınırlı kalarak açıklayamayacağımız aşikârdır. Zira yukarıda alıntıladığımız pasajda da görüldüğü üzere, Yunan trajedisinde sıklıkla insani ve tanrısal nedensellik zincirlerinin kesiştiğine ve durumu karmaşıklaştırdığına tanık oluruz. Bu karmaşıklık, Yunan evrenindeki tanrısal güçlerin kalabalık ve dinamik nüfusu da hesaba katıldığında, bir trajedinin içerebileceği olası anlatıların çoğalıp zenginleşmesine yol açacaktır.

Hatanın merkeze alınması, bu anlatı bolluğunun sindirilebilir bir düzeye çekilmesini ve eylem örgüsünün basitleştirilmesini amaçlayan bir kuramsal hamle olarak görülebilir. Yorumcu, hatanın peşine düşmek suretiyle, karmaşık nedensellik zincirlerini birbirlerinden ayırmaya, böylelikle de eylem alanını sadeleştirmeye çalışır. Bu amaçla Oidipus'un yaşadıklarını bir düşüşün *nedenleri* olarak ele alır ve Oidipus'u bir (ya da yoruma göre birkaç) hatanın *sorumlusu* olarak görür. Tanrısal güçler ise hatayı hazırlayan ve içeren bu eylem dizisinin *müdahilleri* olarak ayrı bir nedensellik zincirine dahil edilir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, buradan hareketle sorulan sorular (Hata kimin hatası? Hatanın altında hangi itkiler yatıyor? Fail hatayı isteyerek mi

işliyor, zorlama sonucu mu?), trajediye dair özel bir sorunsallaştırma biçimine işaret eder. Bu sorunsallaştırmanın başlıca özelliklerinden biri, faillerin birer eylem merkezi olarak ele alınmasıdır. Yani bu sorgulamanın temel birimleri, birer eylem merkezi olarak görülen Oidipus, İokaste ya da Apollon'dur. Trajedinin alanını dolduran eylemler ise bu faillerden *neşet ettikleri* ölçüde tartışılabilir hale gelir. Yani eylemlerle failler arasındaki ilişki –ne kadar karmaşık olsa da– son kertede açıklanabilir niteliğe sahiptir. Kuramcının oyunun akışına ya da "nedensellik haritası"na yeterli dikkatle eğilmesi durumunda, bu karmaşıklığın üstesinden gelinebilecektir. Dikkatli bir analizle failin niyetleri, itkileri ve eğilimlerinin yanı sıra eylemin oluşumunda rol oynayan içsel ve dışsal koşullar titizlikle ayırt edilecek, böylelikle eylemlerle failler eşleştirilerek trajik hataların doğası açıklık kazanacaktır.

Hamartia arayışının birbirinden tamamen farklı varsayımların, saptamaların ve sonuçların çarpıştığı bir av macerası haline gelişinin sebebini bu stratejinin açmazlarında arayabiliriz. Aşağıda göstermeye çalışacağımız gibi, "eylem merkezi konumundaki fail"in trajedinin temel birimi haline gelmesi ve etik sorunsallaştırmaların buradan hareketle kurulması ciddi sorunlara yol açar. Zira böylesi bir sorunsallaştırmada, yukarıda sözünü ettiğimiz Oidipus-Apollon kesişiminin tek bir tarifi olabilir: Apollon, Oidipus'un eylemlerini *belirlemektedir*. Yani Apollon, Oidipus'un eyleme gücü üzerinde bir etkide bulunmakta, onun eylem alanını *dışarıdan* kuşatarak şekillendirmekte, ona *bir şeyler yaptırmaktadır*.

Kahraman ile tanrısal güçler arasındaki ilişkiyi bu şekilde tarif ettiğimiz noktada, elimizde trajediye dair basit bir ilke kalır: kahramanlar, birçok durumda kendilerini aşan güçler tarafından *belirlenirler*. Ancak ilk bakışta itiraza yer bırakmıyor görünen bu ilkenin sorunu, bizi trajedilerin yazıldığı döneme ait olmayan bir sorunsallaştırma biçimine hapsetmesidir. İlk izlerini Yunan trajedileri yazıldıktan yaklaşık iki asır sonra ortaya çıkan Stoacı felsefede bulduğumuz ve açık ifadesine Hıristiyan ilahiyatında rastladığımız bu sorunsallaştırmanın temel eksenini *belirlenim* ile *özgür irade* arasındaki gerilim oluşturur. Burada temel birim, bir eylem merkezi olarak faildir. Ve ana sorunsal, eylemin merkezi olan failin iradesini gerçekleştirme olanağına ne ölçüde sahip olabildiği, yani irade özgürlüğünün iradeye *dışsal olan* etkenler tarafından ne ölçüde *belirlendiğidir*. Trajediye böylesi bir irade-belirlenim sorunsalı açısından yaklaşmak, trajik düşüşü çözülmesi beklenen karmaşık bir bilmece haline getirir. Zira böylesi bir durumda, kahramanı düşü-

şe götüren eylemlerin bir kısmının kahramanın özgür iradesi tarafından gerçekleştirildiği, bir kısmının ise bir dışsal iradenin *belirlenimi* sonucu ortaya çıktığı söylenir. Bilmecenin çözümü için, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, nedensellik haritasında ayrıntılı bir çalışma yapılmalıdır.

Böylesi bir çalışmadan hareketle, trajik düşüşe dair iki farklı sonuca varılabilir: Birinci sonuç, trajedinin, dışsal belirlenimlere maruz kalarak kendi ellerinde olmayan hatalar işleyen ve bundan dolayı ceza çeken insanları anlattığını söylemektir. Bu türden bir okuma, çoğu zaman, trajedinin tam da bu özelliği nedeniyle günümüzdeki adalet ve etik mefhumlarından çok uzakta olduğunu, insanın etik gelişiminin erken bir evresini temsil ettiğini kabul eder.[13] Birincinin karşısında yer alan ikinci sonuç ise kahramanların, her türlü insanüstü belirlemeye *rağmen*, kendilerine ait belli hataların failleri olduğunu söylemektir. Bu yaklaşıma göre trajedinin etik dünyasının günümüz dünyasından çok da uzak olmadığını söylemek mümkündür; zira tanrıların kol gezdiği o karmaşık eylem alanında her şeye rağmen trajik kahramana –ve sadece ona– ait bir hata bulunabilecek, yani kahramanın belli eylemlerin sorumlu faili olduğu söylenecek, böylelikle trajik düşüş izah edilebilecektir.[14]

Ancak eğer Yunan trajedisinin kendine has bir sorunsallaştırma biçimine sahip olduğunu ve bu sorunsallaştırmanın günümüzdekinden büyük oranda farklı olduğunu kabul edersek, yukarıdaki *belirlenim-özgür irade* tartışmasının yersizliği açıklık kazanacaktır. Her şeyden önce M.Ö. 5. yüzyıldaki Yunan düşüncesinin eylem tahayyülünde irade gibi birleştirici bir kavramın bulunmadığını göz önüne almamız gerekecektir. Jean-Pierre Vernant, klasikleşmiş bir makalesinde Aristoteles'in eylem kuramından hareketle irade merkezli bir eylem anlayışının Antik Yunan düşüncesine yabancı olduğunu göstermektedir.[15] Vernant'a göre Antik Yunan insanının eylemleri, tek bir eylem merkezine gönderme yapılarak anlamlandırılamaz. Bunun yerine, eylemin oluşumunda farklı düzeylerde rol oynayan çeşitli kaynaklardan söz etmek daha doğru olacaktır. Bir eylem, tekil bir irade merkezinin değil, çeşitlilik gösteren akılcı ve akıldışı eyleme arzularının[16] birbirleriyle girdiği ilişkinin bir ürünüdür. Bu anlamda, bir eylemin kaynağına işaret etmek, daima bir çoğulluğu hesaba katmayı gerektirecektir.

Bu çoğulluk, trajedi evreninde etkin rol oynayan insanüstü güçler düşünüldüğünde daha büyük bir önem kazanır. Bir trajedi eylemi, çoğunlukla, sadece insanın çoğul arzularının kesişimiyle değil, insani ve insanüstü eyle-

me güçlerinin karmaşık ilişkiler kurmalarıyla meydana gelir. Üstüne üstlük, bu ilişkilerde insani olanla insanüstü olanı ayırmak, birçok durumda trajik insanın eylem tahayyülüne aykırı bir çaba olacaktır. Ruth Padel'ın çok sayıda örnekte gösterdiği gibi, trajik dünyada kişinin içsel eylem kaynaklarıyla, bunlara etki ettiği varsayılabilecek dışsal (ya da insanüstü) güçleri ayırmak mümkün değildir. Birçok trajedide merkezi bir unsur olarak karşımıza çıkan ve "delilik" anlamına gelen *atê,* buna iyi bir örnektir. Geleneğe göre Zeus'un kızı sayılan ve insanların delirme nöbetleri geçirmelerine yol açan bir tanrıça konumundaki *Atê*, Aeskhylos trajedilerine gelindiğinde bir yandan bu tanrısal niteliğini korurken, diğer yandan ruhun çözülüşünün trajik temsili halini alır ve *hamartia*'ya yakın bir kullanıma sahip olur. Öyle ki artık *atê*, hem *dışarıdan* gelen lanet hem de kahramandan kaynaklanan hata konumundadır.

Buna göre "daimonik" olanla insani olanın ilişkisini sadece nedensellik şemasına hapsetmek ve bu iki öğe arasındaki geçişkenliği göz ardı etmek, ancak M.Ö. 5 yüzyılda Atina'da hâkim olan insan anlayışının dışına çıkmakla mümkün olabilecektir. Gene Vernant'ın belirttiği gibi, trajik insanın ortaya çıktığı yer, tam da *êthos* ile *daimon* arasındaki alandır ve bu iki uçtan birinin iptali, trajik insanın da iptali haline gelecektir. Bu alan, insani edimlerin tanrısal güçlerle *eklemlendiği* bir sınır bölgesidir.[17]

Bütün bunlar bizi, trajik insanı bir eylem merkezi olarak değil, içsel ya da dışsal çeşitli eylem kaynaklarının ilişki içinde olduğu açık bir alan olarak tahayyül etmeye yöneltir. Bu durum, eylemlerle eylemlerin kaynakları arasındaki ilişkinin karmaşıklaşmasına, yani bir eylemi düşünürken dikkate alacağımız temel unsurların çoğalmasına yol açacaktır. Tabii ki bunun anlamı, söz gelimi Oidipus'un karmaşık bir eylem ağının ardında yitip gittiği ve trajedinin sadece birbirinden ayırt edilemez eylem parçalarının süreğen akışını anlattığı değildir. Bütün o karmaşık eylem akışının ortasında, eylemlerin niteliğini ve kaynağını sorunsallaştıran, kendisini o eylem alanıyla belli bir ilişki içine sokan bir Oidipus, trajedinin başından sonuna kadar sahnedir. Bu anlamda *Kral Oidipus* trajedisini bir insanın, belli meziyet ve zayıflıklara, belli tercihlere ve belli toplumsal konumlara sahip olan Oidipus'un hikâyesi olarak okumak bir hata olmayacaktır. Ancak burada hikâyesi konu edilen, eylemlerin tekil merkezi konumundaki Oidipus değil, eylemlere kaynaklık eden çoğul güçlerin kesişimi konumundaki Oidipus olarak görülmelidir. Bu anlamda Oidipus'un kendine dair sorunsallaştırması –ya

da trajedinin Oidipus'a dair sorunsallaştırması– bu çoğulluğun sorunsallaştırılmasıdır. "Bu eylemi yapan Apollon'du ama eller benim ellerim" sözünde ifade bulan şey, tam da bu içinden çıkılamaz çoğulluktur.

Bir trajedi öncelikli olarak bir insanın hikâyesi olarak okunabileceğine göre, *hamartia* eksenli sorgulamanın tanrısal olanı insani olandan ayırmaya gayret etmesi yersiz bir çaba sayılmayabilir. Nitekim trajedi kahramanları da kendilerini tanrıların doğal uzantıları gibi görmezler ve eylem alanlarında tanrısal güçlerin oynadığı rolleri tartışma konusu haline getirirler. Ancak *hamartia* araştırmasının sorunu, bu ayırt etme faaliyetini sadece iki kutbu –yani "insan"ı ve "tanrısal olan"ı– temel alarak sürdürmesidir. Buna göre bir eylem *ya* tanrısal bir güce *ya da* insana aittir. Böylesi bir ikilik, çoğulluğun damgasını vurduğu ara bölgeleri iptal ederek trajik bilinmezliği devreden çıkarmaya çabalar. Vernant'ın sözünü ettiği o sınır bölgesinin bilinmezliği, araştırmacının iki kutuplu okuması sayesinde, çözülebileceği öngörülen bir bilmeceye dönüşür. Bu noktadan sonra, trajedinin sağladığı o zengin malzemeden hareket ederek sayısız varsayıma ulaşmak mümkün olur.

Trajik sessizliğin askıya alınmasıyla başlayan böylesi bir araştırmada, tam da trajik bilinmezliğin bilmeceye dönüştürülmesiyle birlikte sessizlik tamamen iptal edilmiş olur. Bu bilmecenin çözümüne dair çabalar arttıkça, Oidipus'un sessizliğine "kulak vermeyi" bıraktığımız gibi, ona, Kolonos yolundaki sessiz Oidipus'a bir şeyler anlatmaya başlarız. Tüm bu açıklamalarla Oidipus'un eylemlerindeki baş döndürücü çoğulluğu derleyip toparlar, ona kendisinin farkında olmadığı gerçekliğini anlatmaya başlarız. Bu amaçla yaptığımız açıklamalar yoluyla trajik paradoksu çelişkiye, trajik düşüşü cezaya, düşüş öncesi edimlerin bir kısmını da hataya çevirerek trajik eylem alanında büyük bir sadeleştirme harekâtına girişmiş oluruz. Böylelikle Oidipus'a onun *aslında* hangi hatayı işlediğini, felaketinin *asıl* kaynağının ne olduğunu söyler, onun sessizliğini bizzat onun hikâyesiyle doldurmaya başlarız.

5.

Eğer Oidipus'un sessizliğine kulak vermeyi sürdürmek istiyorsak, tüm bu soru, cevap ve varsayım kalabalığıyla hesaplaşmak durumundayız. Bu hesaplaşma, her şeyden önce trajik hata sorusunu sormanın trajedinin alanında nasıl bir düzenlemeye yol açtığını ve trajik eylemin çoğulluğunu

nasıl ortadan kaldırdığını anlamaya yönelik bir çabadır. Ancak bu, göstermeye çalıştığımız gibi, trajik hata literatüründeki şu veya bu argümanın enine boyuna tartışılmasının ötesinde bir hesaplaşmadır. Buradaki asıl mesele, günümüzdeki etik sorunsallaştırma biçimlerinin trajediyi kavrama konusunda ne derece yeterli olduğunu görebilmektir. Dolayısıyla asıl soru, trajediye değil, trajediyle karşı karşıya gelen günümüz insanına dair bir sorudur.

Eğer trajediyi trajik hatadan hareketle okumaya kalkıştığımızda onu haksız yere sadeleştirerek kendi sesimizle boğuyorsak, o zaman trajik hatayı merkeze koymanın bizzat bir hata olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmak durumundayız. Ancak yeni bir düşünsel manevrayla bu hatanın basit bir kuramsal hata olduğunu söylemek, trajedinin sesine yeterince kulak vermememiz sonucunu doğuracaktır. Trajik hata, Aristoteles'in kaynaklık ettiği ve sonraki eleştirmenlerin/düşünürlerin tekrarladığı basit bir düşünsel kaza değildir. Trajik hata, trajedi sonrasında şekillenen etik evrenin trajediyi anlamlandırabilmek için kullanabileceği bir iki temel kavramsal araçtan biridir. Bu nedenle trajik hata kavramının tartışma alanının tamamen dışına çıkarılması, tek başına ele alındığında, trajediyle karşılaşan insanın geri adım atmasından öte bir şey ifade etmeyecektir. Trajedi ve trajik hata üzerine gerçekten verimli ve zenginleştirici bir düşünce deneyimi yaşamak, ancak mevcut etik alanının yeniden masaya yatırılmasıyla ve mevcut etik sorunsallaştırmalarının tarihsel öncüllerinin araştırılmasıyla mümkün olabilir.

Nietzsche'nin düşünsel kariyeri bu açıdan aydınlatıcıdır. Yola *Tragedya'nın Doğuşu* başlıklı yapıtla çıkan Nietzsche, Yunan trajedisi üzerine yazdığı bu denemenin ilk yayımlanışından 14 yıl sonra (1886'da), yapıtıyla ilgili olarak şu cümleleri yazar: "*Şarkı* söylemeliydi bu 'yeni ruh' – ve konuşmamalıydı. O zamanlar söylemem gerekeni bir şair olarak söylemeye cesaret edemeyişim ne yazık: belki başarırdım bunu!"[18] Nietzsche bu sözleriyle trajedi üzerine konuşmuş olmaktan neredeyse hicap duyduğunu söylemektedir bize. Benjamin'in trajik sessizliğini çağrıştırırcasına, trajedi üzerine kuramsal çabanın, yerini şiire ve müziğe bırakması gerektiğini söyler.

Ancak bunun basit bir geri çekilme hamlesi olmadığını, bizzat Nietzsche'nin düşünsel macerasından hareketle bilebiliyoruz. Trajediyle –ve belki de trajik sessizlikle– yaşadığı o parlak karşılaşma, Nietzsche'yi suskunluğun damgasını vurduğu bir geri çekilmeye değil, yaşamdaki çoğulluğun keşfine

yönelik büyük bir sefere yöneltmiştir. Bizim açımızdan daha önemli olan nokta, bu müthiş yolculuğun merkezi veçhelerinden birinin, mevcut etik alanının yaratıcı bir soykütük araştırmasıyla sorgulanması olmasıdır. Trajedi karşısında kuramsal sözden kaçan Nietzsche'nin, etiğe yönelik bir soykütük çalışmasına yönelmesinin tesadüf olmadığı açlıktır.

Felsefenin ve eleştirel düşüncenin kibirli denemeleri Oidipus'un etrafını ve içini saran o korkutucu çoğulluğu kavramak için çırpınadursun, o, kitaplardaki ve zihinlerdeki sessizliğini sürdürüyor. Bugünün okurları olan bizler için yapılabilecek anlamlı işlerden biri, Oidipus'a hatalarını anlatmaktansa, kendi "hata"larımızın peşine düşmek olsa gerek. Belki bu sayede hem Oidipus'un sessizliğine hem de yaşamın bizi sık sık mecbur bıraktığı sessizliğe kulak verme imkânı bulabiliriz. Nietzsche'ye göre ancak o zaman gerçek anlamda konuşabiliyor, düşünebiliyor ve aynı zamanda şarkı söyleyebiliyor olacağız.

Kaynakça

Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, Çev.: Saffet Babür, Ayraç Yay., Ankara, 1998.

Aristoteles, *Poetika*, Çev.: Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2005.

Benjamin, W., *Origine du drame baroque Allemand*, Çev.: Sibylle Muller, Flammarion, Paris, 2000.

Bremer, J. M., *Hamartia. Tragic Error in Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1969.

Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

Nietzsche, F., *Tragedyanın Doğuşu*, Çev.: Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.

Said, S., *La Faute tragique*, F. Maspero, Paris, 1978.

Sophokles, *Kral Oidipus*, Çev.: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2003.

Stinton, T.W.C., "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *Collected Papers on Greek Tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1990.

Vernant, J.-P, "Ebauches de la volonté dans la tragédie Grecque", *Mythe et tragédie en Grèce ancienne (I)* (ed., J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet), La Decouverte, Paris, 2001.

Vernant, J.-P., "Tensions et ambiguïtés dans la tragédie Grecque", *Mythe et tragédie en Grèce ancienne (I)* (ed., J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet), La Découverte, Paris, 2001.

Notlar

1 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque Allemand*, s. 114-116.

2 Aslında argümanın simetrik yapısı düşünüldüğünde ele alınabilecek bir ihtimalin daha olduğu kolayca görülecektir. Bu durum da kötü bir insanın felaketten mutluluğa yükselmesi olacaktır. Ancak Aristoteles bu ihtimali değerlendirmeye bile değer bulmaz, zira bunun korku ve acıma uyandırmayacağı açıktır.

3 Aristoteles, *Poetika*, Çev.: Nazile Kalaycı, s. 45 (1453a8). Türkçe çeviride *hamartia* terimi "yanılgı" olarak çevrilmiş. Ancak biz, metnimizin bütünüyle tutarlılığı sağlamak amacıyla çeviride değişiklik yaparak "hata" terimini kullandık.

4 Bu konuda eleştirmenlerin sıklıkla başvurduğu pasaj, *Nikomakhos'a Etik*'te zarara yol açan eylemlere dair yapılan sınıflandırmadır. Buna göre, sonuçları tahmin edilebilir olmakla birlikte, bir kötülük düşünmeden ve bilgisizlik nedeniyle verilen zararlar "hata" (*hamartia*) sayılır. Tahmin edilemeyecek şekilde meydana gelen zararlara talihsizlik (*atukhema*), bilerek verilen zararlara ise haksızlık (*adikema*) adı verilir. Bkz. *Nikomakhos'a Etik*, s. 105-106 (1135b10).

5 Bu eğilime özellikle Rönesans döneminde yapılan *hamartia* yorumlarında rastlanır. Bkz. Jan Maarten Bremer, *Hamartia. Tragic Error in Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, s. 67-86.

6 Rönesans sonrasında gelişen ahlakçı eğilime bir tepki olarak gelişen bu yorum, özellikle Van Braam, O. Hey, H. Phillips, M. Ostwald gibi 20. yüzyıl kuramcılarından büyük rağbet görmüştür. Bkz. *a.g.e.*

7 Bu konudaki açıklamaları dört numaralı dipnotta bulabilirsiniz.

8 Suzanne Said, *La Faute tragique*, s. 26-28.

9 Bkz. T.W.C. Stinton, "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *Collected Papers on Greek Tragedy*, s. 143-185 ve Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, s. 229.

10 Suzanne Said, *La Faute tragique*, s. 24-25. J.-P. Vernant, "Tensions et ambiguités dans la tragédie Grecque", s. 30 ve S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, s. 205.

11 Bunun nedeni, Aristoteles sonrasında trajediye ve trajik hata meselesine yönelik kuramsal ilginin canlandığı dönemin Rönesans olmasıdır.

12 Sophokles, *Kral Oidipus*, Çev.: Güngör Dilmen, s. 76 (satır 1327-1330).

13 Bkz. A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility: A Study in Greek values*, Clarendon Press, Oxford, 1960 ve Bruno Snell, *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*, Dover Publications, New York, 1979.

14 Bu yaklaşımın çeşitli versiyonları için bkz. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press , New York, 1986, Bölüm 2 ve Bernard Williams, *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley, 1993.

15 Jean-Pierre Vernant, "Ebauches de la volonté dans la tragédie Grecque", s. 51 vd.

16 Burada 'arzu' terimini Aristoteles'in ruh kuramında önemli bir yeri olan 'orexis' teriminin karşılığı olarak kullanıyoruz. Ancak İngilizceye 'desire' şeklinde çevrilen bu terimin, Descartes sonrası felsefenin kullandığı anlamdaki 'arzu'dan farklı olduğunu, sadece akıldışı değil akli eylem kaynaklarına da gönderme yaptığının altını çizmemiz gerekir. Bu anlamda, Aristoteles'e göre, akli olsun ya da olmasın her eylemin kaynağında bir *orexis* ya da *orexis*'ler kombinasyonu bulunur.

17 J.-P. Vernant, "Tensions et ambiguités dans la tragédie Grecque", s. 38-39.

18 Friedrich Nietzsche, "Bir Özeleştiri Denemesi", *Tragedyanın Doğuşu*, s. 11.

Medeia'ya Acımak

R. İLKE YİĞİT

Acımak bir başkası için üzüntü duymaktır. Aristoteles bu duyguyu trajedi kuramının başat öğesi yapar. Eğer oyunun kahramanı için gözyaşı dökebiliyorsak onun trajik bir karakter olduğunu söyleyebiliriz. Peki kendi çocuklarını tereddüt etmeden boğazlayabilen biri için üzüntü duyabilir miyiz? Euripides'in *Medeia* adlı eserinin bir trajedi olup olmadığı bu soruda gizlidir. Soruya cevabımız hayırsa ya Medeia gerçek bir trajik kahraman değildir ya da acıma duygusu Aristoteles'in iddia ettiğinin aksine trajedinin özünü yakalayamaz.

Aristoteles *Poetika*'da Euripides'in *Medeia*'sına, ilki en mükemmel trajik olay örgüsünü ve ikincisi de karakterin özelliklerini tartışırken olmak üzere iki kez gönderme yapar. *Medeia*'da vakanın çok yakın ilişkiler içindeki insanların –anne ve oğullar– arasında geçmesi sebebiyle bizi çarptığını söyleyen Aristoteles yine de *Medeia*'nın izleyici üzerindeki etkisinin *Oidipus*'a nazaran daha zayıf olduğunu söyler. İleride ele alacağımız bu ayrım Oidipus'un onu trajik bir sona götürecek olan edimleri tam bir bilmezlik içinde gerçekleştirmiş olmasına dayanır. Aristoteles'in ikinci eleştirisi ise Euripides'in diğer oyunlarında da bolca kullandığı *deus ex machina* yöntemine dairdir. Aristoteles oyun akışına dışsal bir faktör yoluyla müdahale edilmesini yakışıksız bulur ve olayların seyrinin oyunun sonunu doğal olarak hazırlaması gerektiğini söyler. Görüldüğü üzere bu iki eleştiri de oyunun yapısına dair olup, onun trajik niteliğini tartışmaz. Aristoteles'e göre *Medeia* pek tabii ki bir trajedidir. Peki bu trajedinin kahramanı trajik midir?

Aristoteles kahramanın eylemleri yoluyla trajik bir karaktere dönüştüğünü söyler. Dolayısıyla karakterin yaradılışında varolan bir özellik değil de şu

veya bu şekilde davranması, yani onun *praxis*'i onu trajik kılar. Her bir eylem bir seçim barındırması sebebiyle karakterin ahlaki duruşunu şekillendirir; karakter şunu değil de bunu tercih ederek belli bir karaktere dönüşür.[1] Kısacası Aristoteles eyleme, yani karakterin seçimlerine öncelik verir çünkü ancak bunlar bir insanı mutluluğa ya da mutsuzluğa taşır:

> "Mutluluk ve felaket eyleme dayanır... karakter bir insanın özelliklerini belirler ama ancak eylemleri onları mutlu ya da mutsuz eder."[2]

Iason Medeia'yı terk edip Kreon'un kızıyla evlenmeye karar verir; Kreon Medeia'yı Korinthos'tan kovmaya karar verir ve Medeia da bu adaletsizlik karşısında herkesten öç almaya karar verir. *Medeia* tragedyasına damgasını vuran ise bu son eylem olur: intikam. Diğer bütün karakterlerin yazgısı, yani felaketleri ve mutlulukları, Medeia'nın seçimine tabi olduğu için oyunun asıl kahramanı olayların gidişatına eylemleriyle yön veren Medeia'dır. Eğer *Medeia*'nın kahramanı trajikse onunla özdeşleşebilmemiz, yani seçiminin korkunçluğundan ürktüğümüz gibi bu seçimin doğurduğu felaketten ötürü ona acıyabilmemiz gerekir. Ancak bu gerçekleşmez. Bir pişmanlık, bir tereddüt anı seyircinin Medeia'yla özdeşleşmesi için yeterli olacaktır ama Medeia yıkılmaz. Söz konusu olan çocuklarını öldürmüş bir annenin acısıdır ama Euripides en ufak bir nedamet gösterisini seyircisinden esirger. Peki bunu neden yapar? Bu soruya cevap vermek için öncelikle oyunun belli başlı uğrak yerlerine bir göz atalım.

Medeia ilk sahnede zavallı bir kadın olarak karşımıza çıkar. Sütannenin tiradı Medeia'nın Iason'a duyduğu aşk yüzünden katlandığı zorlukları anlatır: babasına yüz çevirmiş, anavatanını terk etmiş, Pelias'ı Iason kral olsun diye öldürmüş ve Korinthos'ta bir sürgün hayatı yaşamayı göze almıştır. Yaptığı tüm fedakârlıklara rağmen ihanete uğrar. Iason onu Korinthos kralı Kreon'un kızıyla evlenmek için terk etmiştir. Bu tiradın hemen ardından Medeia'nın Kreon'un buyruğuyla Korinthos'tan da sürüldüğünü öğreniriz. Bunun üzerine Medeia'nın evin içinden haykırdığını duyarız. Ölmek istediğini söyler ve Iason'u ve çocukları lanetler, Iason'un aşkı için kendi ailesine yaptıklarını pişmanlıkla anlatır. Korinthoslu kadınlardan oluşan koronun bu haykırışlara tepkisi önemlidir. Bu erdemli kadınlar kocaların sadakatsizliklerine karşı bir kadının nasıl davranması gerektiğini Medeia'ya hatırlatırlar. Kederinin bir sınırı olmalıdır. Koro Medeia'yı teskin ederek aşırıya git-

mesini engellemeye çalışır. Böylelikle ilk sahneden itibaren Aristoteles'e göre trajedinin esasını oluşturan iki öğe, korku ve acıma, *Medeia'*da mevcuttur: çaresizdir ve ıstırap içindedir ama bu çaresizlik Medeia'nın korkutucu geçmişi düşünüldüğünde tehlikelidir. Euripides bize daha ilk dizelerden başlayarak bir katili takdim eder ve bizi kaçınılmaz sona hazırlar: Medeia yine can alacaktır ve kurbanları yine evin içindekiler olacaktır. Karşılaştığı ilk engel ise ahlaki bir buyrukla karşısına dikilen kendi hemcinsleridir.

Mitolojide Medeia *metis* sahibidir; büyü yapmayı bilir, kurnazlıkla alt edemeyeceği hiçbir güç yoktur.[3] Euripides'in oyunundaysa metis retoriğe dönüşür. Medeia Korinthoslu kadınlarla konuşur ve onu öfkesinden vazgeçirmeye çalışan bu iffet timsali kadınları yoldan çıkarır. Kullandığı büyü bu sefer ikna sanatıdır. Hepsi intikam alınması gerektiğine kani olurlar. Medeia'nın her şeyi kendi lehine çevirmedeki ustalığı takdire şayandır. Koronun 'biz kadınlar' söylemini bir kadın dayanışmasının vesilesi yapar.[4] Yine aynı konuşmasında Medeia ötekiliğini de bir avantaja çevirir. İki kez ezilmiştir, hem bir kadın hem de bir barbar olarak. Bu, Korinthoslu kadınların aklını ve kalbini çelmeye yeter. Kreon Medeia'yı siteden kovduğunda koro üyeleri Medeia'yla özdeşleşir ve arzusunda ortaklaşırlar:

> "Kadınlar için onurlu olma vakti geldi: artık kimse asılsız iftiralarla haklarında kötü konuşamayacak." (*Medeia* 415-20)

Kız kardeşlik onları öyle güçlü bir bağla bağlar ki kadınlık onurunun kurtuluşu için kendi krallarının katlini vacip görürler. Ancak bu dayanışma tamamiyle duygusal olması itibariyle bir temenninin ötesine geçemez. Medeia'nın planı için gereken somut koşullar Aigeus'un oyunun doğal akışında beklenmedik bir şekilde sahneye girmesiyle mümkün olur. Oyun akışındaki bu kesinti çeşitli yorumlara konu olmuştur.[5] Kanımca yapılan yorumlardan en anlamlısı Euripides'in Aigeus'un çocuksuzluğuna vurgu yaparak çocuk katli motifiyle tematik bir bütünlük sağlamayı amaçladığını söyleyen yorumdur.[6] Nitekim Aigeus'un gelişinin ardından Medeia Iason yerine oğullarını öldürmeye karar verir çünkü bu, Iason için daha büyük bir ceza olacaktır. Çocukların katli fikri koroyu dehşete düşürür ve kadınlar Medeia'ya karşı çıkarlar. Bu itiraz anlamlıdır çünkü Aristoteles'in de tespit ettiği üzere düşmanlara karşı işlenen suçla insanın sevdiklerine karşı işlediği suç arasında kategorik bir fark vardır. Bir annenin çocuklarını öldürmesi öz-yıkıcı bir eylemdir ve kutsal olan her şeye

karşı işlenmiş bir suçtur. Koronun ikinci müdahalesi ilki gibi ahlakidir ancak bu yapısal bir müdahaledir. İlkinde Medeia verili ahlaki normları ihlal etmiştir ve Korinthoslu kadınlar ona katılmakta bir çekince görmezler. Ancak ikincisinde Medeia ahlakın kendisini iptal etmeyi göze almıştır. Mesele Medeia'nın insani kanunlara karşı gelerek insan olmaktan çıkacak olması değil böyle bir sınırı bir insanoğlunun aşabiliyor olmasıdır. Bu davranış ahlakın altını oyar, öz-yıkıcı olması buradan gelir. Bu lanetten insanoğlunu kurtaracak tek olasılık olan Medeia'nın canavarlaşmış olduğu fikrine de inanmamız zordur. Medeia soğukkanlı bir katil gibi davranmaz:

> "Çocuklarım niçin bana böyle son bir tebessümle gülüyorsunuz?.. yapamayacağım; elveda ey tasavvurlarım, deminki tasavvurlarım, çocuklarımı memleketten dışarıya götüreceğim! Babalarını bu çocukların felaketiyle müteessir etmek için felaketimi iki misli yapmak muhakkak lazımdır!.."[7]

Bu cinayetin acısı en fazla onun yüreğini yakacaktır ama gururu ve çocukları arasında bir seçim yapmak zorundadır:

> "...fakat ne hislerdir bunlar? Düşmanlarımı cezasız bırakarak elaleme gülünç mü olacağım?"[8]

Son sahneye gelindiğinde Euripides'in bizden Medeia'ya karşı nasıl bir tutum takınmamızı beklediği belirsizdir. Medeia'nın ürkütücü yanı, ne yaptığından emin tavrıdır. Cinayeti işledikten sonra aklını yitirmez, aksine Iason'dan öcünü almış olduğu için muzafferdir. Öyle ki trajik kahramanın Iason olduğu fikrine bile kapılabiliriz.[9] Sonuçta statü ve para peşinde koşup oğullarını kaderlerine terk etmekle korkunç bir hata işlemiş olan odur ve şimdi hatasının cezasını çekmektedir. Iason suçlanmayı haketmiştir; Medeia'ya yaptıklarından ve oğullarını unutmaktan dolayı kabahatlidir. Ama başına gelenler suçunu aşar. O zaman kime acımalıyız?

Buraya kadar görülüyor ki acıma trajik karaktere karar vermek konusunda çok da iyi bir rehber değildir ya da acımanın daha nitelikli bir tanımına ihtiyacımız var. Peki, Oidipus neden trajiktir? Tıpkı Medeia gibi korkunç bir hata işler ama bilmeden. Hakikati öğrendiğindeyse bir seçim yapmak durumunda kalır; ya despot bir kral gibi davranacak ve halkının acı çekmesine aldırış etmeyecektir ya da siteyi bilmeden bulaştırdığı bu kara lekeden kur-

tarmak için kendini cezalandıracak ve düşkün bir adam olmayı göze alacaktır. Bilmeden yaptığı bir şeyin sorumluluğunu üstlenen Oidipus için acı duyarız. Vebadan sorumlu tutulamayacağını iddia etseydi Oidipus'la böyle bir yakınlık kuramazdık. Medeia ise Oidipus'un aksine sorumluluk kabul etmez. Çocuklarının ölümünden dolayı kendini suçlu hissetmez. Tüm olanlardan hatta çocukların ölümünden bile Iason'u sorumlu tutar:

> "Medeia: Oğullarım, sizi bir babanın deliliği mahvetti.
> Iason: Hayır, onları benim elim öldürmedi.
> Medeia: Senin hakaretin ve yeni nikâhın öldürdü."[10]

Medeia kendinden emin tavrıyla iticidir. Her şeyden bir anda sıyrılıvermiştir.

Bu noktada Medeia'yla Shakespeare'in Macbeth'i arasında bir yakınlık vardır. Suç ortağı olduğu cinayetlerden pişmanlık duyup aklını yitiren Leydi Macbeth'in aksine Macbeth nedamet göstermez. Evinde konuk ettiği ve saygıdeğer bir insan olan kral Duncan'ı öldürmekle bir cani ve bir insan olmak arasında tercih yapmış ve insan olmanın ötesine geçeyim derken insanlıktan çıkmıştır.[11] Son sahneye gelindiğinde soğukkanlı bir insan kasabına dönüşmüştür. Ancak buna rağmen durumu üzücüdür. İşlediği her cinayet onu kendi yıkımına biraz daha yaklaştırmış, şiddeti hep kendine geri dönmüştür. Sonunda yaşamın anlamını çözmüş, insan olmanın yükünü kavramış gibidir. İşte bu çok kırılgan anda ağzından şu sözcükler dökülür:

> "Hayat dediğin ne ki:
> Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede,
> Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek.
> Bir daha duyulmayacak artık sesi.
> Bir aptalın anlattığı bir masal bu:
> Kuru gürültüler ve deli saçmalarıyla dolu."[12]

Bu bir anlık görü Macbeth'i bir zorbadan hayatın dehşetiyle karşılaşmış bir trajik kahramana dönüştürmeye yeter. Medeia da Macbeth de katildir ancak Macbeth Medeia'nın aksine galip değil mağluptur. Bütün bunları hakettiğini düşünsek bile ona acırız çünkü hırslarının kölesi olan zavallı bir adam olduğunu görürüz. Ama katil olmanın Medeia'nın şahsında nasıl bir

yıkıma yol açtığına tanık olmayız. Asıl bozguna uğrayan tam da Medeia'nın planına uygun olarak Iason'dur.

Medeia Iason'u cezalandırmak için çocuklarının ölümüne karar vermiştir. Epiktetus'a göre Medeia korkunç bir mantık hatası yapmıştır. Çocuklarının ölümünün kendisi için de büyük bir ceza olacağını kestirememiştir. Düpedüz yanlış olan bir şey Medeia'ya doğru görünmüştür. Belki de oyunun en dehşetli yanı buradadır. Medeia çocuklarını öldürmenin en doğru seçenek olduğunu düşünür çünkü bu gururunu korumanın yegâne yolu gibi gözükür. Epiktetus'un çıkarımı şudur:

> "Ancak yanılmıştır. Ona yanıldığını gösterin, yaptığını yapmayacaktır."[13]

Dolayısıyla Medeia için rahatça ihtiraslarına yenik düştü diyemeyiz ama ihtirasının peşinde koşmanın daha doğru olduğunu düşündüğünü söyleyebiliriz. Birisi hatasını yüzüne vursa Medeia çocuklarını öldürmekten vazgeçecektir. Ancak durum Epiktetus'un söylediğinden biraz daha karmaşıktır. Medeia'nın yanlış bir yargıda bulunduğunu söylemek bu yanlışın bir doğrusunun olduğuna ve düzgün bir muhakemenin bunu gösterebileceğine inanmaktır. Epiktetus'un insan aklına güveni tamdır. Medeia'nın şu sözleriyse Euripides'in bu konudaki karamsarlığını ele verir:

> "Çocuklarıma bakabilecek kudretim kalmadı, dertlerim beni ezdi. Evet, yapacağım fenalığı biliyorum; fakat ihtiras kararlarımı yıkıyor ve insanların en büyük felaketlerine o sebep olur."[14]

Medeia çocuklarına bakıp da onları öldürmekten vazgeçtiği anı ihtirasa kapıldığı an olarak tarif etmektedir. Medeia iki ihtiras arasında kalmıştır; çocuklarına duyduğu sevgi ve kadınlık gururu. Birinin diğerine üstünlüğünü göstermek bu yüzden zordur, çünkü ikisi de aynı cinstendir, çünkü insanı her durumda ihtirasları yönetmektedir. Peki o zaman hangi ihtirasa göre seçmeliyiz? Euripides daha dehşetli sorunun bu olduğunu düşünür. Medeia'nın bütün olup bitenden sonra hiçbir şekilde ayma yaşamaması, vicdan azabı duymaması çarpıcıdır. Cinayetleri işledikten sonra yanlışının ayırdına varıp dehşete düşmez, aksine bir savaş kazanmışçasına kibirlidir.

Euripides'in *Medeia*'sında bulamadığımız düşüş temasını öykünün başka iki uyarlamasında görmek şaşırtıcıdır. Biri son sahnesinde yaptığı ufak gibi

gözüken bir değişiklikle Euripides'inkinden çok farklı bir etki yakalayan Anouilh'nin *Medeia*'sıdır. Euripides'in yorumunda Medeia güneş tanrısının gönderdiği kanatlı arabaya binip gider, kucağında çocuklarının cesetleriyle. Anouilh'nin Medeia'sı ise intihar eder. Yine Ozansoy'un uyarlamasında Medeia intihar etmese de aklını yitirmiştir. Koronun son sözleri dokunaklıdır; Medeia'nın boynunu bundan sonra hep dört küçük el saracaktır.[15]



Medea, Eugène Ferdinand Victor Delacroix, Tuval üzerine yağlıboya, 76X165 cm., 1862.

Hikâyenin bu iki faklı versiyonunda da seyirci Medeia'nın ıstırabına tanıklık eder. Euripides'teyse çocuklar Medeia'nın Iason'dan öcünü almak için kullandığı birer araca dönüşmüştür ve bu araçsallaştırmanın kendisi hiç tartışılmaz bile. Medeia'yı trajik kılan nedir o zaman? Belki bu soruya Euripides'e daha genel bir bakış atarak cevap bulabiliriz.

Dodds o ünlü *The Greeks and the Irrational* adlı kitabında Euripides'in Sokratik insan anlayışıyla derdi olduğunu söyler. Euripides, Sokrates'in şiddetli duyguların gücünü azımsamasına ve bu tip duyguları açığa çıkaran durumların insanda tıpkı görsel yanılsamaya benzer muhakeme hatalarına sebebiyet verdiği fikrine karşı çıkar.[16] Çünkü bu çeşit bir akıl yürütme teorik ve ahlaki bir disiplinin insandaki bu aşırılığı düzelteceğine kanaat getirir. Euripides'e göreyse ruhun söz dinlemez, karanlık noktaları vardır. Medeia Sokratik doktrine bir karşı örnek teşkil eder; hem ne yaptığını hem de bu yaptığının kötü olduğunu bilir. Eğitimin gücüne inanan Sokrates'in ve sofistlerin aksine Euripides'in insan doğası konusunda tam bir karamsar olduğunu söyleyebiliriz. Antik Yunan tragedyasının temel problematiği insanın ve insan aklının güçsüzlüğüdür. Kanımca bu geleneğe eklenen Euripidesçi esans insan psikolojisinin titiz bir yorumudur. İşe tarihsel bir boyut da katarak şöyle diyebiliriz; Euripides'in Medeia'sında tanık olduğumuz şey daemonik güçlerin ruhun ihtiraslarına dönüştürülerek içselleştirilmesidir.[17] Kera-

metlerinden sual olunmaz, illetlerine deva bulunmaz cinler, periler artık insan ruhunun bir parçası olmuşlardır üstelik eskisinden daha az karanlık ve daha fazla bilinebilir değillerdir. *Medeia*'yı da bu içselleştirme sürecinin bir parçası olarak düşünebiliriz. Euripides'in insan ruhuna ilgisi önceki yazarlardan daha farklı bir trajik karakter çıkarmış gözüküyor. Bu bakış Medeia'nın neden bu kadar çok psikolojist yorumu olduğunu da açıklıyor. Yine bir yorumcunun çok doğru bir şekilde saptadığı gibi

> "Medeia felsefeciler için ara sıra acınacak ama ekseriyetle hastalıklı bir ruhun paradigmatik örneği, tehlikeli, barbar bir kadın olarak kalır."[18]

Euripidesçi trajedinin esası tanrıların etkisinin yavaş yavaş silinmesinde ve insan ruhunun mesele edilmesinde yatar. Bu bağlamda Nussbaum'un trajedi okumasının çok iyi yakalamış olduğu bir nokta şudur:

> "İnsanlar ahlaki başarının, doğru davranmak ve iyi yaşamanın yalnızca insanın kendi çabasına dayanan şeyler olduğuna inanmayı dilemişlerdir, insanoğlunun her zaman kontrol edebileceği şeyler olduğuna, onları kuşatan dünyada ne olursa olsun... iyi insanların ahlaki öneme sahip kırılmalara karşı savunmasız olması trajedinin en temel temalarından biridir."[19]

İnsan ne kadar iyi olmaya çalışırsa çalışsın her zaman kendi iradesi dışındaki güçlerin etkisi altına girmeye mahkûmdur. Oidipus iyi bir kral olmaya çalışırken başına korkunç bir bela gelir ama bu hak etmediği altüst oluşa metanetle karşılık vermesi bizde derin bir acıma hissi uyandırır. Aristoteles *Retorik*'inde bu hissi şöyle tanımlar:

> "Acımak yıkıcı veya acı verici bir kötülüğün bunu haketmeyen birinin başına geldiğini ve bizim başımıza ya da bir arkadaşımızın da başına gelebileceğini ve hatta bunun çok yakın olduğunu görmenin bizde uyandırdığı acı hissi olarak tanımlanabilir."[20]

Bu yüzden acımanın nesnesi başkalarının acısıdır. Bir talihsizlik eseri acı çekmektedirler. Tamamiyle suçsuz oldukları ya da suçlu olup da hakettiklerinden çok daha fazla bir cezaya çarptırıldıkları için ve bu talihsizliğin bir gün bizi de bulacağı korkusuyla acırız.

Trajedinin kahramanı da bir talihsizliğin kurbanı olarak en azından bir süreliğine erdemli biri olmaktan çıkar. Ama bunlar soylu karakterini zedeleyemez çünkü bir zamanlar iyi bir insandır. Nussbaum'a göre trajedi bu soylulukta yatar ve acıma dediğimiz şey de soylu bir insanın başına gelen kötü şeylere karşı en insani tepkimizdir.

Nussbaum, Aristoteles'ten hareketle bir trajik kahraman tanımı yapar:[21] trajik kahraman iyi bir insan olmak durumundadır, başına gelen belaları haketmemiş olmalıdır ve seyirciyle benzerlik taşımalıdır, onlardan ne çok uzak olmalı ne de onların aynısı olmalıdır. Bu iki öğe seyircinin kahramanla özdeşleşmesine olanak verir ve bu da beraberinde acıma duygusunu getirir. Şimdiye dek Medeia'nın bu iki kriteri de yerine getiremediğini tartıştık. Medeia iyi bir insan değildir ve Atinalı erkek vatandaşlardan oluşan bir seyirci kitlesiyle barbar bir kadın arasında özdeşleşmeye dayalı bir bağın nasıl kurulabileceği ise belirsizdir. O halde Medeia trajik bir kahraman değildir. Ancak şimdiye dek tartıştıklarımız bize Medeia'nın gizemini çözebilecek ve onun gerçek bir trajik karakter olduğunu iddia etmemize izin verecek başka bir okumanın ipuçlarını vermektedir.

Medeia'yı acıma duygusu üzerinden tartışmamız Euripides'in seyircide var etmek istediği başka bir ruh halini görmemizi engeller. Eğer Aristoteles'in da iddia ettiği gibi trajedi evrensel olanı amaçlıyorsa ve trajediden aldığımız haz yalnızca duygusal değil ama aynı zamanda bilişsel bir hazsa,[22] o zaman trajediyi yalnızca kahramanla özdeşleşme ve acıma kavramlarıyla tartışamayız. Euripides'in bizde uyandırmayı amaçladığı etkileri anlamak için trajedinin neyi açığa çıkarmak istediğini, neyi bilgimize sunmak istediğini düşünmemiz gerekir. Euripides'in peşinde olduğu şey insan deneyiminin ürkütücü sınırlarını göstermek ve bunlardan yola çıkarak insan ruhunu ahlaki bir tartışmanın konusu yapmaktır. Sahnede olup biten bizim için de olasılık dahilindedir. Aristoteles'in de söylediği gibi trajedi olma olasılığı taşıyan olayları ele alır. Euripides'in sahnelemek istediği şey çıplak insan deneyimidir ve Medeia bu amaç için çok iyi bir örnek teşkil eder; sindirilmesi zor bir karakterdir ama bir canavar da değildir. Hatta Medeia'da korkunç olan şey onun tamamiyle insan yanıdır; çocuklarını seven bir anne, âşık bir eş ve gururlu bir kadındır. Euripides'in tartışmaya açtığı şey, bir annenin çocuklarını öldürmesi, fikrine bile katlanamayacağımız bir insanlık durumudur.

Nietzsche Euripides'in tragedyanın katili olduğunu söylerken haklıdır.[23] Euripides'te insan ruhunun derinliklerini bilme ve tartışma isteği Aristote-

les'in esas trajik etki olarak ilan ettiği korku ve acıma duygularının yerini almıştır. Medeia'yla özdeşleşmemiz beklenmez ve aslında bunun trajedinin şartı olmadığını anlarız. Beklenen şey onun aşırıya kaçan davranışlarını görmemiz, kavramamız ve bu durumda kendimizin ne yapacağını düşünmemizdir çünkü ruhumuz bize öyle oyunlar edebilir ki biz de kendimizi gün gelir Medeia'nın yerinde bulabiliriz. Euripides'in amacı ihtiraslarımızın bizi nasıl kör edebileceğini göstermektir ancak bunu özdeşleşmeyle değil, kahramanla seyirci arasına mesafe koyarak yapar. Euripides seyircisinin sahnede ve kendi içinde olan biteni kavramasını ister, kendini kapıp koyvermesini değil. Medeia'yı da bu yüzden seçmiştir; barbar, katil ve kadın olan Medeia izleyenler ve oyun arasında bir mesafe yaratacak ve oyunun düşünsel bir etki yapmasını mümkün kılacaktır. Euripidesçi dramada seyircinin ilgisinin kahramandan çok konuya çekilebilmesi için acıma etkisi azaltılmıştır.

Sonuç olarak Euripidesçi drama ve acıma ilişkisini düşündüğümüzde Medeia'nın Oidipus gibi bir trajik karakter olmadığını söyleyebiliriz. Medeia'da tanık olduğumuz yeni bir trajik karakterin doğuşudur. Medeia'yı kavramak, onu çözmek ve çözümlemek Medeia'ya acımak, onun için üzülmekten daha elzemdir.

Notlar

1 Aristoteles, *The Ethics of Aristotle: The Nicomachean Ethics*, Çev.: Thomson, J.A.K., Penguin, New York, 1976, sat. 1111b5.

2 Aristoteles, *Poetics*, Çev.: Malcolm Heath, Penguin, Londra, 1997, sat. 1150a16-20. Çeviri bana ait.

3 Vernant, J. P. ve Detienne, M., *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, s. 189.

4 *Medeia*'da kadın dayanışması teması üzerine bir tartışma için Gould, J., "Tragedy and Collective Experience", Silk, M. S. (yay.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford University Press, Oxford, 1998, s. 229 ve Bulutsuz, S., "Atinalı Savaşçı Medeia", Akyol, F. (yay.), *Navisalvia Sina Kabaağaç'ı Anma Toplantısı 2004 Trajedi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2005, s. 116

5 Aigeus tartışmasının detaylı bir analizi için Buttrey, T. V., "Accident and Design in Euripides Medeia" *American Journal of Philology*, C. 79 s. 1-17

6 Sclesinger, E., "On Euripides Medeia", Segal, E. (yay.), *Euripides: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, NewJersey, 1968, s. 80.

7 Euripides, *Medeia*, Çev.: Ahmet Hamdi Tanpınar, Maarif Vekaleti Yayınları, Ankara, 1943, sat. 1039-48.

8 Euripides, 1049-50.

9 Sclesinger Medeia'nın trajik yönünün burada yattığını düşünür. Medeia artık insanlıktan

çıkmış, tanrısal bir figüre dönüşmüştür (bkz. s. 78). Ama bu aşırı olduğu söylenebilecek okumada bile sorun çözülmemiştir: bir tanrı için nasıl gözyaşı dökeriz?

10 Euripides, 1364-6.

11 Macbeth trajedisini toplumsal istikrar ve sınır aşımı kavramları üzerinden ele alan harikulade bir okuma için Eagleton, T., *William Shakespeare*, Çev.: Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 1-9.

12 Shakespeare, W., *Macbeth*, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Çan Yayınları, İstanbul, 1962, s. 149.

13 Epictetus, *Discourses*, (1.28.7), aktaran Dillon, J., "Medeia among the Philosophers", Clauss J.& Johnston, S. I. (yay.), *Essays on Medeia*, Princeton University Press, NewJersey, 1997, s. 214. Çeviri bana ait.

14 Euripides, *Medeia*, Çev.: Ahmet Hamdi Tanpınar, Maarif Vekaleti Yayınları, Ankara, 1943, sat. 1077-80.

15 Ozansoy, M.F., *Medeia*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963, s. 45.

16 Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, California, 1962, s.185. Epiktetus da Medeia'yı tartışırken Platoncu ruh anlayışından hareket ettiğini söyler.

17 Euripides'in tragedyayı sekülerleştirdiği tezi için Nietzsche, F., *Birth of Tragedy*, Çev.: W. Kaufmann, The Modern Library, New York, 2000, s. 77-86 ve Dodds, s. 186.

18 Dillon, J., "Medeia among the Philosophers", Clauss J.& Johnston, S. I. (yay.), *Essays on Medeia*, Princeton University Press, NewJersey, 1997, s. 218.

19 Nussbaum, M., "Tragedy and Self-sufficiency", Rorty, A. O. (yay.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, NewJersey, 1992, s. 263. Çeviri bana ait.

20 Aristoteles, *The Art of Rhetoric*, Çev.: Hugh Lawson-Tancred, Penguin, 1992, sat. 1385b12-16. Çeviri bana ait.

21 Nussbaum, s. 273.

22 Daha detaylı bir tartışma için bakınız Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, s. 42-82.

23 Nietzsche, s. 75.



Hep Aynı Kadının Başka Tragedyası

MÜNİR GÖLE

Phaidra, Yunan Mitolojisi'nin temel kişilerinden biri değildir. Korkunç öyküsü, Theseus'un yanıbaşında bir yan öyküden öteye gitmez. Phaidra, bu anlaşılmaz kahramanın yaşamında geçici bir başlıktır olsa olsa. Ama kimi zaman hayatın geçici başlıkları, bütün bir hayatın baştan kurgulanması gerekliliğini getirir beraberinde. Phaidra, Theseus'un öyküsünü temelden sarsan bir başlıktır. Tragedyanın ta kendisidir. Pausanias da, Ovidius da ilgisiz kalmazlar Phaidra'nın yazgısına.

Theseus, aldatma konusunda, Gide'in kaleminden 'böyle kuruntular yüzünden benim bir işin ardını bıraktığım görülmemiştir; bütün minnet duygularının, görgü kurallarının üzerindedir benim arzum' der, 'ben içgüdümün ardına takılırım sadece'. Evlilik sözü aldıktan, sonra Minotauros'un labirentinden çıkmasına yarayacak yumağı eline tutuşturan Ariadne'yi terk edip gider. Belki yumağın bir ucunu Ariadne'nin eline bırakmak ağırına gitmiş, kendini fazla bağımlı hisetmesine neden olmuştur; belki de Ariadne'nin kız kardeşi Phaidra'yı canı daha çok çekmiştir, bilinmez.

Theseus, Phaidra ile evlenir işte. Karısını bir zarafet, bir iffet örneği olarak görür; ona güveni sonsuzdur. Evlendiği sırada bir Amazon'dan olma gencecik bir oğlu vardır. Hippolytos, büyüdükçe babasının gençliğine benzer. Güzeldir, güçlüdür, gözüpektir; ormanlarda, ay ışığınd a koşarken çırılçıplaktır. Ama çıplaklığını kimselere vermemeye ant içmiştir; hiçbir kadın ona el süremeyecektir, kimse onun bekâretini bozamayacaktır.

Oysa Phaidra, kendi oğluymuşçasına büyüttüğü Hippolytos'a fena kaptırmıştır kendini. Theseus'a doğurduğu kendi çocuklarının varlığı da, üvey oğ-

lu Hippolytos'un belki de yalnızca içinde yanan ateşin bir hayali olan Arikia'ya yakınlık duyması da bu umutsuz aşkı körüklemekten başka işe yaramaz. Yourcenar, Phaidra'nın aşkına ilginç bir denklem kurar: Phaidra'nın nefret ederek yetiştirdiği Hippolytos'un bu nefrete karşılık olarak kadınlardan sakınmayı öğrendiğini, bunun da Phaidra'nın Hippolytos'un güzelliğini, iffetini, zaaflarını yaratmasına neden olduğunu öne sürer. Phaidra, Theseus'un yatağında, 'gerçekte, sevdiği kişiyi aldatmanın, hayalinde ise, sevmediği kişiyi aldatmanın buruk hazzını yaşar'.

Kocasının, uzun seferlerinden biri sırasında, Hippolytos'a açar aşkını Phaidra. 'Kısacık bir süre için bile olsa, kaçıp gidemez miyiz, beraber yaşayamaz mıyız? Soranlara ava çıktığımızı söyleriz. Hem kimse şüphelenmez bizi bağlayan gerçek duygulardan, her şey sıradan, masum görünür gözlerine'. Hippolytos, dehşetle kaçar üvey annesinden. Yüreği, bu dışlanmayı kaldıramayan Phaidra, yolculuktan dönen kocasına, oğlunun kendisine tecavüz etmeye kalktığı (ya da ettiğini) anlatarak iftira eder. Theseus, oğlunu kovar, Poseidon'a onun canını o gün almasını yakarır. Theseus'un aklı başına geldiğinde, Hippolytos, bir deniz canavarının kurbanı olmuştur bile. Phaidra, belki pişmanlıkla, belki de gölgeler diyarında Hippolytos'a kavuşabileceği inancıyla, intihar eder.

Phaidra'nın mitolojideki öyküsü, kimi değişkeleri hesaba katmazsak, bu kadardır. Phaidra, annesini boğaya terk etmiş, kız kardeşini aldatmış, kocasıyla üvey oğlunu birbirine düşürmüş bir kadındır. Hayatı bir yanlışlıklar, sakarlıklar, uğursuzluklar, bedbahtlıklar çizelgesidir; kendi kendinin lanetidir. Yaşadığı yoldan ölür.

Phaidra'nın yazgısı evrenseldir, üç ayrı tragedyaya konu olur. M.Ö 5. yüzyılda Euripides *Hippolytos*'unda, M.S 1. yüzyılda Latin Seneca *Phaidra*'sında, 17. yüzyılda da Racine *Phèdre*'inde, bu kadını sahnenin önüne çekerler. Onun hikâyesini sıradan bir başlık, bir yan öykü olmaktan kurtarmaya kararlıdırlar. Seneca, Euripides'ten alıntı yapar, Racine ise her ikisinden. Bu esinlenmeler, hatta bazen tıpatıp benzeşmeler, sanki aralarında bir çizgi, bir bağ oluşturmayı amaçlamaktadır. Her biri kendi yolunu, kendi dilini izler, değişkeler, farklar çoktur; yine de bir yerlerde bir bütün çıkar ortaya.

Phaidra'nın Hippolytos'a olan aşkı, Hippolytos'un üvey annesini reddetmesi, Theseus'un oğlunu sürgüne gönderirken ardından beddua etmesi, Hippolytos'un ölümü, Phaidra'nın intiharı her üç tragedyada da aynıdır. Her üçü aynı öyküyü işliyorlarsa ve birbirlerinden tatlı çalıntılar yapıyorlar-

sa da, yaşadıkları dönemleri ayıran yüzyıllar –Batı kültürünün temelinde bir ortaklık yakalanabilirse de–, her birinin kültürel ve sosyal ayrılıkları, ayrıntıda büyük önem taşır kuşkusuz.

Euripides'in yaşadığı, demokrasinin beşiği Atina'da tragedyalar, Dionysos onuruna yapılan şenliklerde tek bir kez bir yarışmada sahnelenir; sosyal, siyasal olduğu kadar ulvi bir içerik taşımaları beklenir. Oyunun temsiline (daha doğrusu art arda birkaç oyunun temsiline) hemen hemen bütün halk katılır. Oyunun konusu, halkın iyi bildiği, her bireyin kendince yorumlamış olduğu bir mitostur ve temsilin sonunda seyirciler tepkilerini en açık şekilde göstermeye çağrılırlar. Alkışlarla sövgülerin nerede ayrıldığı kesin değildir çoğu kez. Grek tiyatrosu düşünceye seslenir.

Seneca'nın Romasında tiyatro yalnızca oyundur, eğlencedir. Yılın neredeyse yarısına yayılan bu oyunlar, kimi zaman arenadaki gladyatörleri andıran bir gösteriye dönüşür. Halk, oyundan düşünce beklemez. Seyirci katılmak, kurtlarını dökmek için gelmiştir tiyatroya. Roma tragedyası duyulara seslenir.

On yedinci yüzyıl sonu klasik Fransız tiyatrosu, yazılı metnin çoktan geçerlilik, öncelik kazanmış olduğu; profesyonel aktörlerin, haftanın birkaç günü, özel olarak hazırlanmış dekorların ortasında, rollerine uygun kostümlerle sahne aldıkları, kent seçkinlerinin başyapıtları alkışlamak üzere hazırlıklı geldikleri meşalelerle aydınlatılmış kapalı bir ortamdır. Racine dönemi tiyatrosu sosyal bir olgudur, sanatsal değer taşır.

Euripides'in Hippolytos'u aşk tanrıçası Aphrodite'ye yalnız uzaktan saygı gösterdiğini, ayinleri gece yapılan tanrıçayı sevmediğini söyler. O, kendini, gövdesini arı, arınmış olarak bakire tanrıça Artemis'e adamayı seçmiştir. 'Aphrodite kendine tapınacak başka birini bulsun' der. Phaidra'nın kendine olan aşkını, Phaidra'nın dadısı elçiliğiyle öğrendikten sonra, toy Hippoltytos Zeus'a yakarır: 'Neden yarattın bu kadınları, bu değersiz cinsi? İnsanlığı var ederken, kadınlara can vermemen gerekirdi… Ama şimdi, bu belayı evimize almayı düşündüğümüz an, talihimiz ters gitmeye başlıyor. Kadının ne büyük bir bela olduğunun kanıtı da var: ona can veren baba, başka bir eve gelin verip başından savmak için üzerine çeyiz düzmek zorunda. Bu asalak bitkiyi evine aldığı için sevinen kocaysa, bu aşağılık sevgi nesnesini zengin takılarla, giysilerle donatıyor... En katlanılabilir olanı, erkeğin evinde aklı kısa, boş bir karısı olması. En beter kadınsa bilmiş olanı; çünkü Aphrodite ona bütün dalaverelerini dayatabiliyor; hiç değilse basit kadın, aklı basma-

dığından iffetsizliğe kapılmıyor… Asla kadınlara duyduğum nefret dinmeyecek, hepsinin kötü ruhlu olduğunu biliyorum.'

Seneca, önce Phaidra'nın dadısının sözleriyle Hippolytos'u tanıtır: 'Biz kadınlardan nefret ediyor, sadece kadın sözcüğü onu ürkütmeye yetiyor; kendine karşı acımasız, yaşam boyu bekârlığa adıyor kendini, evlilikten kaçıyor'. Phaidra, duygularını doğrudan Hippolytos'a açtığında, delikanlının tepkisi korkunçtur: 'Kadının ahlaksızlığı her şeyden beterdir; yeryüzündeki bütün suçların nedeni de, işçisi de odur; yasak aşkları yüzünden, nice kentlerin kül olmasına, nice ulusun başka uluslara savaş açmasına, nice krallığın yıkılmasına o neden olmuştur… Bütün kadınlardan nefret ediyorum, onlardan tiksiniyorum, kin duyuyorum, kaçıyorum… onlardan nefret etmek istiyorum'. Seneca'nın Hippolytos'u sanrılarının kurbanıdır.

Racine'de ise Hippolyte yine bakir bir erkektir; buna karşın onun kadın düşmanlığının yerini Aricie'ye (Arikia) olan gizli aşkı almıştır. Aricie, babasının en büyük düşmanı Atina kralının kızıdır, aşkları yasak kalmaya yazgılıdır. Hippolyte, babası onu sürdükten sonra Aricie ile kaçma planları yapar, genç kız da her şeyi bırakıp ardından gitmeye hazırdır ama delikanlının erken ölümü bu tasarıyı boşa çıkarır. Racine önsözünde, Aricie'yi kendisinin uydurmadığını, Vergilius'un daha önce iki sevgiliyi bir araya getirmiş olduğunu belirtir. Racine'de aşkın yüceltilmiş, kadın düşmanlığından arındırılmış olması ilk bakışta daha sulandırılmış bir seçim gibi görünse de, Racine'in eklediği bir başka ayrıntı olguyu iyice karmaşık hale getirir.

Euripides'te ve Seneca'da Theseus orada değildir, ama yaşıyordur, dönmesi bekleniyordur. Oysa Racine'de, Phèdre kocasının ölmüş, evlilik düğümünün çözülmüş olduğunu sanır. Bu da onun, yasak aşkını daha derinden hissetmesine, yüreğini üvey oğluna daha rahat açmasına izin verir. Dul bir kadın olduğuna göre, en azından aldatan, zina işleyen kadın olma riskinden korunabilir. Phèdre'in bu daha 'ahlaklı' tutumu, Hippolyte'in onu reddetmesinden ve Aricie'ye olan aşkının kulağına gelmesinden sonra bambaşka bir boyut kazanır: 'Neler duyuyorum ben?... Hippolyte duyarlıymış, ama benim için bir şey hissetmiyormuş. Aricie varmış gönlünde… Ben, onun yüreğini aşka kapattığını, bütün kadınlara karşı silahlarını kuşanmış olduğunu sanıyordum. Meğer küstahlığını başkası kırmış onun. Acımasız gözlerinde bir başkası lütuf bulmuş. Belki kolay erişilir bir yüreği var onun, belki tek çekemediği kadın benim'. Phèdre'in içinde intikamın ateşi tutuşmuştur. 'Seviyorlar birbirlerini! Hangi büyüyle kandırdılar beni? Nasıl gördüler birbirle-

rini? Ne zamandır sürüyor aşkları? Nerelerde buluştular?... Beni hakarete uğratan bir mutluluğa katlanamam; kıskançlık dolu öfkem dinmeli, Aricie yok olmalı'.

Görünümlerin ötesinde, Racine'in Phèdre'i diğerlerinden daha bilinçli bir 'kötü'lük taşır. O, olayların örgüsünü kendi iradesiyle yönetir, yönlendirir. Phèdre, daha oyunun başında, dadısına, evlendikten hemen sonra, Hippolyte'i gördüğü an kızardığını, solduğunu, ruhunu huzursuzluğun sardığını, gözlerinin görmez olduğunu, konuşamaz hale geldiğini, bütün bedeninin titrediğini ve yandığını itiraf eder. Onu, kocasıyla yaşadığı aşkta hayal edip durmuştur. Sonrası, zamanlamanın tutması, bir talih eseri kocasının öldüğünü öğrenmesiyle hızlanır, biçimlenir.

Euripides'te, Hippolytos'un saygısızlığına içerleyen Aphrodite, Phaidra'yı ona âşık ederek, delikanlıyı cezalandırmak, böylece intikam almak ister. Phaidra, sadece tanrıçaya alet olduğundan, masumdur. Asıl suçlu, aşkın nimetlerine sırt çevirme küstahlığını gösteren Hippolytos'tur. Phaidra, kadın doğasının kaprisli yanı yüzünden utanç verici arzularla kıvranmaktadır, Artemis'in etkisinden bütünüyle kopmuştur. Aphrodite, Phaidra'yı kullanarak, kendine tapınmayı reddeden, Hippolytos'u yok etmiştir. İkisi de, tanrılar arası bir oyunda, kendi iradelerinden yoksun, birer oyuncu olma işlevini üstlenerek, yazgılarına boyun eğerler.

Seneca, işin içine tanrıçaları karıştırmaz. Phaidra, Hippolytos'un aşkından, bu aşkın ona verdiği utançtan, suçluluk duygusundan, acıdan yatağa düşmüştür, can çekişmektedir. Dadısı, önce onu vazgeçirmek, bu suçlu aşktan, bu iğrenç tutkudan kurtarmak ister: 'Babayla oğulun yatağını karıştırmak geçiyor aklınızdan, mahrem zinaya açılan kasıklarınızda ikisinin kanlarını karıştırmak istiyorsunuz, böyle yaparak iğrenç aşkınızla bütün doğayı kirleteceksiniz'. Ama Phaidra'nın ölme kararında direttiğini görünce, bu aşkı kabul edilebilir hale getirmek için, Phaidra'nın duymayı beklediği sözcükleri kullanarak onun aklını çeler: 'Duyarsız Hippolytos'un yüreğini yola getirin; öğrensin sevmeyi, paylaşılan tutkunun ateşini hissetsin, bir âşığın sesine kulak versin. Onun yabani yüreğini alt edin, onu aşkın ağlarına düşürün'. Bu sözlerin Phaidra'nın içinde uyandırdığı umut, tragedyanın daha da geniş aksta yayılmasına neden olur. Dadı, Phaidra'yla Hippolytos'u bir araya getirme görevini üstlenir.

Phaidra'ya anası kadar yakın olan dadısı, her üç tragedyada da belirleyici bir rol üstlenmiştir. Euripides'te durum Seneca'dan farklı değilidir. Dadı,

Phaidra'sının eriyip gitmesine dayanamayıp hayatını kurtarmak uğruna, onu Aphrodite'nin isteğine boyun eğmeye iter; sevmekte şaşırtıcı bir şey olmadığını, aşk yüzünden insanın canına kıymaması gerektiğini söyler, Phaidra'nın içine su serper, onu bir tanrıçanın buyruğu olan aşkını açmaya yüreklendirir. Euripides'te dadı, Phaidra'nın aşkını bizzat Hippolytos'a açar; Phaidra kapı arkasından konuşulanları dinler; Hippolytos'un dehşet içinde dadıya sövüp saydığını işitince de ölüme kaçar.

Racine'de, Thesée'nin öldüğünü Phèdre'e bildiren dadı Œnone'dur: 'Yaşayın artık, kendinizi ayıplayacak nedeniniz kalmadı, içinizdeki ateş sıradan bir ateşe dönüştü… Artık suçluluk duymadan görebilirsiniz Hippolyte'i'. Dadının üstelemesiyle, Phèdre Hippolyte'e olan aşkını açar. Hippolyte, anlamaz önce Phèdre'in dediklerini, babasından söz ettiğini zanneder. Racine'in Hippolyte'i diğerlerinden farklı bir dille aynı tepkiyi verir: 'Özür dilerim, Madame, kızararak itiraf ediyorum, söylediklerinizin masum olduğunu düşünmekle büyük hata etmişim. Utancım, sizi görmeme izin vermiyor' der ve kaçar. Thesée'nin döndüğünü duyduktan sonra, Œnone, kocasının tepkisinden korkan Phèdre'e 'ilk suçlayan siz olun… onurunuzu kurtarmak uğruna her şeyi feda etmek gerekir, erdemi bile' der ve haberi Thesée'ye verme işini üstlenir.

Racine'de Hippolyte'i suçlayan dadıdır. Hippolyte'in ölümünden sonra, Phèdre pişmanlıkla Thesée'ye suçunu itiraf eder, ardından intihar eder. Euripides'te, Theseus geldiğinde Phaidra kendini asmış, geriye Hippolytos'a suç bulaştırıcı bir tablet bırakmıştır. Hippolytos'u temize çıkaran onun tapındığı tanrıça Artemis olacaktır. Seneca'da, Phaidra, dadının kışkırtmasıyla Hippolytos'a iftira eder; Hippolytos'un ölümünden sonra suçunu itiraf eder ve üvey oğlunun kılıcıyla canına kıyar. Euripides'le Seneca'da, Phaidra Hippolytos'u onu iğfal etmekle suçlar, Racine'de sadece niyet vardır. Her üçünde de Hippolytos, bir iftiranın kurbanı olacaktır, Phaidra onun katilidir. Her üçünde de Theseus, Phaidra'nın söylediklerine kanar, Hippolytos'un söylediklerini duymazdan gelir. Bir daha altından kalkamayacağı en büyük yanılgıya düşer, artık sırtında omuzlarının asla taşıyamayacağı bu ihanetin yüküyle, kendi cehenneminde yaşamaya mahkûm olacaktır; onun da yazgısı değişmez. Asıl suçlu odur.



Phèdre, Alexandre Cabanel, Tuval üzerine yağlıboya, 1880.

Athenayım Öyleyse Varım!

BUKET DENİZ – TUĞBA ELMACI

"Hiçbir uygarlık belgesi yoktur ki, aynı zamanda
bir barbarlık belgesi olmasın"
Walter Benjamin

Yüzyıllar boyunca toplumsal bilinçaltına kodlanan mitler, tragedyanın içeriğini oluşturur. Tragedyalar sosyal düzenin tesisine bir şekilde değinirken sosyal yapı içinde oluşan muhalif tavrı kendi söylemine dahil ederek onu toplumsal uzlaşma boyutunda yeniden üretir. Mitsel malzemenin tragedyalarda toplumsal kod ve anlamlarla uyum içinde yeniden işlenerek sunulmasıyla, sosyal değişimi açıklama rolünü de üstlenmiş olur. Aiskhylos da "Oresteia" üçlemesinde, Argos ve Atina, Argiv ittifakı, Panathenia festivali gibi Atina yaşamına özgü unsurları oyununa katar ve Atina demokrasisini üçlemenin merkezine koyarak demokratik yapının kurulum sürecinde oluşan toplumsal düzenin ve değişimin kendisiyle ilgilenir. Şehir devletlerine geçişte demokratik söylemi meşrulaştırmak için, zaten varolan ama hakları kısıtlanan Areopagus mahkemesinin kuruculuğunu Athena'ya yükleyerek tarihsel gerçeklik zeminini kaydırır.

Aiskhylos'un "Oresteia" üçlemesinin ilk bölümünde kızı İphigeneia'yı Artemis'e kurban eden Agamemnon, karısı Klytaimnestra tarafından öldürülür. İkinci bölümde ise sürgünden dönen Orestes, kardeşi Elektra'nın isteği ve Apollon'un cesaretlendirmesiyle babasının intikamını almak için annesini öldürür. Tragedyanın son bölümünde ise annesini öldüren Orestes'in Athena başkanlığında yargılandığı mahkeme yer alır. Geçmişin intikam peşinde koşan Erinyeler'i de hayırlı tanrıçalara, Eumenidlere dönüşür. Ana tanrıça

kültü gelenekleri, monarşi, aristokrasi ve demokrasinin farklı pratikleri arasındaki çatışma, tragedyada ifadesini cinsiyetlerarası mücadelede bulur. Bu noktada kadının konumunun değiştirildiğine, değerinin düşürüldüğüne tanık oluruz. İlginç olan, kadının bu marjinalizasyonunun demokratik söylem adı altında gerçekleşmesidir.

Üçlemede sosyal düzen, tanrılar, tanrıçalar ve insanların karşılıklı ilişkileri üzerinden kurulur. Oyunun hâkim söylemi, ataerkil söylemin, yarattığı simgesel evreni ikili karşıtlıklar aracılığıyla açıklamasının örneğidir. Üçlemede öne çıkan kavramlar olan suç-ceza, kabilesellik-demokrasi, kirlilik-arınma, eski-yeni, Yunan-barbar, kadın-erkek, kan-hukuk, anaerkil-ataerkil, doğa-kültür gibi ikili karşıtlıklar kendi içlerinde hiyerarşik olarak meşrulaştırılır. Bu meşrulaştırmanın temel zeminini, dikatomik şemada olumsuzlanan her şeyin dişiliğe atfedilmesi oluşturur. Bu bağlamda dişil, erilin karşısında abject* öteki olarak konumlandırılırken, bilinçaltındaki güvensizlik duygularından ve endişelerinden beslenen korkularının da kaynağını oluşturur. Ataerkil söylemde bilen ve bir şeylerin bilincinde olan eril-özne, kendisinin dışında kalanı nesne yani öteki olarak konumlandırır. Kendisini özne yapan bizzat ötekinin varlığıdır. "İğrenç olan, düşmüş nesne ise radikal olarak bir dışlanmıştır, beni anlamın çöktüğü yere doğru sürükler."[1] Simgesel düzen kendisine karşı olanı mantığına uygun hale getirerek yapısına dahil eder. Bunun mümkün olmadığı durumlarda ise Kristeva'nın belirttiği gibi ötekini nihai olarak dışlar. Oyunda geçen kadın figürlerinden Athena, Artemis, Erinyeler, Kassandra ve Elektra için ilk durum geçerliyken Klytaimnestra'nın, kuralları site tarafından belirlenen geleneksel kadın rolünden uzaklaşarak erkeğin kamusal alanıyla mücadele etmesi, ölümüne dışlanmasının nedenini oluşturur. Oyun demokratik bir yapı kurarken kadını abject olarak konumlandırmasıyla, kadının sosyal yaşamdaki değerini düşürür. Demokrasi ve eşitsizlikten aynı anda bahseden ifadenin mantıksal çelişkisi, "demos cratos" (yetişkin erkeğin egemenliği) anlamıyla içeriklendirilmesiyle ortadan kalkar. Demokrasiye günümüz pratikleriyle yüklenen anlam, farklılıkları içine alacak şekilde genişlemesine rağmen kelimenin kökeninde yatan temel problematik aşılabilmiş değildir.

* abject: Kristeva terminolojisinde, verili simgesel sisteme özgü sınıflandırma kurallarına aykırı olan şey; tiksinme, korku ve jouissance'dan oluşan estetik deneyim, din ve sanatla yakından ilişkili şiirsel katharsis.

Kristeva dışlama sürecini abject ile ilişkilendirir ve bunu simgesel düzene entegrasyonun ön koşulu olarak ortaya koyar: "İğrenç ve iğrenme orada benim korkuluklarımdır. Kültürüme doğru atılan ilk adımlardır."[2] Kurulan yeni düzen kutsalın dışında kalanı kadın ve kadın bedeniyle ilişkilendirir. Sosyal yaşamda yer edinebilmek, kabul görmek ancak abject ötekini dışlayıp uzaklaştırmakla mümkün olur. Oyun boyunca İnsani, Tanrısal ve Demonik (canavar) düzlemde karşımıza çıkan kadın figürlerinin bu izlek üzerinden daha geniş bir perspektifte değerlendirilmesi gerekir. Biz demokratik söylemin üzerine temellendiği toplumsal yapının kodlarını, kadının konumlandırılışı üzerinden değerlendirmek amacıyla Klytaimnestra ve Athena üzerinde duracağız.

Oresteia üçlemesinde Klytaimnestra güç ve iktidar peşindedir ve bunlara ulaşabilmek için gerekli araçların da neler olduğunun farkındadır. Klytaimnestra bilgiye sahip olduğu için dili istediği gibi kullanırken niyetinin tersi bir söylemde dahi inandırıcıdır: "Kadın, bilge erkek gibi iyi düşünerek söz söylüyorsun".[3] İletişim sürecini kendi lehine çevirmede ustadır. Bilgisi, dil becerisi ve cinselliği ile erkek egemen düzene tehlike oluşturur. Kurnazlık ve farkındalık erkekte kabul görürken onda korkutucu bir hal alır, açık ilişki doğal karşılanırken, onda onaylanmaz. Kocasına sadık kalmayıp bir âşık edindiği için onun cinselliği hastalıkla ve ölümle özdeşleştirilir.

> "Birkaç istisnanın dışında imgelemimiz hâlâ Yunan mitolojisi ve tragedyasında ortaya konan şema üzerinden işliyor. […] Aiskhylos'un Oresteia adlı Yunan trajedisinde Klytaimnestra, yüzyıllardır kadınlık ideali olarak öne sürülen bakire-anne arketipinden oldukça uzaktır. Klytaimnestra aktif ve tutkulu bir âşık ve arzulayan öznedir."[4]

Klytaimnestra gücün ve bilginin peşindedir. Oysa, güç [*cratos*], bilgi [*logos*], kurnazlık [*kapatsos*] ve farkındalık [*enimerotita*] erkeğe özgü niteliklerdir. Oyunda sağduyu ve ahlakı temsil eden koro, onu bu özelliklerinden dolayı eleştirir: O, erkek gibidir. Klytaimnestra, Aiskhylos'un diğer kadın karakterlerinin aksine ataerkil kodların dışında bilen, eyleyen, arzulayan bir özne olduğu için dışlanır. Olduğu haliyle simgesel varoluşun mantığı içine yerleştirilemediğinden ölümle cezalandırılır. Eş ve anne olarak kadınlık görevlerini yerine getirmeyenler yasal ve ahlaki sonuçlarına da katlanmak zorunda bırakılırlar. Klytaimnestra geleneksel pasif kadın rolünden oldukça uzaktır. Kökleri daha

eski bir gelenek olan ana tanrıçaya uzanmaktadır. Onun davranışları MÖ 5. yüzyılda Yunan ülkesinde bir kadının nasıl olmaması gerektiğini tanımlamaktadır. Diğer yandan onun harekete geçmesi oyunun temel çatışmasını ortaya çıkarır, eylemlerinde haklılık payının aranmayacağı hatta ölümünden sonra yasının tutulmayacağı yeni düzenin oluşumunu tetikler. Ölümüyle beraber yasal ve ahlaki süreç onun aleyhine işlemeye başlar: Ana katili Orestes'in haklı bulunmasıyla, kadına ait rollerde kısıtlama ve ayrımcılık sabitlenir. Bu kurallara uymayan, düzen, toplum ve erkek tarafından kontrol edilemeyen kadın, ölüm ve dehşet saçan karanlık anaya dönüştürülür. "*Klytaimnestra* kelimenin tam anlamıyla bir hain değildir, analıkta garip bir güç vardır."[5] Kadının erkeği öldürmesi, çocuğunu reddetmesi normal değildir, diğer yandan o, tüm bunları Woolf'un da belirttiği gibi salt kötülük yapmış olmak için yapmaz. Oğlu onu öldürmek üzere karşısına geçtiğinde, annelik görevlerini ihmal etmiş bile olsa, Klytaimnestra'nın anne olarak kadın kimliğine sahip çıkmasına ve bu durumu yüceltmesine tanık oluruz: "Oğlum benim! Sus! Yarı uykuda/ Defalarca dudaklarınla süt emdiğin/ Bu göğse kıyma!"[6] Anaerkil gelenekten ataerkile geçiş sürecini ve bu durumun yarattığı çelişkileri aynı anda bir tek Orestes üzerinden okuyabiliriz. O, babası Agememnon'un anaerkil toplumun belirlediği kutsalın alanını kızını kurban ederek ihlal ettiğini bilir. Küçük kardeşinin ölümü ve annesinin acısının farkındadır, hatta "Ana kanına girmesem mi, ne dersin Pylades?"[7] derken davasından vazgeçirilmek ister gibidir. Ama yeni düzeni temsil eden Apollon'a uymak durumundadır ve annesine son kez "Yasaları çiğnedin, ettiğini bul şimdi"[8] diye seslenir ve onu öldürür. Hemen sonra suçluluk duygusuna kapılır: "Babamı kıskıvrak yakalayan bezle konuşuyorum/ Pişman oluyorum yaptığıma."[9] Burada, erilliği temsil eden yasa karşısında, kadınlığı temsil eden yaşamın olumsallığı karşımıza çıkar. Zira tragedyada insan psikolojisinin olumsallığı ön plandadır. Bachofen *Analık Hukuku*'nun önsözünde "İçimizdeki iyi tarafların ortaya çıkarılmasını anneliğin sihrinde aramalıyız. Annelik zorluk dolu bir hayatın içine sevgi, barış ve anlayışın ışığı gibi doğmaktadır. Kadın yavrusunu koruduğu için bir erkekten daha öce sevgiyi öğrenmektedir. Sonra da sevgisini kendi benliğinin sınırları dışına çıkarmayı, onu başkalarına aktarmayı ve bütün yaratıcılığını kullanmayı geliştirecektir"[10] derken anne olarak kadının yaşamsal öneminin altını çizer.

Klytaimnestra'yı tarihsel anlamda anaerkil dönemde iktidarın kadın tarafından belirlenmesinin son temsilcisi olarak düşünebiliriz. Orestes'in annesini öldürmesi anaerkil çizgiyi takip eden geleneğin Yunan dünyasında so-

nunu getirir. Daha sonra ele alacağımız Zeus'un Metis ile ilişkisi de sonuçları açısından benzerlik taşımaktadır. Klytaimnestra'nın Agamemnon'u öldürmesinin anaerkil düzenin intikamı bağlamında açıklanabilecek haklı sebepleri vardır: Kızının öldürülmesi; kocasının kendisini aldattığını düşündüğü Chryseis ve Kassandra'yı kıskanması; Aigisthos'a olan aşkı; iktidar sahibi olmayı arzulaması; eski düzene duyduğu özlem gibi. Ama diğer yandan oyunun çeşitli çağdaş yorumlarında olduğu üzere bunların göz ardı edilerek söz konusu cinayetin Aegisthus'un aile düşmanlığının intikamının bir parçası olarak göstermek ne kadar açıklayıcı olabilir?

Kassandra ise mitolojide gücü ve etkisi giderek azalarak işlenen bir Athena rahibesidir. Troya savaşından sonra Athena Tapınağında Aias'ın tecavüzüne uğraması kadın tanrıçaların değerinin düşürüldüğünün göstergesidir. Kassandra'nın bilicilik yeteneği ona Apollon'un bağışıdır ama onunla birlikte olma sözünü yerine getirmediğinden geleceği görse bile buna kimseyi inandıramayacaktır. Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinde Kassandra'nın, yani uzağı gören bilinçli kadını temsil edenin, bir başka kadın tarafından (Klytaimnestra) öldürülmesi de yeni düzenin kadına bakışı ve konumlandırışında stratejik bir hamledir. Kassandra erkek arzusuna boyun eğmeyen kadının temel göstereni iken, erkek egemenin dilsel kodlarını çözmüş bir başka kadın tarafından öldürülmesi, egemen söylemin meseleyi bir iç hesaplaşma gibi göstererek üstünü örtme eğilimine işaret eder. İktidarı her iki cinsin de arzuladığını ama yalnızca tek bir cinsin kazanabilmesine izin verildiğini düşünürsek, Klytaimnestra'nın seçeneklerinin ne kadar az olduğunu anlayabiliriz. O yüzden Klytaimnestra'nın da susturulması bizi şaşırtmaz.

Kardeşi Orestes'i annelerini öldürmeye ikna eden Elektra da Tanrıça Athena gibi babasından yanadır. *"Elektra: İlkin baba demek zorundayım sana"*[11] diye seslenir kardeşine. Elektra eve [*oikos*] bağlıdır. Babasının evine dönmek, site tarafından belirlenen kadınlık konumuna uygun davranabilmek için annesini öldürmekten kaçınmayacaktır.

> "Eril güç, öteki güce, yani bizzat dişil güce karşı kıyasıya mücadeleyle aslında simetrik olmayan, irrasyonel, hileli ve kontrol edilemez bir güç tarafından tehdit edildiğini itiraf eder. Bu tehdit anne soylu bir toplumdan geriye kalan bir şeyden mi yoksa bir yapının özgül tikelliğinden mi kaynaklanır.[…] öteki cins olan dişi cins, ortadan kaldırılması gereken mutlak bir kötülüğün eş anlamlısı olarak görünür."[12]

MÖ 2100 civarı ataerkil kabilelerin anaerkil kabileleri istilalarının ardından kralların kendilerine tehdit olarak gördükleri eski sosyal sistemi değiştirecek güce ulaşmasıyla çeşitli durum ve pratikleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar. Eski zamanın ölümsüz tanrıçaları, ölümlü insanlara dönüştürülmedikleri durumda, sisteme hizmet eden davranış ve söylemle karşımıza çıkartılırlar. Kutsalın alanına dahil olan ya da olmayan tüm unsurlar aynı dili konuştuklarında sağlam bir dünya iktidarı oluşturulur. Oluşturulan bu iktidar tüm eril unsurları olumlarken karşısında konumlandırılan dişili olumsuzlayarak silikleştirir.

> "Kirliliğin arkeolojisinde gerilere gittiğimizde karşımıza bir güç çıkar. Anneliğe mi ya da doğaya mı atfedildiği belli olmayan ama her halükârda Yasa'ya tabi olmayan ya da tabi kılınabilir olmayan bu güç, özel bir kötülük biçimine bürünebilir. Ama toplumsal ve öznel, simgesel düzenin egemenliği sürdüğü sürece bu güç, özerk bir kötülük biçimine bürünmez."[13]

Simgesel alanını genişleten bu iktidar da dünya ve tanrılar evreninde geçerli ve değişmez bir yapıya dönüşür. Üçlemede de Erinyeler'in yeni anlamıyla adalet *dike*yi temsil eden Eumenidler'e dönüşmesi ile erkek egemen Olimposlu tanrıların kadın toprak tanrıçalara üstünlüğü sağlanmış olur. Bu, Zeus'un iktidarını meşru ve sürekli kılmak için gereklidir.

Athena anaerkil dönemin önemli tanrıçalarındandır. Kuzey Afrika kökenli olduğu düşünülmektedir. Platon *Timaeus*'da[14] Athena'yı anaerkil dönemin Libyalı tanrıçası savaşçı rahibe Neith ile ilişkilendirir. Athena'nın Libya'da doğup Girit'e oradan da Yunanistan'a geçmiş olma ihtimali yüksektir, hatta kalkanını süsleyen yılanlarla, Girit yılan tanrıçasından doğan hem yer altı *chthonic* hem ev koruyucu yılan kültü arasında bağ kurmak mümkündür. Bu da Athena'nın değişik doğum öyküsünün nedenini açıklar çünkü Athena da Yunan panteonuna dışardan katılan Dionysos gibi ikinci bir doğumla doğar. Hesiod'un *Theogony*'de anlattığına göre Hera'dan önce akıl ve bilgeliği temsil eden Metis ile evlenen Zeus doğacak çocuğun kendisini alt edeceğini öğrenince hamile Metis'i yutar ve böylece akıl ve bilgelik onun kendi özellikleri olur. Zeus'un Metis'i yutuşu anaerkilliğin sonunu temsil eder. Athena ise büyümeye devam eder. Şiddetli baş ağrılarının öncelediği doğumla savaş zırhını kuşanmış bir yetişkin olarak babasından doğar. Bir ananın rahminden doğmayan Athena annesini tanımadığı gibi ona karşı

bir bağ da hissetmez. Anaerkil dönem ile bağları kopartmak açısından oldukça başarılı bir yöntem izlenmiş, doğar doğmaz yeni düzene içerden adapte edilmiştir. Bu düzende kadına ait bir özellik olan doğum bile kadının elinden alınarak çeşitli erkek karakterlere nakledilir. Athena'nın babasının başından, Dionysos'un babasının baldırından, Havva'nın Adem'in kaburgasından varlık bulması gibi. Yaratma ve yaşam verebilme yeteneği önemlidir, bu nedenle erkeğin gücü ve kontrolü dahilinde olmalıdır. Athena, Özgürlük Heykeli, gözü bağlı Adalet Tanrıçası, Bakire Meryem ataerkil düzen içersinde rahimsiz tasvir edilir. Ataerkil söylem, rahimde geçen süreyi annelikle ve anne bedeniyle dolaysız ilişki kurması bakımından önemsemez ya da yok saymaya çalışır. Irigaray bunu *"vague taboo"*[15] olarak nitelerken Kristeva da kültüre atılan ilk adımın anne bedenini hatırlatan şeyler tarafından belirlendiğini ve bu kimliği, sistemi ve düzeni tehdit edenin de abject (tiksinme) olarak tanımlandığını söyler ki bu da yine kadın bedeniyle ilişkili olandır.

Aiskhylos, *Oresteia* üçlemesinde Athena'yı babasının başından doğan, erkeğin haklarını koruyan, kollayan, savaşçı bir diplomat olarak gösterir. O, ataerkil toplumda kadına ait rolleri reddeden savaşçı bakiredir. Kadınsal sezgi ve duyarlılıkları, annesinin analığını, kadınsal duygusallığını, akıl ve bilgeliğini ne bilir ne de tanır. Üstelik bunları yıkıcı, korku verici özellikler olarak görür. Ataerkil düzenle birlikte güzellik ve bilgelik onun özellikleri olarak kalsa da Zeus'un düzeninin hizmetkârına dönüşür. Bağımsız bir kadından babasının kızına dönüşürken kendi rolünü kurban eder ve karşı cinse düşkünlüğü ile ön plana çıkmak yerine, öncü bir kadın kimliğiyle ortaya çıkıp kadınların da yurttaş olarak varolma haklarını savunan bir lider olma şansını bir kez ve tümden yitirir. Erkeğin dünyasında kabul görebilmek için mütemadiyen bakire kalmalıdır. Kadın görünümlüdür ama kadınsı hiçbir özelliği yoktur, erkeğe ait özellikler kuşanmıştır ama erkek de değildir. Giderek cinsiyetsizleşir hatta şehrin talihinin koruyucu Tyche'sine, uygarlığın kendisine dönüşür. Athena dişile ait olanı reddederek ve üzerine atfedilen erile ait özellikleriyle mevcut iktidarın adamı, mahkemenin de sahibi olabilmiştir. O ataerkil düzenin dilsel kodlarını içselleştiren ve oyunu onun kurallarına göre oynayan bir figür olarak karşımıza çıkar. O sanılanın-sunulanın aksine dişil bir özne değil sadece dişil görünümlü eril bir özne olarak varolabilmiştir. Athena yeminli hâkimler seçer ve ilk mahkemeyi oluşturur, aslında bu daha önce sözünü ettiğimiz o dönemde hak ve yetki alanı kısıtlanan Areopagos mahkemesidir. Athena orada Erinyeler'in itirazına rağmen

yeni bir düzen kurar. Adalet *dike* bundan sonra değişmeyecek yeni bir anlam kazanır. Athena'nın ikna edici retoriği ile beraber Erinyeler hayırlı ve koruyucu Tanrıçalara dönüşürler. Üçlemenin başında Klytaimnestra, Agememnon'un gücüne karşı çıkarken sonunda ise Athena, cinsel ayrımın sınırlarını kabul eder. Üçleme Klytaimnestra'nın iknası ile başlar, Athena'nın iknası ile biter. Üçleme kız çocuğun öldürülmesi ile başlar kız çocuğun babanın erkine hizmet etmesi ile biter. Klytaimnestra'nın harekete geçmesi ile başlayan süreç Athena'nın Orestes'i yargılamasıyla son bulurken "Babamın çocuğuyum ben. Onun için/ Evin efendisi, kocasını öldüren/ Kadının ölümü fazla üzmedi beni"[16] sözleri, şehre evlilik, miras, zina gibi konularda bundan böyle hâkim olacak kuralları tanımlarken, bir cinsel düzen kurarak cinsiyetler arası rol dağılımını da belirler. Bilen, eyleyen, şekil veren aktif erkek kadını içinde çocuğun gelişmesi için gerekli bir tarlaya, adının devamını sağlayacağı bir araca indirger. Artık çocuk babaya aittir, soy küçük kız yerine büyük oğul tarafından sürdürülür (bu bağlamda, en küçük kız İphigeneia'nın kurban edilerek öldürülmesi ayrıca anlamlıdır), kız babanın malı konumuna indirgenir, aldatan kadın vatandaşlıktan çıkarılır, kız çocukları on iki yaşlarında evlendirilir ve erkeğin izni olmadan bazı dini bayram ya da festivaller haricinde bir daha da evden [*oikos*] çıkamazlar. Bebek-gelin modelinin izlenmesi şehir hayatında kadının sözü geçen yetişkin bir birey [*demos*] sayılmamasının dayanağını teşkil eder. Korku ve güvensizlik kadın düşmanlığını daha da besler. Kadına yönelik baskı, dayatma, kamusal alandan dışlanma ve kapatma yöntemleri işe koyulur. Böylece de eski düzenin mitsel evreni son bulurken tragedyayı günümüze taşıyan egemen söylem trajik meşruiyetini kazanmış olur.

Zeus, Metis'in kızı Athena'nın babası olarak siyasal erkini ve söylemini kadın üzerinden sağlamlaştırır ve ne yazık ki zamanında kendisine şiddetli baş ağrıları çektiren ve tam donanımlı zırhlı bir savaşçı olarak doğan kızını da kendi politik söylemini yayacağı bir araç olarak kullanır. Zeus'un iradesine boyun eğen Athena ataerkil düzenden yanadır. Mahkemede Zeus'un, Apollon'un, Orestes'in ve Atinalı erkeklerin içini rahatlatmaktan başka bir amacı olmayan kanıtlar ileri sürülür. Klytamnestra'nın cinayetini ahlaki açıdan haklı çıkaracak kanıtlar ortaya konmaz. Tarafların fazlasıyla tatmin olmuş ve uzlaşmış olarak ayrıldıkları mahkeme sahnesi tamamen bir yanılsamadır. Demokrasi ve kanun önünde eşit haklara sahip olmanın ilk örneği ve bu değerlere bir övgü niteliğinde yazılmış olmasına rağmen, kadının ye-

nilgiye uğratılması bakımından cinsiyetler arası savaşın ne kadar büyük olduğunun altını çizerken bir ihaneti de ortaya çıkarır. Athena'nın ihanetidir söz konusu olan. Athena kadına ve ona ait olanın haklı öfkesini susturup onun, öteki olarak, şehrin sosyal düzenine entegrasyonunda önemli rol oynar. Karar veren yetkenin babaya düşkünlüğünün sonucu belirlemesi ise kesinlikle anlaşılır bir durum değildir. Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesi politik, biyolojik ve psikolojik arenadaki kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin manifestosudur.

Anne-kadının yaratıcı gücü elinden alınmakla kalınmamış sesi de kesilmiştir. Günümüzde erkeğin hâkimiyetindeki dil, Zeus'un söylemine paralel işlemektedir. Kadın, kendi isteklerini, arzularını ve bedenini ifade etme olanağından yoksun bırakılmıştır. O, kendi söz ve sözcük dizinine sahip değildir: *"Arzulayan özne"* konumuna gelememiştir.[17] Dil erkekten yana erkekliğe göre belirlenir, toplumsal düzen, kamusal alan yine erilin tekelindedir, dışlanan kadın ise toplumun *"bilinmeyen altyapısı"*nı oluşturur.[18] Tecrit edilen kadın eski tanrıçanın niteliklerini çalışma, iş bölümü adı altında görev olarak benimsemek durumunda bırakılmıştı. Irigaray'ın belirttiği gibi kadın hâlâ, bizzat kadın olarak ve iş gücü anlamında sömürülüyor. Oysa babanın gölgesinden çıkması şart; çünkü aynı eril ilke köleliğin, sömürgeciliğin, baskı, şiddet ve sindirmenin de temel dinamiklerinin köklendiği yerdir. Her şeyden önce kendisine dikta edilen karanlık ana korkusunu içinden atarak onunla uzlaşma yoluna gitmeli ve onu kendi psikesinin bir parçası olarak kabullenebilmelidir. Athena'nın kadınlığın temsilcisi olmadaki başarısızlığı bu durumu kabullenemeyip dişiliğini reddetmesinden kaynaklanır.

Uygarlığın üzerinde temellendiği yanılsamanın, yani içgüdüsel kendiliğindenin yerini alan aklın keyfiyetinin bir zafer kutlamasına dönüştüğü noktada öyküyü yeni baştan okumak değil yeni baştan kurmak gerekiyor. Her şeyden önce kadının kendini toplumsal özne olarak konumlandırması gerekmektedir. Kadın, toplumsal özne olarak kendini kabul ettirebilmek için özbilince sahip olmalıdır. *Oresteia* üçlemesinde başta *agon* yani oyun, çatışma, eşitlik ilkesi dahilinde bilen, eyleyen olarak erkeğin (Agamemnon) karşısında kadın (Klytaimnestra), alt edilmesi gereken öteki olarak konumlandırıldığından beri kan, suç, kir, doğa, kabilesellik gibi özellikler de kadınla ilişkilendirilmiş ve bütünü karşıtlıklar ile tanımlayan ataerkil söylem, karşıt öğelere eş değer atfetmektense alt üst ilişkisi kurarak sınıflandırmıştır. Kristeva bu tür bir sınıflandırmayı kıyamet haberciliği olarak görür:

> "Toplumsal ve tarihsel koşullar ne olursa olsun bu kıyamet kimliklerin varolmadığı ya da ancak çift, belirsiz, heterojen, hayvani, dönüşmüş, başkalaşmış ve iğrenç olduğu kırılgan sınırda kök saldığını düşündüğüm bir kıyamettir."[19]

İkili karşıtlıklar temelinde anlamlandırılan dünyanın bir yanı her zaman eksik tanımlanmış ve eksik anlaşılmış olacaktır. Aynı şekilde cinsiyetleri de birbirleri üzerinden tanımlarken bir şeyin ne olmadığı değil, o şeyin ne olduğu üzerinden hareket edilmesi gerekmektedir. Dünya bir olumsuzlama zinciri üzerinden açıklandığı sürece dışarıda bırakılanlar daima eksik ve kötü olarak kalacaktır. Bu durum ancak simgeselin üzerine kurulduğu dilsel alanın dışında farklı düşünüşlerle aşılabilir. Aksi takdirde mevcut sorunlara yeni sorunlar-kötüler eklemenin ötesine geçilemez. Dişil, erilin karşısında konumlandırılarak anlama kavuşamaz. O kendi içerisinde anlama yetisine sahip, kendisini ve doğayı kavrayan bir varlıktır. Kadın, doğaya ve kendisine ne olduğu sorusunu sorduğu anda özne olma alanına kayacaktır. Kadın, kendisi için karar verebilen, arzulayan ve bunu ifade edebilen, seçim yapabilen, özgür, özerk birey haline gelmelidir. Oysa kadını günümüzde, bilen ve arzulayan etkin bir özneye dönüştürmesi gereken sosyal alan, kadının eş ve annelik konumu üzerinden uygulanan baskıya bir son vermek yerine kadınları emek alanında da sömürüye açmıştır. Dolayısıyla kadın kendisini özgürleştireceğini düşündüğü her alanda simgesel düzen tarafından sömürülmüştür. Önemli olan ortak oluşturulamayan tarihin ve dilin aksine yeni şeyler söyleyebilmek ve herkesi bu alanın içine dahil ederek yeni bir söylem oluşturabilmektir. Her yeni demokratik açılım kadını daha özgür ve daha bilgili kılmıştır ama hâlâ aynı hâkim söylem üzerinden gidildiği sürece görünürdeki eşitlik ilkesi uygulamada ve zihinsel dönüşümde daha çok yol kat edilmesi gerektiğini göstermektedir. Tarihsel döngüye baktığımızda da kamusal alanda daha görünür hale gelen kadın, içeriksel olarak radikal bir dönüşüm yaşayamamıştır. Mevcut koşullar ve oluşturulan kamusal alan, erkeğin dilsel kodları ve okumaları üzerinden kadına dikta edildiği sürece de radikal bir dönüşüm beklemek doğru olmaz.

Notlar

1 Kristeva, Julia, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme,* Çev.: Nilgün Tutal, Ayrıntı 2004, s. 14.
2 *A.g.e.*, s. 15
3 Aiskhylos, *Oresteia Üçlemesi*, Çev.: Ahmet Cevat Emre, MEB, İstanbul 1964, s. 15.
4 Irigaray, Luce, "Body Against Body: In Relation to the Mother", *French Feminism Reader* içinde, (ed.: Kelly Oliver), Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2000, s. 243.
5 Woolf, Virginia *On Not Knowing Greek,* http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter3.html (01.02.2008).
6 Aiskhylos, *Oresteia Üçlemesi*, Çev.: Ahmet Cevat Emre, MEB, İstanbul 1964, s.121.
7 *A.g.e.*, s. 121.
8 *A.g.e.*, s. 125.
9 *A.g.e.*, s. 128.
10 Fromm, Erich, *Dünyadan Masallar ve Mitoslar*, Çev.: Aydın Arıtan, Arıtan Yayınları, Ağustos 1997, s. 265.
11 Aiskhylos, *Oresteia Üçlemesi*, Çev.: Ahmet Cevat Emre, MEB, İstanbul 1964, s. 90.
12 Kristeva, *Korkunun Güçleri*, s.101.
13 *A.g.e.,* s. 128.
14 Sokrates, *Timaeus*, http://www.activemind.com/Mysterious/Topics/Atlantis/timaeus_page2.html (10.11.2007).
15 Irigaray, *a.g.y.*
16 Aiskhylos, *Oresteia Üçlemesi*, Çev.: Ahmet Cevat Emre, MEB, İstanbul 1964, s. 170.
17 Irigaray, "Body against Body", s. 244.
18 Irigaray, "Women on the Market", *French Feminism Reader* içinde, s. 212.
19 Kristeva, *Korkunun Güçleri,* s. 289-290.

Marsyas'la İlgisi Var mı?

EKİN ÖYKEN

Antikçağ kültürüne ait pek az konu, hem ortaya çıktığı dönemde hem de sonraki çağlarda tragedya kadar merak ve tartışma yaratmıştır. Bunun nedenleri çeşitlidir. Ama belki de en önemlisi, estetik bir form olarak Atina tragedyasının kültür tarihi sahnesine çıkışıyla, başka sanatsal ve edebi formlara yerini bırakışı arasında oldukça kısa bir zaman diliminin bulunuyor olması ve yazılan tragedyaların çok azının günümüze ulaşmış olmasıdır. Bunların doğal bir sonucu olarak, tragedyanın hemen hemen her noktası tartışma yaratır ve yeni yorumlara açıktır. Önemini hiç yitirmiyor olması da sanırız bundan kaynaklanır. Biz de bu tartışmalarla ilgili birkaç noktaya değinerek başlayalım.

Tanım Sorunu

Bir tanım: Aristoteles'in tanımı.[1] Hiç tragedya yazmamış bir kişinin, sınıflandırıcı ve erekçi yaklaşımıyla ele aldığı konularda genellikle, kendi öz ve niteliklerinden kaynaklanan doğal bir gelişim içinde belli bir noktaya ya da amaca yönelen olgular görmüş bir düşünürün tanımı... Öyle bir tanım ki, tragedyayı adeta tohumdan yeşerip olgunlaşan ve türüne göre iyisi kötüsü olan bir bitki gibi tanımlıyor. Bu özelliği genellikle eleştiriye hedef oluyor;[2] ama yine de Aristoteles bu konuda bizim için önemli dayanak noktalarından biri olmaya devam edecekmiş gibi görünüyor. Çünkü kendisinden kalan metin, içerdiği eşsiz bilgilerin yanı sıra birçok sorumuzu cevapsız bıraksa da tragedyayı Aristoteles kadar ayrıntılı biçimde ele alan, tragedyanın şekillendiği çağa ondan daha yakın başka bir bilgi kaynağımız yok.[3]

Toplumsal Hareketler

Elbette tragedyayla ilgili hararetli tartışmaların tek sorumlusu Aristoteles değildir. Söz konusu dramatik form, kendi doğasından kaynaklanan bilinmezliklerle doludur. Tragedya, hem kökeni hem konusu hem de icrası bakımından toplumsaldır. Bunun nedeni, konularını kendinden önceki destan geleneği gibi *mythos*'tan almış olmasıdır; en azından başlangıçta. Toplumsal yaşantıdaki işlevlerini kısmen tanımlamış olsak da *mythos*'ların tam olarak neyi temsil ettiğini belirlemek, Yunan düşüncesinin kendini gizleme ve sır barındırma niteliğini düşünürsek neredeyse olanaksızdır.

Atina toplumuyla tragedya arasındaki bağıntı çok yönlüdür. MÖ 6. ve 5. yüzyılda* yalnız Atina değil, tüm Yunan dünyası ve hatta Doğu Akdeniz havzası, önemli bir gelişmeye sahne olur: Pers yayılımı. Perslerin Anadolu üzerinden Yunanistan'a yönelen ilerleyişi, Yunan *polis*'leri ile Anadolu'nun yerli ve Yunan kökenli halkları arasındaki mevcut ilişkilere farklı boyutlar kazandırmıştır. Pers tehlikesini zorlu mücadelelerden sonra uzaklaştıran Yunan direncinin mimarı Atina, bu başarısı karşılığında hem siyasal hem ekonomik hem de kültürel açıdan zirveye ulaşacağı bir altın çağa girmiştir. Ama çok geçmeden bu yükseliş, Sparta ve müttefiklerinin Atina'ya karşı düşmanlığını alevlendirmiştir. Bunun sonucu olan Peloponnesos savaşı, 5. yüzyılın son çeyreğini Atina için bir çöküş dönemi haline getirir. Dışta bunlar yaşanırken, Atina kendi içinde 7. yüzyılda başlayan, aristokrasiden tiranlığa ve sonra da demokrasiye uzanan önemli bir siyasal değişim geçirmektedir. Akdeniz'in hafızasındaki diğer önemli değişimlerle, örneğin Roma'yla karşılaştırdığımızda Atina'daki toplumsal değişimlerin oldukça hızlı yaşandığını görürüz. Söz konusu toplumsal hareketler, tragedyanın epos ve lirik şiirden koparak yükselişini anlamlı hale getiriyor olması bakımından önemlidir. Anlaşılacağı gibi tragedyanın ortaya çıkışı 6. yüzyıl ortalarında, oldukça çalkantılı bir dönemde olmuş ve Aristoteles'in deyişiyle 'kendi doğal şeklini alışı' da 5. yüzyıl gibi yükseliş ve çöküşün kısa süre içinde yaşandığı bir döneme denk gelmiştir. Dolayısıyla Atina'da, tiranlıkla demokrasinin kesişme noktasında duran Aiskhylos ile çöküş dönemini yansıtan Euripides arasında tragedyayı nasıl tanımlayacağımız bir tartışma konusudur çünkü bu iki yazarın tragedya anlayışı oldukça farklıdır. Tanrı Dionysos'u ölüler diyarına yollayıp, en iyi tragedya yazarının kim olduğu konusunda Aiskhylos ile Eu-

* Buradan itibaren aksi belirtilmedikçe ana metindeki ve dipnotlardaki tüm tarihler milattan öncedir.

ripides arasında yaşanan çekişmeye hakem tayin etmiş olmasına bakılırsa, sanırız bu zorluğu ilk hissedenlerden biri Aristophanes'tir.[4]

Nicelik Sorunu

Atina tragedyasıyla ilgili tartışmaları bu türe ait örneklerin sayıca sınırlı oluşu da etkiler. Her ne kadar Aristoteles'in *Peri poiētikēs*'te örnek seçtiği ve edebiyat eleştirisi alanında Antikçağ'ın bir diğer önemli yapıtı olan *Peri hupsous*'un yazarının değindiği –yazarı, kesin biçimde bilinmemekle birlikte 'Pseudo-Longinos' olarak anılır– *Oidipous tyrannos*, *Oidipus epi Kōlōnōi*, *Antigone*, *Medeia*, *Elektra*, *Bakkhai*, *İphigeneia hē en Aulidi*, *Iphigeneia hē en Taurois* ve *Oresteia* üçlemesi gibi önemli bazı örnekler günümüze ulaştıysa da, yalnızca adları bilinen yazar ve yapıtların yanı sıra bilmediğimiz pek çoklarının bulunuyor olması 5. yüzyıl tragedyasıyla ilgili kesin sonuçlar çıkarmamızı imkânsız hale getirmektedir. Üstelik art arda temsil edilecek, konu bakımından ilişkili üç oyunluk bir bütün olarak düşünülen üçlemelerden (*trilogia*) yalnızca Aiskhylos'un *Oresteia*'sı tam olarak günümüze ulaşmıştır.

Aslında burada Antikçağ kültürünün bütününü ilgilendiren önemli bir soruyla karşı karşıyayız: "Acaba metinleri günümüze ulaşan yapıtlar, yaratıldıkları çağın ya da belli dönemlerin en beğenilen yapıtları mıydı?" Bu konuda gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta, metinlerin günümüze ulaşmasında rastlantının rolüdür, ki bu yalnız filoloji değil, arkeoloji ve Eskiçağ tarihinde de geçerlidir. Le Guen, 19. yüzyılda Mısır çöllerinin kumları arasında Oksyrhynkhos papirüsleri bulunmasaydı, 4. yüzyıl komedyasının Menandros gibi usta bir yazarını hiç tanımamış olacağımızı hatırlatarak,[5] sayısı bin civarında olan 5. yüzyıl tragedyalarından günümüze yalnızca otuz kadar örneğin ulaşmış olmasının, bütünü görmemiz açısından ne denli önemli bir engel oluşturduğunu anlamamızı sağlar.

Elimizdeki tragedyaların tümü, Atina'nın üç büyükleri olarak anılan Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'e aittir. Yunan tragedyasıyla ilgili kaynaklarda Thespis, Phrynikhos, Pratinas, Agathon, İon ve Akhaios gibi başarı kazanmış olmalarına rağmen yapıtları günümüze ulaşmamış tragedya yazarlarının dışında genellikle hep bu üç yazar anılır.[6] İlk kez 386 yılı Dionysia şenliğinde yarışmadan bağımsız olarak, daha önce temsil edilmiş eski bir tragedyanın tekrar oynandığını biliyoruz. Bunun tragedya için bir gelenek haline gelmesi yani eski oyunlardan birinin her yıl şenlikte yeniden sahnelenmesi tahminen 340 yılından sonra olmuştur.[7] Bu, bir repertuar tiyatrosu ge-

leneğinin başlangıcına işaret eder. Ayrıca, Atinalıların üç büyükleri, Dionysos Tiyatrosu'na büstlerini yerleştirerek onurlandırdığını da biliyoruz. Bu bilgiler, Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in kendi çağlarının en beğenilen yazarları oldukları düşüncesini desteklemektedir. Ama buna rağmen 3. yüzyılda İskenderiye bilginlerinin eski yapıtları derleme, sınıflandırma ve yorumlama çalışmaları sırasında oluşturdukları, belli bir türün en iyi yazarlarını içeren listeleri bile tam anlamıyla bir *kanōn*[8] olarak nitelendirmenin doğru olmayacağı düşünülmektedir.[9] Nitekim söz konusu listeleri tanımlamak için kullanılmış olan *enkrithentes* terimi 'dahil olanlar' anlamına gelir ve mutlak bir değer sıralamasına işaret ettiğini kabul etmek zordur.

Görüldüğü gibi tartışmaya son noktayı koymak şimdilik mümkün değil.

Genel tartışmalardan, tragedyanın kökeniyle ilgili bir *mythos*'a doğru

Üzerine pek çok şey yazılan tragedyayla ilgili bu genel sorunlara değinme amacımız, ortaya koymak istediğimiz bir *mythos* yorumunu bağlamı içine yerleştirebilmektir. Çünkü ele alacağımız *mythos*'un, Aristoteles'in başlattığı, tragedyanın kökeni tartışmasıyla ilgili olduğu kanısındayız.

Günümüzde, tragedyayla ilgili köken sorunu, genellikle söz konusu formun Dionysos tapımından kaynaklanıp kaynaklanmadığı sorusunu cevaplama sorununa dönüşmüştür. Aristoteles'e dayandırılan eski ve halen yaygın olan görüş tragedyanın, *dythrambos* şarkılarının giriş bölümünde başlatıcı (*eksarkhontes)* denilen koro şefinin sunduğu konuşma ağırlıklı öykülerden doğduğudur. Bu görüş, *dythrambos* korosundakilerin Dionysos'un uyruğu altındaki *satyros*'lara öykünen teke kıyafetleri giydikleri ve adı geçen tanrının tapım törenlerinde de olduğu gibi maskeler taktıkları; *tragōdia* adının 'keçi *şarkısı*' ya da 'keçi kılıklıların şarkısı' anlamına geldiği; Atina'daki ilk tiyatro yapısının, Dionysos tapınağının bulunduğu kutsal bölgenin bitişiğine, seyircilerin sahnenin hemen arkasında tapınağı görmelerini sağlayacak biçimde bilinçli olarak inşa edildiği; başından beri tragedyanın Dionysos'a adanan bir şenlikte sahnelendiği gibi dayanaklarla desteklenmiştir.

Dionysos-tragedya ilişkisinin yeterince irdelenmeden kabul edildiğini düşünen Scullion gibi araştırmacılarsa, Geç Antikçağ yazarlarının "Dionysos'la hiç ilgisi yok" (*ouden pros ton Dionyson*) deyişini yeni bir Atina tragedyası yorumu için yola çıkış noktası seçmişlerdir. Antikçağ kaynaklarının kendisinde bu ifade genellikle şöyle açıklanır: Zamanla tragedya, konu, kahraman

seçimi ve koronun kimliği açısından, ortaya çıkış sebebi olan Dionysos'tan uzaklaşınca, ihmal edilen tanrıyı yeniden onurlandırmak için, Dionysia şenliklerinde art arda sahnelenen üç tragedyadan sonra bir de *satyros* oyunu sahnelenmeye başlanmıştır.[10] Scullion ise geleneksel yaklaşımın, tüm yönleri tek tek ele alınarak çürütülebileceğini ortaya koymaya çalışmıştır.[11]

Bu tartışmada temel sorun, 534 yılının Dionysia şenliğinde düzenlenen yarışmada Thespis'e birincilik getirdiğini bildiğimiz ilk 'resmi' tragedyayla formun ilkel biçimi arasındaki ve 534 tarihli bu oyunla metni günümüze ulaşmış en eski oyun olan 472 tarihli Aiskhylos'un *Persai* tragedyası arasındaki gelişim evresini tam olarak bilmiyor olmamızdır. Dolayısıyla, tragedyanın izleyebildiğimiz gelişimi, üç büyüklerde şahit olduğumuz değişimdir. İşte biz de, tragedyanın kökeniyle ilgili bu tartışmada, ünlü Apollon-Marsyas *mythos*'unu farklı biçimde değerlendirmenin mümkün olup olmadığını araştıracağız.

Söz konusu *mythos*'ta, Apollon'un, müzik konusunda kendisine meydan okuyan Phrygialı Marsyas'ı, Maiandros Irmağı'nın (Büyük Menderes) doğduğu Kelainai (bugünkü Afyon-Dinar İlçesi) yakınlarında yapılan flüt yarışmasında mağlup ettikten sonra ağaca bağlayıp canlı canlı derisini yüzdüğü ya da yüzdürttüğü anlatılır.[12] Apollon'un cezanın aşırılığı nedeniyle duyduğu pişmanlıkla *kithara*'sının tellerini kopardığı, Nysa (bugünkü Aydın-Sultanhisar İlçesi) halkının, Marsyas'ın öğrencisi Olympos ile *nympha*'ların kedere kapılıp gözyaşı döktükleri ve sonunda Marsyas'ın bir akarsuya dönüştüğü söylenir. Marsyas'ın, görsel kültüre de esin kaynağı olan akıbetiyle ilgili anlatılar arasında bizim için en ilgi çekici olanlardan biri Aelianus'un (yak. MS 175-235) şu aktarımıdır: "Derler ki, Kelainai'da birisi Phrygialı'nın (Marsyas) derisinin yakınında *aulos*'la Phrygia makamı çalarsa deri hareket eder



Apollo ve Marsyas, José de Ribera, Tuval üzerine yağlıboya 17. yüzyıl.

ama Apollon onuruna çalarsa sağırmış gibi görünür, titreşmez bile."[13] Bu ilginç ayrıntıyı yorumlamadan önce söz konusu *mythos*'un gelişimini inceleyelim.

Uzun süre önce Salomon Reinach, müzik yarışması (*eris peri mousikēs* ya da *agōn peri mousikhēs*) temasının bu *mythos*'a, görece geç bir dönemde, olasılıkla 5. yüzyılda eklenmiş olduğu görüşünü ortaya koymuştur[14] ve bilebildiğimiz kadarıyla bu görüş günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Reinach'a göre söylencenin ilkel biçiminde ne *kithara* ile *aulos* ne de bir müzik yarışması vardır. Bu *mythos*'taki yerel Apollon'un, insan görünümlü tanrılardan kurulu Yunan panteonunun henüz şekillenmemiş olduğu, hayvan tapımı dönemi olarak tanımlanan erken evreye özgü, Kuzey'den Makedonya kökenli Phrykslerin Anadolu'ya getirdiği 'ilkel' bir eşek tanrı (Apollon Onos) olduğu sanılmaktadır.[15] Bu erken dönemde tanrılar ile tanrıları temsil eden hayvanlar arasında bir özdeşlik varken daha sonraları bu hayvanlar söz konusu tanrılara kurban edilen kutsal hayvanlar haline gelmiştir. Bu durumda ilkel Marsyas da Apollon'a kurban edilen kutsal eşeği temsil ediyor olmalıdır ve 'insan benzeri' bir yaratık olarak düşünülmeye başlaması daha sonraları olmuştur.[16] Yunan mitolojisinde Marsyas, bazen insan bedenli, teke kuyruklu ve ayaklı *satyros*'lardan biri, bazen atınkine benzeyen kuyruğu ve kulaklarıyla bir *silēnos*, bazen de bütünüyle insan görünümünde, bir çoban (*poimēn*) olarak tanımlanmıştır.[17] Kimilerine göre, bu kırsal ve vahşi yaşam cinlerine ilişkin ikonografik karışıklık, Atinalıların Anadolu kökenli, at benzeri *silēnos*'ları Peloponnesos'un teke benzeri *satyros*'larıyla kaynaştırmasından doğmuş ve çok geçmeden tüm Yunan dünyasına yayılmıştır.[18]

Bu mitolojik unsurların Atina tragedyasıyla nasıl ilişkilendirilebileceğini açıklamadan önce Marsyas'la ilgili başka bir *mythos*'tan söz etmek uygun olacaktır: *aulos*'un icadı. Bu konuda iki farklı anlatı vardır. İlkinde çalgıyı Phyrigialı Marsyas'ın bulduğu anlatılır; diğerindeyse Athena'nın adı geçer. Athena'yı *aulos* ile ilişkilendiren anlatı, Boiotia'dan Attika'ya geçerek,[19] yukarıda aktardığımız Marsyas-Apollon *mythos*'undaki müzik yarışması motifi gibi 5. yüzyılda yaygınlaşmış olmalıdır. Athena *aulos*'u bulduktan sonra, çalarken yanaklarının havayla şişmesinin yüzünün doğallığını, güzelliğini bozduğunu fark eder ve rahatsız olup, *aulos*'ları bir kenara fırlatır. Atılanı Marsyas bulur ve almak üzereyken Athena'nın öfkeli bakışlarına yakalanır ama aldırış etmez ve *aulos*'ları yerden alıp öttürmeye koyulur. Bize ulaşan yazılı kaynaklarda bu *mythos*'un nasıl sonlandığı anlatılmamıştır

ama Pausanias (MS 2. yüzyıl), Atina'da gördüğünü söylediği Athena-Marsyas heykel grubunu betimlerken merakımızı kısmen giderir:[20] Athena uzağa fırlatarak unutmak istediği *aulos*'ları 'bulan' Marsyas'a öfkelenmiş, ona vurmaktadır.

Peki, Leto'nun çocukları, Polis'in koruyucuları Athena ile Apollon ne istiyordu bu Phrygialı'dan?

Antikçağ kaynakları Marsyas'ı bazen Dionysos'la bazen de 'Ana Tanrıça' Kybele'yle ilişkilendirmiştir. Kybele'yle ilgili bazı *mythos*'larda Marsyas, adeta Attis'in yerini almıştır.[21] Ayrıca *aulos*'un Kybele törenlerinde önemli yeri olduğu, tanrıça onuruna seslendirilen ilahilerde eşlik çalgısı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Kybele tapımı, tarihöncesi çağlardan Eski Yunan'a, Hellenistik Çağ'dan Roma'ya uzanan serüveni boyunca Anadolu'daki yaygınlığını koruduğunu göre[22] Marsyas'ın, kendisi gibi Phrygia'lı olan tanrıçanın uyruğu altında olduğuna inanılmış olması da şaşırtıcı değildir.[23]

Diğer yandan, *mythos*'ların Marsyas'ı kâh birine kâh diğerine dahil ettiği *satyros* ve *silenos*'lar Dionysos'un sadıkları arasında yer alırlar ve yırtıcı *aulos* ezgileriyle, onun uyruğuna girmiş coşkulu kadınlar topluluğunu (*mainades*) adım adım çılgınlığın zirvesine taşırlar. Marsyas'ın ya da *aulos*'unun akarsuya dönüşmesiyle ilgili ünlü *mythos*[24] ve Antikçağ yazarlarının onun adıyla anılan birden fazla akarsu olduğuna ilişkin aktarımlarıysa[25] bir başka önemli ilişkiyi ortaya koyar: İster *satyros* ister *silēnos*, isterse çoban yani bütünüyle insan olarak düşünülmüş olsun, kültürü şekillendiren temel unsurun *mythos* olduğu dönemlerde Marsyas ve *aulos*'u, insanlara yabanıl doğayı özellikle de rüzgârın ve suyun sesini çağrıştırmış olmalıdır ve muhtemelen bu özellikler Marsyas'ı hem 'Gürültücü' Dionysos'a (Bromios),[26] danslar ve koro şarkıları (*dithyrambos*'ları) içeren *aulos* eşlikli tören alaylarına (*komoi*), hem de yaşamın zorluklarından 'Azat eden' Dionysos'a (Lykios) yakınlaştırmıştır. Yunan kültürü açısından son derece önemli olan Kybele ve Dionysos benzer biçimde tabiat, bereket ve sonsuz yaşamı temsil ediyor olmalarının yanı sıra Arkaik ve Klasik Çağ Yunan kültüründe genellikle yabancı tanrılar olarak görülmüş olmaları açısından da benzerlik gösterirler.[27] Bu bağlamda Marsyas'a ilişkin *mythos*'lar Yunanistan'ı farklı coğrafya ve kültürlerle ilişkilendiren *mythos*'lardandır ve bizce 'Phrygialı'nın öyküsü Atina tragedyasıyla işte bu noktada buluşmaktadır.

Antikçağ'da Dionysos tapımını benimsemiş olanlarla özdeşleştirilen taşkın şarkı ve dansların *polis*'in ağırbaşlılığına gölge düşüreceğinden endişe

duymuş olacak ki, Atina tiranlarından Peisistratos 6. yüzyılda, büyük olasılıkla Lenaia ve 'kırsal' Dionysia (*Dionysia ta kat' agrous*) kutlamalarının vahşi yönünü yumuşatmak ve özellikle alt sınıflardan kalabalık halk kitleleri tarafından benimsenmiş olan Dionysos tapımıyla ilgili toplumsal hareketleri daha kolay yönlendirip denetleyebilmek için, 'kent' Dionysiası (*Dionysia ta en Astei*) ya da Büyük Dionysia (*Dionysia ta megala*) olarak bilinen kutlamaları başlatmıştır. Bu kutlamalar da yeni bir törensel form olan tragedyanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Tragedya'nın kökeni Dionysos kutlamalarına özgü *dithyrambos* şarkılarına, diğer bir deyişle halkın bağrında kendiliğinden yeşermiş bir unsura dayanıyorsa da,[28] 5. yüzyıldaki parlak çağında tragedyanın, içerik ve biçim özellikleri açısından dönemin egemen söyleminin etkisi altında şekillendiği ve devlet tarafından desteklendiği açıktır. Bu bakımdan tragedya 6. ve 5. yüzyılda Yunan dünyasında yükselen Atina *polis*'inin tasarımı ve üretimidir. Bir sanat formundan, hele tragedya gibi bütünüyle 'insanca' bir türden, fabrikada üretilmiş bir araçmışçasına söz etmek yadırganabilir. Ama şurası gerçek ki tragedya Atina'nın tiranlıkla başlayıp demokrasiyle devam eden siyasal ülküsünün, kendi kendini tanımlama ve tanıtma aracıdır ve artık ne kökenindeki *dithyrambos* şarkısıyla ne de genellikle hatalı biçimde ilişkilendirildiği *satyros* oyunuyla, adının çağrıştırdıkları dışında bir bağı yoktur.[29] *Dithyrambos* şarkısının ve *satyros* oyununun ilksel ikonografik simgesi olduğu düşünülen *satyros*'lar yukarıda belirttiğimiz tabiatla ilgili çağrışımların yanı sıra vahşi coşkuyu, şehveti ve sarhoşluğu da temsil eder. İşte bu noktada ilginç olan tragedyanın içinden çıktığı bu *satyros* tarzı (*satyrikos*) gülünçlükten ve basitlikten sıyrıldığı ölçüde gelişmiş olmasıdır.[30]

Aristoteles *Peri poiētikēs* 1448ª35'te, Peloponnesosluların tragedyayı başlatanın kendileri olduğunu iddia ettiklerini söyler. Tragedyanın köklerinin Atina'dan başka bir yerde olabileceğiyle ilgili bir diğer bilgi de Herodotos'tan gelir. Kleisthenes (yak. 600-570 arasında Sikyon tiranı), Argoslularla yaptığı savaştan sonra Sikyon'da,[31] *rhapsōdos*'ların Argos'u ve Argosluları konu alan Homeros şiirlerini terennüm ettikleri yarışmaları yasaklamıştır. Bununla da yetinmemiş olacak, halkın büyük saygı gösterdiği eski kral Adrastos'u hafızalardan silmek için onun adına yapılan kurban törenlerini ve şenlikleri Adrostos'un can düşmanı Melanippos için kurdurduğu bir tapıma aktarmıştır. Herodotos'un aktardığına göre Sikyonlılar, Adrastos'un başından geçen acı olayları tragedya korolarıyla (*tragikoi khoroi*) yüceltiyorlardı.

Ama söz konusu korolar Dionysos'un değil kahramanın onuruna kuruluyordu. Kleisthenes'in bu tragedya korolarını Dionysos'a geri vermiştir. [32]

Diğer yandan mitolojide, *dithyrambos*'un yaratıcısı kabul edilen Arion da Sikyon'la ilişkilendirilir. Bizans dönemine ait bir ansiklopedik sözlük olan *Suidas Lexicon*'da kimilerinin ilk tragedyayı Sikyonlu Epigenes'e atfettiğini aktarır.[33] Tüm bu özellikleriyle Sikyon, tragedyanın ortaya çıkışı için uygun bir yer gibi görünmektedir. İşte, Pausanias'ın Apollon ve Marsyas'la ilgili şu aktarımı da Sikyon'a bağlanır: "Skyon'da . . . Apollon tapınağı yeni agora'da yükselir. Marsyas'ın *aulos*'larının burada bulunduğunu söyleyen bir öykü de vardır. Silenos (Marsyas) felaketiyle yüzleştiğinde Marsyas akarsuyu *aulos*'ları Maiandros'a taşımıştır, oradan da Asopos'a kapılıp Sikyon yakınlarında kıyaya vurmuşlar ve bir çoban tarafından bulunup Apollon'a teslim edilmişlerdir. Tapınak yandığında yanarak yok olduklarından o zamana kadar var olan bu sunuların hiç birini göremedim."[34]

Bu sözler Orpheus'la ilgili anlatıyı hatırlatır. Orpheus'un, Dionysos'un etkisiyle kendilerinden geçen *mainas*'lar tarafından parçalanan bedeninden ayrılan başı ve *lyra*'sı Hebros ırmağına (bugünkü adıyla Meriç Irmağı) kapılıp denize ulaşmış, oradan da dalgalarla Lesbos Adası'na sürüklenmiştir. Orpheus'un hâlâ ezgiler söyleyen başını ve *lyra*'sını bulan ada sakinleri onun için bir mezar yaparak tanrısal ozanı onurlandırmışlardır ve mezardan sık sık güzel *lyra* ezgileri geldiğine inanılmıştır.[35] Bir anlatıya göre Marsyas'ın Sikyon'daki *aulos*'ları gibi Orpheus'un *lyra*'sı da Lesbos'ta Apollon tapınağında bulunuyordu.[36] *Lyra* ya da *barbyton* gibi telli bir çalgıyla ozanın kendi şarkısına eşlik ettiği solo liriği formunun doğduğu yer olarak, Sappho ve Alkaios'un yurdu olan Lesbos Adası'nın gösteriliyor olması, Sikyon'un, tragedya korolarının doğduğu yer olarak anılması kadar ilginçtir.

Bu iki anlatıda Yunan kültürünün, daha doğrusu Atina'nın –bu durumda Atina'nın yükselişte olduğu 6.-4. yüzyıllar arasındaki dönemi düşünüyoruz– etkisi altında kaldığı yabancı kültür unsurlarını kendisine mal etmek için benzer mitoloji kurguları kullandığını görüyoruz. Nitekim Marsyas da Orpheus da tanrılarla insanlar arasında bir yerde durur. Orpheus'la ilgili tüm anlatılar onun ırmak kral Oiagros'un oğlu olduğunu kabul ederken, bazı anlatılar da Marsyas'ı aynı Oiagrus'un oğlu yapar. Biri Trakyalı diğeri Phrygialı olan bu iki kişilik de Yunanistan için yabancı figürlerdir. Üstelik Anadolu'daki Phrygialıların kuzeyden gelmiş olduğu göz önüne alınırsa ikisinin de aynı yabancı kültüre, Trakya'ya ait olma ihtimali de bulunmaktadır.[37]

Dolayısıyla Marsyas'ın 'su' yoluyla Yunanistan'a taşınması, basit bir rastlantıdan fazlasıymış gibi görünüyor. Gelelim Marsyas'ı, *dithyrambos*'u ve tragedyayı birleştiren unsura: *aulos*… Kamış, farklı ağaçlar ya da hayvan kemikleri gibi oldukça çeşitli malzemelerden yapılan, genellikle çift bazen de tek dilli, nefesli bir çalgıdır. Phrygia'ya özgü *elymos* denilen yerel bir türü olduğunu bildiğimiz[38] *aulos* ve bu çalgıya özgü müzik Atina'da 5. yüzyıl ortalarında yükselmeden önce *lyra* ya da *kithara* karşısında uzun süre dışlanmış ve kırsal olanla özdeşleştirilmiştir. Ama elimizdeki 5. yüzyıla ait vazo resimlerine bakılırsa *aulos*'un Yunan kültürüne nüfuz etmesi pek de zor olmamıştır. Bu durum, Yunan kültürü açısından pek şaşırtıcı değildir. Nitekim Yunan kültürü Dionysos ve Kybele gibi yabancı kabul ettiği tapımları da, başta gösterdiği dirence rağmen çok geçmeden kendininmişçesine benimsemiştir.

Marsyas'ı Phrygia'dan Sikyon'a yani Yunanistan'a taşıyan Pausanias aktarımı, ister yerel bir inanışı ister Atina'nın bakışını yansıtıyor olsun, tragedyanın ilişkili olduğu *aulos* eşlikli *dithyrambos* korolarının Phrygia'dan Yunanistan'a geçtiğini destekleyici niteliktedir. Üstelik Marsyas'ın *satyros* kimliği tragedia teriminin köken bilgisi açısından da önemlidir. Bu konudaki onca tartışma ve akıl yürütmeden sonra, yerel bir inanışı yansıtıyor olma ihtimali yüksek olan bir anlatının, söz konusu tartışmaya bir anda açıklık getirmesi beklenemez. Ama şu da bir gerçek ki, terimin kökeniyle ilgili karışıklık hâlâ sürmektedir. Örneğin bir yanda Scullion, yukarıda değindiğimiz 2002 tarihli makalesinde, terimin eski yorumu olduğunu söylediği, 'ödülü keçi olan şarkı' anlamının doğruluğunun Burkert tarafından uzun zaman önce ortaya konulmuş olduğunu ve artık kimsenin keçi kılıklı *satyros*'lara inanmadığını söylerken diğer yanda Latacz, 2003 tarihli kitabında "*tragodia* sözcüğüne, en eski durumun en eski deyimi gözüyle bakanlar haklı çıkıyor: 'Keçi kılıklıların şarkısı', 'keçilerin şarkısı'" diyerek terimin kökenine ilişkin önerilerin tarihçesi konusunda da ne denli büyük bir karmaşa yaşandığını ortaya koyar.[39] Dolayısıyla hâlâ açık olan bu tartışmada yeni öneriler sunmak mümkün görünüyor.

Sonuç olarak biz, daha önce Nietzsche tarafından açıklanmış olan Marsyas-Apollon *mythos*'u-Atina tragedyası ilişkisini destekleyecek bir yorum ortaya koymaya çalıştık.[40] Bilindiği gibi Nietzsche, *mythos*'un kahramanlarından ve kurgusundan yola çıkarak, Marsyas ile Apollon arasında yapılan, yöre halkı, esin perileri, Midas ya da *nympha*'ların şahit ya da hakem olduğu yarışmayı, seyircinin ve koronun önünde yapılan karşılıklı atışma niteliğin-

deki Atina tragedyasının arketipi olarak yorumlamıştır. Bu çekişme, sadece kır ile *polis*, *aulos* ile *lyra* arasında değil, duyma ile görme, ezgi ile söz arasındadır. Nietzsche söz konusu *mythos*'a, Apollon-Dionysos gerilimine oturttuğu düalist bir felsefe spekülasyonuyla yaklaşmıştır. Biz ise daha çok, tragedya korolarının Phrygia kökenli olup olmadığını, eğer öyle ise Yunanistan'a hangi unsurlarla, ne şekilde taşındığını merak ediyoruz.

Gelelim Aelianus'un aktardığı Marsyas'ın Kelainai'daki derisine... Ne dersiniz, Yunanistan'ın vahşi fatihine yaptığını acaba Anadolu da Yunanistan'a mı yapmıştı?[41]

Notlar

1 *Peri poiētikēs*'te (*Şiir Sanatı Üzerine*) özellikle, drama, tragedya ve komedyanın kökenine ilişkin 1448^{a}25-38; tragedyanın acıma (*eleos*), korku (*phobos*) ve benzer duygulanımların (*pathēmata*) yarattığı arınma (*katharsis*) ile ilgili olan 1449^{b}24-28 ve 1453^{b}1-14; *peripeteia* (baht dönüşü), *anagnōrisis* (tanıma) ve felaket (*pathos*) unsurlarının açıklandığı 1452^{a}22-1452^{b}13 ve 1454^{b}19-1455^{a}21; karakter (*ēthos*) seçimiyle ilgili 1454^{a}16- 1454^{b}18; en 'iyi' tragedya türünün tanımlandığı ve olay örgüsüne göre sınıflandırılmış dört temel tragedya türünün açıklandığı 1452^{b}3-1453^{a}39 ve 1455^{b}24-1456^{a}32 üzerine pek çok farklı görüş ve yorum ortaya konulmuştur.

2 Tragedya konusunda Aristoteles'e kavramsal düzlemde modern eleştiriler Hegel'le başlamış, Nietzsche'yle devam etmiştir. Bu konuda Aristoteles günümüzde de farklı açılardan eleştirilmektedir. Örneğin Hooker, onun, Sophokles'in *Oidipus tyrannos* yapıtını sabit bir şablon olarak fazlaca benimsediği görüşündedir. Bkz. Edna M. Hooker, "Changing Fashions in Ancient Drama-I", *Greece&Rome*, 2nd Ser, C. 7, No. 1, 1960, s. 36. Diğer yandan Aristoteles'e düşünme tarzının teleolojik yönü nedeniyle şüpheli yaklaşanlar da vardır. Bkz. Scott Scullion, "Nothing to Do with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual", *The Classical Quarterly*, New Series, C. 52, No. 1, 2002, s. 107.

3 Tragedyayla ilgili bilgi veren diğer Antikçağ kaynakları arasında sayabileceğimiz Pseudo-Longinos'un *Peri hypsous*'u tragedya yazarlarına ve oyunlara ilişkin oldukça önemli yorumlar içermekteyken, Horatius'un *Ars Poetica*'sında Roma'ya özgü birtakım bilgilerin dışında büyük ölçüde Aristoteles'in *Peri poiētikēs*'i izlenmiştir. Aynı şekilde Quintilianus da *Institutio Oratoria*'da Aristoteles'i izlemiştir.

4 *Batrahoi* (*Kurbağalar*), 405 yılı Lenaia şenliğinde sahnelenmiş ve birincilik kazanmıştır.

5 B. Le Guen, "Théâtre et cités à l'époque hellénistique", *Revue des études grecques*, Tome 108, No. 1, 1995, s. 69.

6 Örneğin, Diogenes Laertios, 4. yüzyıl düşünürlerinden Herakleides Pontikos'un *Üç tragedya yazarı üzerine* (*Peri tōn triōn tragōdopoiōn*) başlıklı bir yapıtının adını verir (5.88). Demek ki 4. yüzyıl gibi erken bir dönemde tragedyada bir 'üç büyükler' düşüncesi oluşmuş gibi görünüyor. Ama Laertios'un yapıtında, Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'le birlikte; bazen de bağımsız olarak; İon ve Akhaios'un da en iyi tragedya yazarları arasında anılmış olması ve yaşam öyküleri anlatılan düşünürlerin tragedya beğenileri aktarılırken üç büyüklerden kâh birinin, kâh diğerinin adının geçmesi, söz konusu sınıflandırmanın tam anlamıyla bir kanon olmadığını düşündürmektedir.

7 Le Guen, *a.g.e.*, s. 65.
8 Yunancada *kanon*, genellikle 'en iyi yazarlar' anlamında değil, belli bir edebi türün model oluşturabilecek yetkinlikteki yazarları için kullanılır. Örneğin tragedyaya ilişkin bir *kanon,* Aiskhylos'un Euripides'ten daha iyi bir yazar olduğuna değil her ikisinin de yetkin tragedya yazarları olduğuna işaret eder.
9 Bkz. Patricia E. Easterling, "canon", *The Oxford Classical Dictionary*, 3. bs., (Ed. by. Simon Hornblower, Antony Spawforth), Oxford, Oxford University Press, 1996, s. 286
10 Bkz. *Suidas Lexicon*, o. 806 (Ouden pros ton Dionyson); Zenobios, V. 40.
11 Scullion, *a.g.m.*
12 Bazı anlatılarda cezayı Skythialı bir kölenin uyguladığı aktarılır: Pseudo-Hyginus, *Fabulae*, 165.3.2.
13 Claudius Aelianus, *Poikilē historia*, 13. 21.
14 S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religion*, Robert Laffont, Paris, 1996, s. 497
15 A. H. Krappe, "Apollon Onos", *Classical Philology*, C. 42, No. 4, 1947, s. 223-234; Krappe bir diğer makalesinde ("Apollon Kyknos", *Classical Philology*, C. 37, No. 4, 1942, s. 353-370) Kuğu Apollon tapımının da Kuzey kökenli olduğunu, Kuzey Almanya kıyılarından Balkanlar'a taşındığını ortaya koymuştur.
16 A.g.y., s. 504; karş. A. H. Krappe, "Apollon Onos", *Classical Philology*, C. 42, No. 4, 1947, s. 223-234.
17 Marsyas'ın *satyros* olarak anıldığı kaynaklar: Platon, *Symposion*, 215 B, Pseudo-Ploutarkhos, *Peri potamōn*, 10.2; *Anthologia Palatina*, 7.696; *Anthologia Planudea*, 8; Ovidius, *Metamorphoses*, 6.393; *Fasti*, 6.703; *Epistulae ex Ponto*, 3.3.42, Statius, *Thebais*, 4.186; *silenos* olarak anıldığı kaynaklar: Herodotos, *Historiai*, 7. 26. 14; Strabōn, *Geōgraphika*, 10.3.14.1; Pausanias, *Hellados periēgēsis*, 1.24.1.1; 2.7.9.4; 2.22.9.2; Nonnos, *Dionysiaka*, 19.325, Marsyas'ın 'çoban' olarak anıldığı kaynaklar: *Anthologia Palatina*, 9.340; Philostratos, *Eikones*, 1.20; Palaiphaton, *Peri apistōn*, 47; Pseudo-Hyginus, *Fabulae*, 165.3.2
18 O. Navarre, "Satyri-Sileni", *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* (ed. Ch. Daremberg, E. Saglio, E. Pottier), Librairie Hachette, Paris, 1877-1919, Tome IV-2, s. 1091
19 Jessen, "Marsyas", *Ausführlisches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, hrsg. W. S. Roscher, Teubner, Leipzig, 1894-1897, Band II-2, s. 2440; S. Reinach, *a.g.e.*, s. 495. Reinach, Yunan kaynaklarının bu *mythos*'la ilgili aktarımlarında aulos'un 'bulunuş' öyküsü anlatılırken genellikle *heuriskein* fiilinin kullanılmış olmasını, Atinalıların *polis*'in koruyucu tanrıçası olan Athena'yı, Phrygia kökenli olduğunu gayet iyi bildikleri bu önemli çalgıyı icad etmiş olma onurundan mahrum etmek istememiş olmalarına bağlar. Nitekim *heuriskein* fiili hem 'bir yerde bir şeyi şans eseri bulmak' hem de 'icad etmek' anlamına gelir. Böylece *aulos*'u bulanın Marsyas olduğunu bildiren eski *mythos* da 'açıklanmış' olur: Marsyas atılanı bulmuştur. Bu kelime oyunu sayesinde hem gerçekler bütünüyle göz ardı edilmiş hem de Athena onurlandırılmış olmaktadır. Türkçede 'bulmak' fiilinin benzer biçimde bu iki ayrı anlamı barındırıyor olması Reinach'ın yaklaşımını bizim açımızdan daha anlaşılır kılmaktadır.
20 Pausanias, *Hellados periēgēsis*, 1.24.1. Romalı yazar Plinius, Athena-Marsyas *mythos*'uyla ilgili bir başka heykel grubundan söz eder (*Naturalis Historia*, 34.57). Plinius'un *Myron*'a atfettiği bu ikinci yapıtın diğeriyle bağlantısıyla ilgili olarak bkz. H. Anne Weis, 'The "Marsyas" of Myron: Old Problems and New Evidence', *American Journal of Archaeology*, C. 83, No. 2, 1979), s. 214-219.
21 Diodōros Sikeliētēs, *Bibliothekē Historikē*, 3.58.3. Ayrıca bkz. J. G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Oxford University Press, Oxford, 1994, s. 355.
22 Bkz. Lynn E. Roller, *Ana Tanrıça'nın İzinde: Anadolu Kybele Kültü*, Çev.: Betül Avunç, Homer Kitabevi, İstanbul, 2004.

23 Diodōros Sikeliētēs'in, Marsyas'la ilgili anlatısına (3.58.1), Kybele'nin Phrygia'da doğmuş olduğuna ilişkin yaygın inanışı aktararak başlamış olması ilgi çekicidir. Marsyas-Kybele ilişkisi için ayrıca bkz. Strabon, *Geōgraphika*, 10.3.14.

24 Marsyas'ın akarsuya dönüşmesiyle ilgili anlatı ilk kez Roma döneminde *Metamorphoses*, 6. 382-400'de karşımıza çıkar ve daha sonra yalnızca Pseudo-Hyginus, *Fabulae*, 165.5.4'te ve Nonnos, *Dionysiaka*, 19. 324'te benzer bir anlatıma rastlanır. Bu durum Ovidius'un söz konusu anlatıyı dönüşüm öykülerinden oluşan yapıtına uygun hale getirmek için edebi açıdan yorumladığını düşündürmektedir. Önceki Yunan anlatılarındaysa, adıyla anılan akarsuyla Marsyas arasındaki ilişki, suya düşen *aulos*'ları ya da akarsuyun doğduğu yerde gerilmiş olan derisi üzerinden kurulur. Bkz. Herodotos, *Historiai*, 2.26.3; Pausanias, *Hellados periēgēsis*, 2.7.9.4.

25 Heredotos Anadolu'da Marsyas ya da benzeri adla anılan başka akarsuların da olduğunu aktarır (5.118). Bunlar Karia'daki Marsyas ve Lydia'daki Masyes ya da Masses akarsularıdır.

26 Dionysos'un 'Bromios' sanlığının, 'kükremek, gürüldemek, gümbürdemek' anlamlarındaki *bremein* fiilinden geldiği kabul edilir. Bkz. Pierre Chantraine, "bremō" *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris, 1968, Tome I, s. 194

27 Elimizdeki filolojik ve arkeolojik bulgular Kybele'nin Anadolu kökenli Ana Tanrıça Kubaba'yla bağlantılı olduğu noktasında birleşirken, Dionysos tapımında durum farklıdır. Pylos'ta (Peloponnesos'un Güney batısında) bulunan Miken dönemi Linear B tabletlerinde 'Dionysos' adının (DI-WO-NI-SO-JO) okunmuş olması (PY Xa 102, Xb 1419, bkz. L. R. Palmer, *The Interpretation of Mycanean Greek Texts*, Clarendon Press, Oxford, 1963, s. 103 ve 414), adına Homeros'ta rastlamadığımız Dionysos'un Yunanistan'a görece geç bir çağda (kimi araştırmacılar bunun 8. yüzyıldan önce olamayacağını öne sürmüştü. Bkz. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Der Glaube der Hellenen*, I, 60) kuzeyden, tapım merkezlerinin yoğun olduğu Trakya ve Makedonya'dan yayılmış yabancı bir tapım olduğu görüşünü şüpheli duruma düşürmüştür (bkz. Carl Kerényi, *Dionysos Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton University Press, New Jersey, 1996, s. 138). Dionysos tapımının nüvesinin Mynos kültüründe görüldüğünü öne süren Kerényi ise bu iki olasılığı uzlaştırmak istercesine Dionysos tapımının, Güney'den Kuzey'e yayılan şarap ve bağcılık kültürü gibi Girit'ten Trakya'ya doğru yayılmış olabileceğini söyler. Doğru yorumladıysak Kerényi, Yunanistan'ın güneyindeki Phylos'ta Miken dönemine ait bir Dionysos tapımının bulunuyor olmasını, Kuzey'e yönelen bir kültürel hareketin farklı noktalara yayılımı olarak açıklamaktadır (bkz. a.y.).

28 Aristoteles, *Peri poiētikēs*, 1449a'dan, tragedyanın, koro tarafından seslendirilen *dithyrambos* şarkılarında başlatıcının (*eksarkhos*) tek başına doğaçtan yaptığı girizgâhlardan, komedyanın da *phallos* şarkılarının aynı şekilde doğaçlamaya dayalı girizgâhlarından doğduğu anlaşılmaktadır.

29 Joachim Latacz, Aristoteles, *Peri poiētikēs*, 1449a, 20'deki *satyrikos* sıfatının, '*satyros* oyunu' olarak değil, '*satyros* tarzı' olarak anlaşılması gerektiğini savunur ve bu ikincisinin tragedyanın doğuşuyla ilgili olduğunu, ilkinin ise tragedyayı hazırlayan ama ondan bağımsız kendi içinde tamamlanmış bir drama türü olduğunu vurgular. (*Antik Yunan Tragedyaları*, Çev.: Yılmaz Onay, Metis-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, s. 50.)

30 *Peri poiētikēs*, 1449a'da *satyros* tarzını tanımlamak için, 'küçük öykü' ve (*mikros mythos*), 'güldürücü konuşma' (*leksis geloia*) ifadeleri kullanılırken tragedyanın saygınlığından, saygınlık kazanmış olmasından (*apesemnuntē*) söz edilir. Aristoteles'e göre, şarkı/dans ile söz ve gülünçlük ile ağırbaşlılık arasındaki bu karşıtlığı iki türde kullanılan farklı vezinler de ortaya koyar.

31 Yunanistan'da, Peloponnesos'un kuzeyinde bir kent.

32 5.67.

33 *Suidas Lexicon*, θ. 282: Thepsis.

34 Pausanias, *Hellados periēgēsis*, 2.7.9
35 Phanokles, frag. 1
36 Başka bir gelenek Orpheus'un başının İzmir yakınlarındaki Meles Irmağı'nın (bugünkü adıyla Halkpınar Çayı) ağzında kumlara gömüldüğünü ama hâlâ şarkılar söylemeye devam ettiğini anlatır. Bu, ikonografisindeki Anadolu'ya özgü unsurlarla örtüşmektedir. Bkz. W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, Methuen, London, 1952, s. 35.
37 Orpheus'un Trakya'yla ilişkisi için bkz. Fritz Graf ve Sarah Iles Johnston, *Ritual Texts for The Afterlife: Orpheus and The Bacchic Gold Tablets*, Routledge, New York, 2007, s. 167.
38 Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and The Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1999, s. 194.
39 Lesky 'keçilerin şarkısı' anlamını benimserken (Albin Lesky, *Greek Tragedy*, Çev.: H.A., Frankfurt, Londra ve New York 1965), Burkert, 'ödülü keçi olan şarkı' açıklamasını tercih etmiştir (Walter Burkert, "Greek tragedy and sacrificiel ritual", GRBS 7, 1966, s. 87-121). Chantraine, Burkert'in ortaya koyduğu, 'ödülü keçi olan şarkı ve dans yarışması' anlamının yanı sıra 'keçinin kurban edilmesiyle ilişkili şarkı ve dans' anlamını da kabul edilebilir olasılıklar arasında sayar. (Pierre Chantraine, "tragōdos", *a.g.e.,* Tome IV.1, s. 1128). Burkert'in görüşüne karşı çıkan Latacz ise (Joachim Latacz, *a.g.e.,* s. 52) Lesky'i izlemiştir. Diğer yandan bu konuda Burkert'in görüşünü geçerli sayan Scutt Scullion, 2002 tarihli makalesinde "*satyros* tarzı *dythrambos*'lara (diğer bir deyişle *dythrambos* şarkılarının keçi kostümleri giymiş kişiler tarafından seslendirildiğine) artık kimse inanmıyormuş gibi görünüyor" diyerek sanırız fazla geniş bir genelleme yapmaktadır.
40 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, Çev.: Douglas Smith, Oxford University Press, Oxford, 2000. Özellikle, ele aldığımız *mythos* açısından önemli olan 8. bölüm, s. 47-53.
41 "Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio": Yunanistan vahşi fatihini fethetti ve kırsal Latium'a sanatları getirdi. (Horatius, *Epistulae*, 2.1.156-7) Horatius'un bu dizesi, erken dönemlerinde 'çiftçi toplum' olarak tanımlanan Roma'nın, askeri alandaki üstünlüğüne rağmen kültür alanında Yunanistan'ın etkisi altında kaldığını ifade etmek için kullanılır.

Trajik Düşünce

MAURICE BLANCHOT

Sık sık söylendiği üzere, Pascal karşıtlığın fikir oyunlarından kaynaklandığını düşünmüştür hep. Bir diyalektik varsa, kökenleri farklılaştırılmış ve Hz. İsa'nın bir araya gelen ikili doğasının en eşsiz ve ulu gizemini temel alan yaratıdaki gerçekliğin diyalektiğidir o. Çünkü Hz. İsa Tanrı'dır ve insandır. Birbirine sıkı sıkıya bağlıdır bu iki sav; ve her ne kadar birbiriyle çelişse de, gerçeğin izini çelişki ve karşıtlıkta aramamız gerekir. Bunu yaparken, yalnızca karşıt savları benimseyip onları bir bütün halinde tutmak yetmez. Karşıt oldukları için gerçek sayılmalıdırlar, bu da temel aldıkları düzenden daha yücesini istemek zorunda bırakır bizi.[1]

O halde, nedenin başlangıcı, kavranmasını sağlayacak bir kesinlik ışığında değil, kendisi de belirsiz bir karanlıktadır, düşünce ancak onun keşfi, kavranması ve doğrulanmasıyla işe koyulur ve kendi ışığını bulup yayar. "*Herkese anlaşılmaz gelecek bu gizem olmadan kendimizi anlayamayız.*" "*Başlangıç, anlaşılmazı açıkladıktan sonra.*" Şunu iyi görelim, içinde bulunduğumuz karşıtlıklar, nereden başlayacağını hiç bilmeyen ve bir sonsuzluktan bir başkasına dağılan bir düşüncenin sıkıntısı, içinde savrulduğumuz, olduğu yerde durmayan, sürekli bir oraya bir buraya gidip gelen, ne var ki hiçbir yerde olmayan, biz hiçbir yerde durmayalım diye her şeye merak gösteren bu anlaşılmazlık, varlığın yokluğun olmadığı, yakınlığın uzaklığın olmadığı, her şeye sahip olduğumuz yanılsamasını yaratarak her şeyi elimizden kaçıran dünya dağılmış, savrulmuş, handiyse başıboş bir karanlığın devamıdır, onu sabitleyecek gücümüz yoktur bizim.

Eğlence bu ikircilli ışık oyunudur.

Her şeyin belirsiz olduğu yerde, sürekli yön değiştirerek yaşanılabilir ancak, çünkü sadece bir şeyle yetinmek demek ele alacak belli bir şeyin olduğunu varsaymak, dolayısıyla karanlıkla aydınlığı, anlamla anlamsızlığı ve son olarak da mutlulukla mutsuzluğu kesin biçimde ayırmayı varsaymak demektir; kaldı ki biri aynı zamanda öteki olduğundan ve bunu, bir yandan aydınlanmamıza fırsat vermeksizin bizi yolumuzdan alıkoyan bir cahillikle bildiğimizden, belirsizliği korumaya ve ona boyun eğmeye çalışırız; aslında şeylerin içinde bulunan cesaretten yoksun olduğumuzdan cesaretsizizdir, sırtımızı hiçbir şeye dayayamayız çünkü dayanacak hiçbir şey yoktur ve bu narinlik de yalnızca ikircilliği açısından zengin ikircilli varlığımızın gerçeğine karşılık gelir, bu ikircillik de gerçeğe dönüşmek istediği anda kayboluverir: Hiç de olasılık dışındaki bir şey değildir bu.

Descartes yorumları kuşkusuz çok değişmiştir ama Pascal'inkiler kadar değil. İlki bilge felsefecilerin alanında kalırken, öteki sakınımsız yazıncıların eline düşmüştür: Farklı tepkilere yol açmış bir yanlış anlama yüzünden 18. yüzyılda dinsiz, 19. yüzyılda patetik ve kâhin, 20. yüzyılda varoluşçu olarak bilinen, eşsiz bir yürekliliğe sahip Pascal'de yazın'ı büyüleyen özelliklerden fazlası bulunur. Kendisinin çok parlak bir yazar olmasının yanı sıra, gerçi kuşkusuz bunun da payı yadsınamaz ama bunda başka bir neden daha vardır. Pascal'in eğlenceyi adlandırıp gerekçelendirerek geleceğin yazın sanatına ayrıcalıklı uzamlarından birini kazandırdığı söylenebilir belki. Hiç kuşku yok ki onun düşündüğü gündelik yaşamdır, gerçekdışı ve pek anlam taşımayan yaşamdır, o yaşamda bizler yarı uyanık, yarı yanıltıcı halde, kör bir bilim ve tembel bir inatla daimi kıldığımız bir yanılsama içinde bocalarız. *"Tüm yaşam böyle akıp gider."* Ama Pascal bir yandan da eğlenceyi kınamaz, çünkü bu eylemi açıklayan ve yargılayan düşüncenin, doğrudan eğlenceli bir yaşamın değişkenliklerine ait olduğunu ve sadece aldatıcılığı güçlendiren aptalca bir sonucu gösterdiğini bilir. *"Sonuçta ötekiler tüm bunları ortaya koymak için birbirlerini öldürürler, daha bilge olmak için değil, yalnızca bunu bildiklerini göstermek için, ve bunlar grubun en aptallarıdır, değil mi ki bile bile yaparlar…" "… bunu yazan ben de… belki okuyacak olanlar da…"* O halde eğlencenin bilgisi olmaz: Sonsuzluğa doğru bu tür bir geri çekilme, eğlencenin özünü oluşturan bu kötü sonsuzluk kendisi üstünde kullanılan bilgiyi yıkar ve bu konuda kullanılacak bilginin de kendisini farklılaştırmasına, yıkmasına neden olur. Eğlence gerçeğine bağlı kalmak isteniyorsa, işin özünü, demek ki ikircilliği yitirme korkusuyla onu bilmemek, doğru ya da yan-

lış olarak görmemek gerekir, çünkü doğruyla yanlışı ayrılmaz biçimde birbirine karıştıran[2] ikircillik her şeye karşın yaşamımızı ışıltılı ayrımlarla renklendirir olağanüstü biçimde.

Gündelik insan en tutarlı ve en bilge insan olur böylece. Ama Pascal'in başka bir olasılık daha ortaya koyduğu açıktır: İkircilli yaşam bilinmese de, onu "betimlemeye", yazmaya kalkışılamaz mı? Yazı aracılığıyla betimleme, içinde bulunduğumuz, katışıklığı katışıksız kılmayan ve bize yaşamımıza ilişkin, olduğu haliyle, sonsuz bir gerçekdışılık kazandıran –gerçekdışı ve bu yüzden çok gerçek– ortaya çıkış ve kayboluşların tuhaf büyüsüne zarar vermeyecek tek sunum yolu değil midir? Doğal olarak, yüzeysel bir betimlemeyle yetinemeyiz; Pascal'in de yaptığı gibi derinlere inip sürekli daha derinlerde, sürekli daha ikircilli, açık ama sahte bir açıklıkla, karanlık ama sürekli daha çok dağılan bir karanlıkla yüzeyler buluruz ve böylelikle, her türlü son anlamdan yoksun olan şeyin gözümüze anlamlı gelmesi için, bu yolla insan yaşamının uyumsuz işaretleriyle uyum sağlayabilmek için devinimi durdurmadan, dinlenmeden ikircilliği koruma yönündeki tek kurala uyarız. O halde, sanatın korkunç gelip geçiciliği eğlenceyi sonuna kadar sürdürüp tamamlanmazlığı içinde tamamlayarak, boşuna olana, onu doğrulamadan doğruluk kazandırmasından kaynaklanır, biz de eğlenceden kaçamadığımız gibi bunu istemeyiz de. Peki Pascal sanatın ikircilliğinden nasıl kaçacaktır?

Şöyle denebilir: tutarlılığını dünyaya trajik bakışında arayan başka bir sanat biçimiyle. Kaldı ki, burada, Lucien Goldmann'ın açtığı yol izlenmelidir. Kendisi Pascal'i okuyup incelerken okuma ve incelemesinde bazı diyalektik materyalizm ilkelerini kullanan ilk yorumcudur.[3] Goldmann bu trajik algılayışın öğelerini György Lukács'ın elli yıl önce yayımlanmış bir kitabından almıştır: *L'âme et les formes*. Ne var ki Pascal'e uyarlayarak, bu algıya onu yenileyen bir kesinlik kazandırmıştır. Dünyanın akıldışı anlamı olan ve bilmezlikten gelemeyeceğimiz ikircillikten içten içe arzuladığım o saltık gerçekliğe, o saf ve eksiksiz aydınlığa nasıl geçilecektir? Anlaşılmazlık nasıl benimsenir de kabul edilmez? Belirsiz ve parlak anların eğlendirici karmaşasında, bu "ışık-gölge anarşisinde"[4] nasıl yaşanır? Özünde kesinsiz olanı kesin bir sava dönüştüren bu özel karşıtlık içinde nasıl hareket edilir? Görünüşe bakılırsa, Pascal'in çabası, keşfi ve aynı zamanda felsefi de olan değişimi, tüm karanlığı gizeme dönüştürecek daha yüce bir bölgede toplamaya ve anlaşılmazlığın anlayışa kaynak olacağı, anlama gücü vereceği şekilde karanlığı konumlandırmaya yöneliktir. Bunu da akıldışılığın "gizemciliğine" hiç ka-

pılmadan yapar. Karanlığı sabitlemek gerekir, her şeyden önce o ulu bölgeye bir sıçrayışla çıkıp, dünyanın gizli ayrımlarını hafifletmek şöyle dursun, gizemin ilk karanlığının onları aydınlattığı ve şiddetlendirdiği halleriyle keşfetmek gerekir: uzlaşmaz karşıtlıklar, birbiriyle bağdaşmaz savlar, çatışan istekler, onların karşıtlıklarının isteği ve daha da büyük bir istek olan bütün içinde zorunlu gerçekliklerinin isteği.

Toplum insanı küçük farklılıklarda, derecelerde, ışık-gölgede, karışık esrimede ya da belirsiz sıradanlıkta –çevrede– yaşar. Trajik insansa karşıtlıklar arasındaki aşırı gerilimde yaşar, karşıtlıkları içinde açıkça korunan, apaçık evet ve hayırlara karışmış evetlerle hayırları aşar. İnsanı ortalama niteliklerin ve dürüst hataların bir karışımı olarak değil, aşırı büyüklükle aşırı yoksunluğun dayanılmaz buluşması olarak, iki sonsuzluğun çarpıştığı yersiz bir hiçlik olarak görür.

Peki ama insan nasıl trajik insan olur? Bununla ne kazanır? Neler yitirdiği açıkça ortadadır: rahatlık, unutuş, tatlı sıkıntılar, yavan hazlar, yumuşak bir değişkenlik, handiyse mutlu bir bulantı, gerçekle yalanın yerine bunların yanılsamaları; belki de artık adına yaşam denemeyecek aldatıcı bir yaşam, ama her şeye karşın onu yitirmemek için elden gelen her şeyin yapıldığı bir görünümler yaşamı. Öte yandan, trajik insan, varoluşu *birden* değişen insandır: Işık-gölge hem saltık açıklık isteğine, hem koyu karanlıkların buluşma noktasına; hem gerçek bir söze çağrıya, hem sonsuzca sessiz bir uzamın deneyimine; sonuç olarak da, sadece ve sadece saltığa gereksinim duyulduğunda, adalet yetisi bulunmayan, uzlaşmalarla yalnızca alay eden bir dünyanın, içinde eğleşilmesi zorunlu eğleşilmez bir dünyanın varlığına dönüşür. Trajik insan için, her şey bir anda sertleşmiştir, her şey aykırılıkların çatışmasıdır. Nasıl olur bu? Bu ani başkalaşım nasıl olur?

Arayarak, kendisinin sonsuzca dışında ve üstünde olup bir başlangıç olayında en büyük aydınlıkla en büyük karanlığı bir arada tutan şeye rastlamıştır, artık karşısında durduğu anlaşılmaz bir birlikteliktir, bir yandan yaşamımızı olanaklı kılmaya yönelik kapalılıkları ortadan kaldıran aşırı bir karşıtlıkla içindeki ve çevresindeki her şey değişir. Bu başlangıç olayı İsa'da tanrısallıkla insanlığın, her türlü yücelikle her türlü alçaklığın bir araya gelmesidir. Aynı şekilde ilk günahın gizemi ve yücelik ya da en azından aşamayacağımız ısrar da –saklı Tanrı'nın varlığı gizemi– insanın içindedir.

Tamamlanmış *Düşünceler*'in düzeni olmasa da (büyük olasılıkla böyle bir düzen düşünülemez), Pascal'in geçici olarak düzene koyduğu sayfa yığınları

ve dosyaları temel aldığını ileri süren Lafuma baskısında, her şeyin çıkış noktası olarak başlangıca denk gelen şey *Deus absconditus* adı ve düşüncesidir: "Saklanan Tanrı'nın varlığı". Gerçekten de her şey için kesin bir çıkış noktasıdır bu, çünkü bu ilke *Cogito*'dan farklı olarak kendi içinde saltık kesinlikle saltık kesinsizliği barındırır, yalnızca belirsiz olan belli olabilir der. Kendisi için Tanrı'nın burada olmadığını, onu görmediğini ileri sürüp bu başlangıcı reddeden kuşkucu, aslında Tanrı'nın görünmezliği düşüncesini desteklemekten başka bir şey yapmamaktadır, Tanrı'nın insanların içinde bulunduğu karanlıklar gibi uzakta durduğuna tanıklık etmektedir sadece. Kuşkusuz, bu sadece bir çıkış noktasıdır, bununla henüz hiçbir şey başlamaz; kaldı ki bir temele ulaşılmıştır, çünkü karanlık bilinci ışık-gölge uzlaşımını ayırarak bize hem dünyada gerçek aydınlığın bulunmadığını, hem de buna karşın, insanın aydınlığı istediğini, aydınlığın hepsini, eksiksiz olarak istediğini gösterir. İşte bu yüzden Pascal şunun altını çizer: *"Tanrıtanımazlar tamamıyla açık şeyler söylemeliler"*, ama onların bunu söylemesi olanaksız olduğundan, *"Tanrı'nın varoluşu da varolmayışı da; ruhun bedenle birlikte olması da, bir ruhumuzun olmayışı da; dünyanın yaratılmış olması da, olmaması da vb.; ilk günahın olup olmaması da anlaşılmaz"* olduğundan, bizler akılcı biçimde değil de özel bir devinimle, her şeye karşın bağdaşmaz özelliklerini ikişer ikişer birleştiren bu korkunç anlaşılmazlıkları demetler haline getirmek ve onları en bağdaşmaz oldukları, artık sonsuz bir güçle kendilerini benimsettikleri noktaya, demek ki en aşırı kesinliğin en aşırı kesinsizliğine, burada olmayan Tanrı'nın varlığına yükseltmek durumunda kalırız: *Vere tu es Deus absconditus*.

*

Trajik insan saklı Tanrı'nın ışığına sahipse, bu ışığın her şeyi başkalaştırdığı, ayrımları ortadan kaldırdığı ve ortayolu varlıkla hiçliğin çarpışma alanına dönüştürdüğü anlaşılacaktır. Sıradan bir yaşam sürme olanağı kalmamıştır artık. Kesin isteklerin gerilimi içinde dinlenmeden, alçaklığımla birlikte yücelikle, bir yüceliğin anısıyla silinip gitmiş halde, bir günahkârdan başka bir şey olmayan makbul bir kimse olarak, duası gerekli olan ama duasının kabul edilmesi gerekmeyen makbul bir günahkâr olarak yaşamam gerekir. Evet, dünya artık değerini yitirmiştir. Ne ki, dünyayı reddederek başka bir dünyanın gerçekliğine, bakışları altında umut ve en son uzlaşmanın

beklentisi içinde yaşayacağımız Tanrı'nın gerçekliğine sığınmak olanaklı –kolay olmaz elbette–, ama olanaklı değil midir? Trajik insan burada, Tanrı'ya inancı, içini daraltan sorulara bir yanıtın başlangıcını sağlayan "tinsel" insan değil midir?

Ama bunu yapamayacaktır, çünkü her aydınlıkla her karanlık Tanrı'da bir araya geliyorsa, bunların şimdiden başlayarak bizlere rahatlık ve mutluluk verecek kutlu bir uyum içinde birbirlerini etkisiz hale getirmeyeceğini –her şeyi unutmadıkça– unutamaz. Belki de aslında öyle olacaktır ama şimdi, içinde bulunduğumuz şu anda, bu hiçbir anlam taşımaz ve kazanılan şey ne her türlü karanlığı dağıtan bir aydınlık, ne de her türlü kesinsizliği içeren bir kesinliktir. Kazanılan şey her ikisinin de katı gizemleridir; bu da her zaman mevcut ve her zaman namevcut olan Tanrı'da, saklı Tanrı'yı oluşturan sürekli bulunuş ve bulunmayışta ifade bulur; Tanrı saklıdır çünkü görünürdedir, yokluğu içinde vardır, birbirine eşit ve eşit oranda saltık bir kesinlikle kesinsizliktir bu.

Bu temel karşıtlık gizeminin ikircilliği canlandırmaması gerektiği anlaşılmalıdır. Tanrı'nın varlığı-yokluğu ikircil değildir. Kesinliğiyle kesinsizliği onu ne kuşkulu ne de olası bir hale getirir, yalnızca belirsiz olduğunca belirlidir. Onun karşısında içinde bulunduğumuz, bizim karşımızda da onun istencinin içinde bulunduğu karanlık, hedeflerimizi açıkça biliyormuşuz gibi bir kesinlikle hareket etmek durumunda bırakır bizi. Ama burada da başka bir sonuca varılır: Tanrı'nın varlığı, değerli hiçbir şeyin gerçekleşmeyeceği bir dünyada trajik insanın asla tatmin olamamasına neden olur; öte yandan, aynı zamanda, Tanrı'nın yokluğu da ona sığınılmasına engel olur; ancak tek maddi gerçeklik olarak, sofuca sonsuzluğa bağlanır gibi bağlanılabilir ona. Dolayısıyla, trajik insan her şeye karşın reddettiği dünyaya itilir yeniden, bu ret artık yön değiştirmiştir çünkü dünyaya, dünyanın içinden, onun sınırları içinden karşı çıkması gerekmektedir; bu karşıtlıkla da insanın ne olduğunun, ne olmak istediğinin bilincine varır.

O halde, trajik insan saklı Tanrı'nın varlığı-yokluğu karşısında, karşıtların anlaşılmaz birliğinden ne kesin ne kuşkulu olan bir anlama gücü edinerek *"bir rol üstlenmeden ve zevk almadan"* dünyada *"yaşamayı"* öğrenmelidir ve dünyayı genel ve soyut değil, değişmez ve belirli reddi aracılığıyla tanımayı öğrenmelidir, bilgiye her türlü akılcı iyimserlikten daha iyi hizmet eder bu, çünkü bu akıl onu yanlış bilginin aldatmacalarından kurtarır[5]. Böylece dünyayı ve kendisini anlaşılmazdan hareketle anlayan insan, trajik

olarak adlandırılabilecek daha akılcı, daha doyumsuz ve daha engin bir anlayış yoluna girer, ikircilliği benimseyip kabul etmez, daha doğrusu eğlenceyi ve ikircilliği bırakıp –birbirine karışmış evet'le hayır'ın yakınlığı– her biri saltık, katışıksız, karmaşasız, bununla birlikte hep birlikte aynı oranlarda kullanılan evet'le hayır'ların eşzamanlı ifadesine, çelişkiye geçer çünkü evet'le hayır'ın eşzamanlı aydınlığında ve bu eşzamanlılığın, her birinde ötekinin aydınlığının yansıması olarak ortaya çıkardığı karanlıktadır gerçek.

*

Dolayısıyla, trajedinin merkezinde saklı Tanrı vardır. Bu düşünce Pascal için güçlük oluşturur, ama her açıdan güçlük oluşturur, bu kaçınılmazdır ve güçlükler bu düşüncenin geçerliliğini sağlar. Kuşkuya yabancı olduğu kadar dolaysız bir kesinlikten ya da gizemci bir kavrayıştan da uzak olan kesinsiz kesinlik akla asla egemen olamayacağı bir sav sokar, akıl da her an tehlikesini ölçeceği bir kabullenişle katlanır ona. Ulaşılması asla olanaklı görülmeyen bu çelişkili savın, ne akıldışı, ne entelektüel olacak bir yoldan gerçekleşmesi olası mıdır? İşte Pascal bu aklın özü olarak yeni bir kabulleniş tarzı keşfeder: bahis. Bahiste, bir matematik biçiminin kesinliğiyle hesap engelini kullanmak amacıyla bir çaba gösterilir, bu yolla o biçim ve o engel aşılmaya çalışılır. Burada Pascal'in düşünce alanında nasıl kolaya kaçmayan bir adam olduğu görülür. Katıksız eğlenceli kurgularda geleceğin biliminin ciddiyetini duyumsayacak denli gözüpektir o; önemsiz işler için elverişli bir akıl yürütme tarzını en yüce olanda, kendisi adına en saygıdeğer olanda kullanmaktan çekinmemesi daha da büyük bir gözüpekliktir. Kendisi Jansencidir.

Tehlikeyi göze almak gerekir: Bu da belirsizlik için çalışmak anlamına gelir. Bilmeden kendimizi adadığımız bu gerekliliğin, bahsin öncelikli amacı bizi bilinçlendirmektir. Ardından, bilinçli olarak bahse girmek gerektiğinde, akılcı bir şekilde bahse girilmelidir. Bir yandan bilinci güçlendirmek, bir yandan da sıçrayışın çılgınlığını gerçekleştirebilmemiz için ikili bir çaba gösterilmesi zorunludur; öyle ki bu çılgınlık aklın aydınlatacağı, olabildiğince uzağa taşıyıp katlanabileceği bilinçli bir eylem olmalıdır.

Bahiste hem aklı çalıştıran hem de akla zarar veren bir şey vardır. "İnanılmaz bir güce sahip makine" der É. Souriau sıkı bir incelemesinde.[6] Yalnızca oyunun amatörleri için değil, Pascal için de bahsin değer taşıyan temel özelliğini herhangi bir bölümde[7] görebiliriz ve ayrıca isteğimiz dışında

dahil olduğumuz, her şekilde yanıtçılık işlevini üstlendiğimiz ve her şeyin aydınlatmak, güven vermek, bir yandan da kararlarımızı şaşırtmak üzere düzenlendiği bu eşsiz söyleşimin görkemli hareketine tanık oluruz. Belki de "*Evet, ama bahse girmek gerek… işin içindesiniz. Öyleyse hangisini seçeceksiniz?*" dendiği andan başlayarak her şey ortaya sürülmüştür. Bu temel andır, trajik aklın devreye girdiği andır: Bahse girmek, seçim yapmak gerekir. Demek ki: seçimi reddeden, hatta onu ret bile etmeden, yalnızca bir olasılık olarak alan, asla sonuna götürmeyen ikircillikten vazgeçmek gerekir. (Burada belki de, ikircilliğe haksızlık ediyoruz; çünkü onun için anlam her zaman, seçeneğin ortaya konduğu ve bir seçim istendiği anın berisinde bulunur. İkircillik bu noktada bahsin erişemeyeceği bir konumdadır; bu onun bir atılımda bulunmak istememesinden kaynaklanmaz, ama görünen o ki, seçim yapma olanaksızlığıyla seçim yapmama zorunluluğunun kendilerini dayattığı bir bölge vardır, bunun nedeni olasılıkların yarattığı endişe değildir, asıl temel bir olasılık eksikliğidir, öyle olunca da tüm yüreklilik ya da öylesi yeğlenirse, tüm maneviyat varlığın kararsızlığını gözetmekten ve kararsızlık hafiflediğinde onu canlandırmaktan ibaret olur.) Pascal'e göre, bizler hep daha önceden bahse girmişizdir, trajik akıl da bu kaçınılmaz bahsin bilincine varmamızı, bahisle düşünceye giren ve onun tüm devinimlerinden ayrılmaz kılınan tehlikeyi göze almamızı zorunlu kılar.

Öyleyse bahse girmek, kesin hareketimizi kesinkes kesinsiz olan bir şey uğrunda kullanmak gerekir. Ama hangi kesinsizlik uğrunda? Tanrı mı, hiçlik mi, insanın gelişimi mi, sınıfsız bir toplum mu? Burada trajik aklın yerini bir matematik akıl almış gibidir; bu akıl rastlantının önüne geçebileceğini düşündüğünden –rastlantı deneyimi, André Breton'un da fark ettiği gibi, içkinlikte, bilinmeyen bir tür aşkınlık deneyimidir– bir aşma gücü kazanıp bizi akılcı biçimde atılıma sürükler, gelgelelim atılımın özü akıl için bir tehlike oluşturur. Her önlemden kurtulabilse de hesaplanmış tehlike.

Bu noktada belki de artık trajik düşüncenin kesinliğine uyum göstermeyen bir ikircillik vardır. Bu şu şekilde ifade edilebilir: Varsayalım ki bahis, beklenen değer hesabının sonucuna uygun olarak, Tanrı'yı seçmeye sürüklesin bizi. Bu tür bir seçim seçtiğimiz Tanrı'yla bağdaşır mı? Ya da É. Souriau'nun söylediği gibi, "sonsuzluğu seçme yollarından bazıları sonsuzluğu elverişsiz kılabilirlerse ne olur?" Dahası, yine É. Souriau'nun söylediği gibi: Hesap doğruysa ve oyunun sonunda gerçekten Tanrı –saklanan Tanrı– varsa, bizi oynamak zorunda bıraktığı bu haksız oyundan sorumlu olmaz mı?

Haksız bir oyundur bu çünkü Tanrı belli bir şekilde oynayana olağanüstü bir armağan verir; sanki bahse istemdışı katılınmıştır, – haksızlığın başka bir nedeni de "bahis konusu" yaptığı belirsiz varlığı üstünde bizi yazı-tura oynamaya itmesidir. Bu durumda da tüm "saklanan Tanrı" düşüncesi rezil bir hal alır ve bu rezalet trajik düşüncenin özüne yabancı değildir. Rezalet öyle büyüktür ki Tanrı'yı bu konuda haklı çıkarmanın ve bahis gerekliliğinin yansıttığı ahlaki çöküşü haklı çıkarmanın tek yolu bahsin olası başarısızlığı olarak görülür. Tanrı'nın bahis konusu olması ancak onun varolmayışıyla haklı çıkarılabilir. Şu söylenebilir: Bahsin insan doğasına aykırı tek gücüyle, zorunlu olarak varlığa sırt dönen bu yolla, kazanılacak olan ne olursa olsun bahiste hep hiçliğe oynarız: Kimi zaman adı Tanrı, kimi zaman dünya olan bir hiçliğe oynarız ve iki durumda da, kazanacak olan pekâlâ sonsuzluktur ama hiçliğin sonsuzluğudur.[8]

Tanrı'nın kesinsiz kesinliği yüzünden Tanrı'nın ne varolduğunu, ne varolmadığını, ne de bunlardan birinden kuşkulanılabileceğini kanıtlayabiliriz (dahası, yaşamımız her zaman Tanrı'dan yana ya da ona karşı olan pratik bir doğrulama ifade eder). Dolayısıyla, ikisini de doğrulamak ve düşüncemizi, o egemen karşıtlığı düşündüğü andan başlayarak bölen sertliğe yatırmalıyız gerçeği. Bu yüzden bahis çifte bahistir. Trajik düşüncenin bahsi: Bahis oynamak, ancak bahisle yaşanabileceğinin bilincine varmak gerekir ve bu açık, değişmez ve sert bilinç, tehlikenin bilinmesi ve başarısızlığın önceden sezilmesiyle tamamlanan bahsi sonsuz bir eyleme dönüştürür, onun içinde şu durumda bizleri sonsuzluğa elverişli kılarak, ne kadar belirlenmiş olsa da, ilelebet rastlantısal kalacak bir sonsuzluktan yana karar verebiliriz. İkinci bahis, matematik aklınki ise, şansların nesnel hesabı yoluyla, tehlikenin sonsuzluğuyla kararın kesinsizliğinin seçimimizi keyfi bir eyleme dönüştürmesini engellemek amacıyla devreye girer; yazı-tura oyunu değildir bu, ciddi biçimde, tüm varlığı ve soğuk biçimde hesap yapan ve hesabıyla sonlulukla sonsuzluk arasında bir ilişki kurmayı başaran aklı da işin içine sokar.

Buna karşın bahisten kazanılan Tanrı, bahsi rezil ve olanaksız kılmak durumundadır.

Bu açıdan –Pascal'in bahis Tanrısıyla (bir yüzü varlık, bir yüzü hiçlik olan tanrı) yetinmediği, tinsel ilişkiler ya da gizemci ilişkiler kurulan bir Tanrı'ya geçtiği göz önünde bulundurulursa–, düşüncenin en büyük isteklerine ulaştığı noktaya geliriz ve belki de bunlara ne Pascal'de, ne başka birinde bir daha ulaşmamıştır. Tanrı'dan temelli ayrılmış ve dünyadan ayrılmış,

ne var ki ancak ayrılarak ulaştığı o Tanrı *için* yaşayan ve sadece yetersizlikleriyle tanıdığı –ki bu yetersizlikleri reddetmiştir– dünyanın *içinde* yaşayan böylesi bir trajik bilinç, kaçınması gereken iki eğilimle karşılaşır. Bunlardan biri tinselliğin ona sunduğudur: içinde içsel yaşamı, gelişmeyi ve zevki bulduğu "dünyadan yavaş yavaş uzaklaşma", "ruhun Tanrı'ya doğru hareketi"; daha da korkunç olan öteki ise, sonsuz ayrılığın sonsuzlukla birleşmeye döndüğü gizemci deneyimin eğilimidir ve Tanrı'nın varlığı-yokluğunda, yokluk esrik biçimde varlığa duyulan bir hayranlığa dönüşür. Belki de önüne geçilemez eğilimlerdir bunlar.

Şurasını iyi görmek gerekir ki *saklı Tanrı* düşüncesi eskilerden kalıt bir düşüncedir, olumsuz tanrıbilimin kutsal kitaplarıyla aktarılmıştır ve her zaman için gizemci bir harekete neden olabilir. Goldmann'ın büyük başarısı onu bir şekilde arılaştırmak ve varlıkla yokluğun karşıt kutupları arasındaki aralıksız bir hareket olarak düşünmektir: "bengi ve anlık olduğundan asla ilerlemeyen hareket ilerlemenin ve gerilemenin olduğu zamana yabancıdır". Burası önemli. Ama saklanan Tanrı düşüncesi Pascal'de de bu şekilde mi ele alınmıştır? O Tanrı'nın kendisini arayanlara yüzünü gösterdiğini, insan gücünü aşan işlere kalkışanlardan saklandığını söyler. Ayrıca Tanrı'nın kısmen saklandığını ve kısmen görünürde olduğunu ileri sürer (ne bütünüyle saklı, ne de bütünüyle açıktır). Doğrusu, hiçbir insan sadece arayan bir insan değildir; bu yüzden, biri Tanrı'yı bulursa, Tanrı her zaman saklı olur, çünkü seçilmişler için bile aydınlık ve karanlık vardır. "*Seçilmişleri aydınlatmak için yeterince aydınlık, onları küçük düşürmek için yeterince karanlık var. Dışlanmışları kör etmek için yeterince karanlık, onları mahkûm etmek için yeterince aydınlık var.*" Tanrı'yı, onun yoksunluğunu bilmeden bilmek insan için tehlikelidir, yoksunluğunu bilip Tanrı'yı bilmemek de aynı şekilde. Ama Tanrı bilinir ve yoksunluğu da bilinirse, ancak Tanrı'nın uzaklığının bilinebileceği bilinir: uzakta oluşuyla görünen Tanrı. Ya da Tanrı'nın bulunamayacağı ama aranabileceği, ya da Tanrı'ya sahip olunamayacağı ama onun arzulanabileceği. Öte yandan, Pascal "*Tanrı kendisini içtenlikle arayanların tanıması için Kilise'ye somut işaretler yerleştirmiştir; ne ki onları öyle gizlemiştir ki sadece onu tüm kalpleriyle arayanlar fark edebilir*" derken ifade ettiği ve genelde de bu haliyle ifade ettiği[9] saklı Tanrı düşüncesi bir trajik düşünce olmaktan çıkar (ancak sessizliğiyle konuşan Tanrı), aynı şekilde üstünde durulması gereken bir nokta vardır, L. Goldmann da ona işaret eder, orada Pascal karşıt hayır'ı eklemeden evet der: İnsanın çelişkili doğasıyla Hıristi-

yanlığın çelişkili içeriği arasındaki uyumu doğruladığı noktadır bu. Burada, Hıristiyan dini kısmen değil, bütünüyle gerçektir; çünkü anlaşılmazı dağıtmadan onun farkına vardığından, karanlığı gizeme, gizemi aydınlığa –yeni bir aydınlık– dönüştürdüğünden, olası her tür gerçeğin anahtarlarını elinde bulundurur.[10]

*

Saklı Tanrı: Hölderlin de son şiirlerinden birinde bu düşünceyi dile getirmiştir: *"… Tanrı bir bilinmeyen midir? Yoksa, gökyüzü gibi, apaçık ortada mıdır? Buna inanırdım ben daha çok."* Başka bir parçada da: *"Nedir Tanrı? Bilinmeyen, ama/ona ilişkin göğün bize sunduğu/görünüm nasıl da zengindir. Şimşekler, demek ki/öfke bir Tanrı'dan gelir. Bir o kadar da/görünmezdir, yabancılığını doğrularcasına"*[11] Burada karşılaştığımız, saklanan tanrı düşüncesine özgü harekettir. Tanrı bilinmeyen, aynı zamanda ortada olandır. Ortada olduğu yerde, bilinmezken bizim onu tanımamızı sağlayan nitelikleri vardır. Tanıdıkken, kendisinde yabancı olan şeyi gösterir (doğrular) ve bir şey ne kadar görünmezse, bu yabancılık gösterisine o kadar yazgılı olur. Ama bu yüzden de kendine yabancılaşır, bizim onu tanımamızı sağlayan bu yabancılık içinde yabancı olur, göründüğü an saklanır, ortaya çıktığı yerden kaçıverir. Tanrı bilinmezdir, Tanrı apaçık ortadadır. Gökyüzü gibi açık bilinmeyen, onu saklı olarak göstererek, olduğu gibi görünmesini sağlar: Bilinmeyen.[12]

Peki ama nedir bu düşünce? Gizemci midir? Diyalektik midir? Yoksa trajik midir?[13]

Fransızcadan Çeviren: Orçun Türkay

Notlar

1 "İnanç birbirinin karşıtı gibi görünen pek çok gerçekliği kucaklar. *Gülme zamanı, ağlama zamanı* vb. *Yanıtla. Yanıtlama* vb. Kaynak Hz. İsa'nın ikili doğasının birliğidir. Ayrıca iki dünyadır (yeni bir göğün ve yeni bir yeryüzünün yaratılması; yeni yaşam, yeni ölüm; her şey adlarını koruyarak ikili duruma gelmiştir). Son olarak da doğru yolda olan iki insandır (değil mi ki onlar iki dünyadır ve Hz. İsa'nın bir parçası ve imgesidirler). Dolayısıyla tüm adlar onlara uygundur: doğrular, günahkârlar; ölü, canlı; canlı, ölü; seçilmiş, dışlanmış vb.)

(462. Parça, Lafuma Yay.) "İki karşıt neden. Buradan başlamak gerek: Bu olmadan, hiçbir şey anlaşılamaz, her şey aykırı kalır; hatta her gerçeğin sonuna karşıt gerçekten akılda kalan eklenmelidir" (460. Parça). Aynı şekilde, *Karşıtlıkların Kaynağı* (448. Parça).

2 "Doğruyla iyiye ancak kısmen sahibiz, kötü ve yanlış karışmıştır onlara da" (298. Parça).

3 *Le dieu caché* (Gallimard) (Saklı Tanrı). Bu yorumun Pascal'e, düşüncesinin kesinliğine ve araştırmasının kutsallığına Hıristiyan yorumcuların pek çoğundan daha fazla destek çıktığını görmek şaşırtıcıdır. Elbette L. Goldmann tüm sorunların çözüldüğünü düşünmez hiç de çünkü Marksizm'in büyük yorumcularının bazı kilit tümceleri onlara bir yanıt verebilir. Sorunlara yaklaşımında ve güçlükleri incelerken, sakınımla, özgürlükle, hatta sarsılmaz bir yalınlıkla hareket eder o. Goldmann Pascal'de Descartesçı akılcılıktan olduğu kadar septik karşı çıkıştan da farklı olan, yerine yürek sözcüğünün kullanılmasına karşın doyumsuz bir akıl olarak kalan bir düşünme biçimi görmüştür. Bunu daha önce başkaları yapmıştır. En basit okuma bunu fark etmemize yeter. Descartes'a karşı çıkış apaçık ortadadır. Kaldı ki Descartes'ta egemence kendini göstermekten hoşlanmayan düşüncenin, neredeyse aynı anda, bir o kadar buyurgan bir beyinde bambaşka bir egemenlikle ortaya çıkışı, ötekine karşı ilkelerin belirsizliğini keşfedişi ve bu belirsizlikte de yepyeni bir doğrulama gerekliliği bulgulaması görkemli bir olgudur. Bu iki olasılık bitip tükenmek bilmeyen, neredeyse sarsılmaz birer kaynak olarak kalacaktır. Başlayabilme kuvveti, başlangıçtaki açıklık, ilk ve kesin kararın özgürlüğü, bugün de bundan üç yüzyıl önce olduğu gibi, *Cogito*'nun gücündedir. Ama bu başlangıçla yetinilemediği zaman, başka bir akıl hiçbir çıkış noktası olmadığını ve durmadan yeniden başlamak gerektiğini fark eder yalnızca, lehte aleyhi görür ve lehin aleyhe dönüşmesinde de daha şiddetli bir güç sezinler; bununla birlikte, bu karşıtlar araştırmasında bölünmekle kalmaz, kesinlenir ve toplanır ve bu akıl Pascal yetkesinde hayat bulacaktır.

4 Bu ifade György Lukács'tan alınmıştır.

5 L. Goldmann Pascal'in yaşamındaki karşıtlıkları da bu şekilde açıklar. *Düşünceler*'i yazarken, çok katı bir dindar olduğu dönemde, belli ölçüde bilimsel etkinliklere yönelir, sonra 1660'a doğru, büyük olasılıkla sağlık sorunları yüzünden bu etkinlikleri bırakıp dünyevi işlere yönelir: beş paraya gösterişli arabalarla kent ulaşımını sağlama girişimi. "Artık ne dünyadan ne de militan Kilise'den özel bir şey" bekleyen Pascal "bütünlük isteğini siyasal güçlere ve Kilise adamlarına *dışarıdan* bir boyun eğişle, toplum içinde bir yaşam ve bilimsel etkinlikle, çelişkiyle, trajediyle, Tanrı'ya seslenişle kurtarır; çünkü bunlar *aynı zamanda* erklerle her türlü uzlaşımı kökten reddetmek demektir." L. Goldmann bu tutumu Jacqueline Pascal ve Barcos'a ait, iki farklı aşırı tutumdan çok iyi ayırır.

6 Étienne Souriau, *L'ombre de Dieu* (P.U.F.).

7 Goldmann'ın yorumladığı bölüm buna bir örnektir: "Sizin gibi bağlı olanlardan ve şimdi tüm mallarını mülklerini bahse yatıranlardan öğrenin…" Goldmann bahse girmenin inanmak anlamı taşıdığını söyler. Bu eşanlamlılık fazla basit görünüyor.

8 É. Souriau çok farklı bir sonuca varır: "Tanrı varolduğu için haklı çıkar; görünerek, kendini bağışlar…" Souriau'ya göre, bahis Tanrı'yı Bahse sokma girişimidir (*Valeur actuelle du pari de Pascal* [Pascal Bahsinin Bugünkü Değeri]).

9 *"… iyice saklanarak geldiği, sadece onu içtenlikle arayanların tanıyabileceği de doğru değildi. Kendini bütünüyle onlara göstermek istedi ve onu tüm kalpleriyle arayanlara görünmek, ondan tüm kalpleriyle kaçanlardan saklanmak için tanınabilirliğini zayıflattı, öyle ki kendisini arayanlara kendisinden görünür işaretler verdi, onu aramayanlara ise vermedi. Yalnızca görmek isteyenler için yeterince ışık vardır, başka düşünceleri olanlar için de yeterince karanlık."* (309. Parça)

10 Pascal'in de *Anılar*'ında bütünüyle gizemci bir belge bulunup bulunmadığı sorgulanmalıdır. Aynı şekilde şu haliyle trajik düşüncenin gizemci bir harekete dönüşüp dönüşemeyeceği de

sorgulanmalıdır. Georges Bataille'ın bir denemesinden alıyorum: "Kendini bilen, ölmek ve yokolmak gerektiğini bilen, gizemci tanrıtanımaz, Hegel'in de söylediği gibi 'saltık parçalanma' içinde kesinlikle kendince yaşayacaktır, ama onun için söz konusu olan yalnızca bir süreçtir: Hegel'in tersine, bu süreçten 'Olumsuz'u karşısına alıp izleyerek' çıkmayacak, onu asla Varlığa taşıyamayacak, bunu reddedecek ve ikircillik içinde kalacaktır" (*Hegel, la mort et la sacrifice*, [Hegel, Ölüm ve Kurban Etme] "Deucalion"). Buradaki ikircillik sözcüğü çelişkiyle değiştirilirse, Georges Bataille'ın gizemci olarak gördüğü hareket trajik düşünceninkine denk düşer.

11 Bu parçanın bir başka çevirisi, bir başka yorumu da olasıdır: "*Nedir Tanrı? Kendisini bilmeyen, ne var ki/göğün görünümündeki nitelikleri nasıl da/zengindir. Şimşekler aslında/bir Tanrı'nın öfkesi. Bir o kadar da/görünmez, yabancılığını gösterircesine (ortaya koyarcasına).*"

12 Bkz. Heidegger'in yorumu: "*… Dichterisch wohnet der Mensch…*" "*Şiirlidir insanın konaklayışı*": Tanrı, olduğu haliyle, Hölderlin için bilinmeyendir ve Bilinmeyen'dir ozan için asıl ölçü. Kimdir ölçü? Tanrı mı? Hayır! Gökyüzü mü? Hayır! Gökyüzünün gösterisi mi? Hayır! Ölçü Tanrı'nın, olduğu haliyle, hâlâ bilinmeyen Tanrı'nın gökyüzü tarafından sergilenme şeklidir. Böylece bilinmeyen Tanrı gökyüzünün gösterisiyle bilinmeyen olarak görünür. Bu görünüm türü insanın kendi kendini ölçtüğü ölçüdür. (*Vorträge und Aufsätze*.)

13 Trajik düşünceye nasıl bir biçim uygun düşer? Çelişkili bir biçim, der L. Goldmann, ve karşılığını yalnızca *parça*'da bulan bir ifade. Çelişkili: Bu şunu demeye gelir, düşünce birlikte tutmak zorunda olduğu karşıt savları aşırı biçimde taşır, gerçi çelişkinin önüne geçemese de onu kabul de edemez, çünkü düşüncenin aradığı, saltık olarak, ama saltık bir yokluk şeklinde ileri sürdüğü sentezin tamamlanmasıdır. Dolayısıyla çelişkililik ikircilliğin karşıt anlamlısıdır. Çelişki her zaman en büyük karşıtlık içinde en büyük açıklığı gerektirir; sözcükler son derece güçlüdür hep ve ancak sahip oldukları güçle duyulmaları halinde anlaşılabilirler, ne var ki bu anlayış kırılmış, parçalanmış gibidir. Parça: Goldmann'a göre, *Düşünceler* düşünce olarak kaldılarsa, bunun nedeni çelişkili bir kitaba uygun gelecek tek biçimin parça olmasıdır, bu şekilde insanın çelişkili bir varlık olduğu ve gerçeği ancak bir gizemin karanlığında bulabileceğini ortaya koyar, bu karanlık da çelişkidir. "*Düşünceler*'in 'gerçek' planını aramak, bu yüzden tamamıyla Pascal-karşıtı bir girişim olarak görünür bize." Doğrusu, bu kitap mantıksal plandan rahatsız olmadan, parçalar arasındaki sert kırılmaları, bağlantısızlıkları tanımadan okunamaz. Aslında bu parçalar asla bir düzensizliğe işaret etmeyen o bağlantısızlıkla birbirlerine bağlanmışlardır. Çünkü *Düşünceler* ayrıca bir düzen arayışı, bir düzen isteğidir ve bu yüzden de düşünceler hiçbir planda tatmin edici değildir. O halde, trajik yapıt böyleyse, trajik sanat nedir? Tek bir trajik *yapıt* var mıdır?

Tragedya ve Ta'ziye
René Girard'ın tragedya yorumu üzerine düşünceler

CELAL MORDENİZ

Mit ve tragedyaya ilişkin özgün okumalardan birini yapan René Girard'a göre şiddet yaşamın ve varlığın matrisinde saklıdır. Ona göre şiddetin üç temel özelliği vardır: bunlardan birincisi, şiddetin açığa çıkmak için bir gerekçeye ihtiyacının olmamasıdır. Şiddet bir kez ortaya çıktığında kendine gerekçeler bulma konusunda oldukça yaratıcıdır. Şiddetin ikinci özelliği, onu yatıştırmanın uyandırmaktan her zaman için daha zor olmasıdır. Üçüncü temel özelliği ise insanları birbirlerine benzetme konusundaki başarısıdır. Öfkelenmiş bir insana öfkelenmiş başka bir insandan daha çok benzeyen bir şey yoktur.[1] Tüm bunlara ek olarak şiddetin yokluğu diye bir durumdan bahsedemeyiz; zira yaşamda hep bir miktar şiddetin olması zorunludur. Başlangıçta az da olsa, şiddet geometrik olarak artıp kontrolden çıkabilir, her yere yayılarak insanın varoluşunu tehdit edebilir. Bu tehdit, fiziksel olarak yok olma tehdidinden çok, insanların aynılaşarak farklılıklarını yitirmeleri tehdididir. Tamamen ortadan kaldırılması mümkün olmayan şiddetin insan yaşamını tehdit etmemesi için kontrol edilmesi gereklidir, ki bu da ancak kısmi olarak mümkündür. Bu kontrol, insanın toplum halinde yaşamasını, yani uygarlık ve kültürü mümkün kılar. Kontrol etmenin başarılamaması ise uygarlığın, kültürün, dilin ve dolayısıyla tüm insani farklılıkların yok olması anlamına gelir.

Şiddet doğası gereği sürekli kontrolden çıkma eğilimindedir. Paradoksal

olarak bu kontrolden çıkma tehdidinin bertaraf edilmesi eylemi de şiddet içerir.[2] Hukukun olmadığı toplumlarda şiddet kontrolden çıkıp herkesi etkisi altına aldığında, bu şiddet kirliliği tüm sorumluluğun tek bir insana yıkılmasıyla temizlenebilir. Bu kişi toplumdaki kirliliği üzerinde toplayıp herkesin masumiyetini garanti altına alan *günah keçisi*dir. Günah keçisi yaratma eylemi her yere yayılan şiddeti bir an durdurarak kültürel düzeni tekrar tesis eder.

Girard'a göre mitos bu bozulmuş düzenin tesis edilmesi eyleminin (günah keçisi avının) hatırlanmasını sağlar. Ancak mitos bu eylemi hatırlatırken asıl problemi, yani her yere yayılmış şiddet gerçeğini gizler. Bunun yerine tek bir kişinin tüm temel yasakları ihlal ederek düzenin bozulmasının müsebbibi olduğu varsayımını öne çıkarır. Mitos, bir tek o kişinin tüm yasakları ihlal ederek kirlenmeye neden olduğunu, temizlenmenin de o kişinin dışarı atılmasıyla gerçekleştiğini resmeder. Yanlış değilse de özellikle eksik tasvir edilmiş bir resimdir bu.

Örneğin Girard'a göre Oidipus miti, şiddetin şehri bir veba salgını gibi kasıp kavurduğu olgusunu *gizler*; temel yasakları ihlal ederek bu salgının sebebi olan Oidipus'u *gösterir*. Herkesi eşit derecede etkisi altına almış olan şiddetin gizlenmesi, aslında insanın varoluşuna dair bir ilkeden kaynaklanır: "İnsanlar kendi şiddetlerinin anlamsız çıplaklığıyla yüzleştiklerinde, o şiddete teslim olma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar."[3]

Tragedya ise mitosun gerçekleştirdiği bu gizleme çabasının altını oyarak yaygın şiddetten kaynaklanan dehşeti sahneye koyar. Mitosun tersine, tragedya toplumsal alanı kuran kökensel eylemdeki rahatsız edici şiddet içeriğini açığa çıkarır. Girard'a göre karşılıklı şiddetin hâkimiyetini veba imgesinden daha iyi bir imge açıklayamazdı. Sophokles'in *Kral Oidipus*'u şehri etkisi altına almış bir salgınla açılır: "Kent ölümün öfkeli dalgalarından kaldıramıyor başını,\ …yavuz bir salgın çöktü üstümüze."[4] Trajik sanat bu açığa çıkarma işlemini mitosun etkisi zayıflamaya başladığı anda yapar.[5] Mitosun anlatarak taklit ettiği kurucu eylem artık uzaklaşmaya başlamış ve kuruculuk vasfını büyük oranda yitirmiştir. Dolayısıyla insan ve uygarlık kendini yeniden tehdit altında hisseder. Şairin trajik esini böyle bir varoluş kaygısının derinden hissedildiği anda oluşur. Tragedya, mitosun zayıflamasına yönelik radikal bir tepkinin adıdır. Mitosun sakladığını son bir hamleyle tüm çıplaklığıyla ifşa eder ve etkisi zayıflayan mitosa öldürücü bir darbe vurur.

Paul Connerton Antik Yunan'da mitosun çeşitli kereler dramaya aktarıl-

dığından bahsederken[6] Aiskhylos'un, *Oresteia*'sını örnekler. Dediğine göre, mitosta anlatılan ana katli eylemi dehşet verici yanını ilk kez Aiskhylos göstermiştir. Ondan önce birçok şair bu mitosu konu edinmiş, ancak hepsi de söz konusu ana katlini tanrılar tarafından Orestes'e yüklenmiş bir eylem olarak göstermişlerdir. Böylece tanrısal zorunluluk, eylemdeki dehşetin üstünü örtmüştür. Orestes'in cinayetinin bu yorumları, mitosu tekrar eden mitik dramalardır. Aiskhylos'unki ise, mitosun gizlediği dehşeti açığa çıkarttığı için trajiktir.[7]

Dil ve toplumsal düzen bir farklılık rejimiyle mümkündür. Bu rejim hem şiddetler arasında meşru-gayrimeşru farkını üretir hem de insanların birbirlerinden farklı olarak kalmasını garanti eder. Ana-baba katlindeki dehşet ensestin dehşetiyle aynıdır: en temel farkın yitirilmesi. Anne ile başka bir kadın arasında bir fark olması zorunluluğu, toplumsal alanı ve dili mümkün kılan farklılıkların temelini atar.

Tragedyanın izleyende korku üretmesi, bu farklılık yitimini tüm çıplaklığıyla göstermesiyle olur. Yani insanı insanlıktan, toplumu toplum olmaktan çıkarabilecek, dili iptal edebilecek farklılık yitiminden doğan kriz açıkça görülür. Tragedya ortaya çıkan bu farksızlaşmadan dolayı tam anlamıyla bir simetri sanatıdır. Sahnedeki karakterleri iyi ya da kötü olarak niteleyememize yol açar bu farksızlaşma veya simetri. Örneğin, Antigone ile Kreon karakterleri birbirinin karşıtı oldukları, yani farklı oldukları için değil, birbirlerinin benzeri oldukları için çatışırlar. İkisi de 'yasa'yı temsil eder: biri ilahi, diğeri dünyevi yasayı... İkisi de sınırları aşmak konusunda birbirlerinin ikiz kardeşi gibidir. Oidipus ile Teiresias ise geleceği bilme iddiasındaki iki bilici olarak tartışırlar ve bu tartışma sırasında ikisi arasında bir fark göremeyiz.

> "Tragedya sanatını tek bir cümleyle tanımlamak gerekse, tek bir veriden söz edilebilirdi ancak: Simetrik öğelerin karşıtlığı. Bu simetri, tragedyanın entrikasıyla, biçimiyle ya da diliyle ilgili tüm yönlerde temel bir rol oynuyor."[8]

Kanımca Aristoteles'in *Poetika*'da tragedyanın olmazsa olmaz unsurlarından biri olarak ele aldığı kahramanın düşüşünü nasıl yorumlayacağımız da açıklık kazanıyor böylece. Aristoteles'in ne çok iyi ne de çok kötü olan birinin mutluluktan felakete geçişi olarak tarif ettiği trajik düşüş, insanın varol-

ma koşulu olan farklılığın yitimi anlamına gelir. Yani düşüş, kahramanın tüm özgül farklılıklarını bir şiddet döngüsünün içinde kaybetmesidir. Sadece bu tip bir düşüş korku uyandırır.

Girard'a göre tragedya açısından işin en ilginç yanlarından biri de trajik çatışma halindekilerden hangisinin düşüş yaşayacağının baştan neredeyse sona kadar belirsiz olmasıdır. Mitosta son derece önemli olan hata tragedyada önemsizleşir, çatışma öne çıkar. Trajik çatışma bir tarafın kendini savunmaya takati kalmayana kadar sürüp gider. Dışarı atılabilmesi için sonradan eline bir hata tutuşturulur adeta. Ne kadar rasyonel bir yanı olduğu ve bir hataya dayandığı söylenirse söylensin, trajik tartışma aynen "bir mikrofonla hoparlör arasında amplifikatörde artarak gidip gelen bir cızırtı" gibidir. Cızırtının mikrofonu mu, amplifikatörü mü, hoparlörü mü patlatacağı bilinemez.

Kahramanın düşüşü, şiddet bir kez çığırından çıktıktan sonra kim ne yaparsa yapsın engellenemez. Üstelik şiddetin şirazesinden çıkması için çok ciddi bir hataya gerek yoktur. Şiddeti kontrol etmek için aşırı özen gösterilmemesi yeter de artar. Bir kişinin dikkatsizliği sonucu veba misali yayılan şiddetin, durdurulması için yine o kişide sonlanması zorunluluğu da yoktur. Başlatıcı olarak ilan edilen kişinin doğru kişi olması değildir mesele. Önemli olan oybirliği ile düşüşü yaşayacak bir kişi üzerinde karar kılmaktır.

Girard, *Kral Oidipus*'ta, dediğine göre şimdiye kadar yorumcuların dikkatini çekmeyi başaramamış, iki repliği tartışır. Oidipus, Kreon'u suçlu ilan etmeye çalışırken korobaşı, Kreon'u savunur, suçsuzluğuna inandığını söyler. Bunun üzerine Oidipus korobaşına şöyle seslenir: "İyi bil ki onun affını istemek, kendi ölümümü veya bu memleketten sürülmemi istemektir."[9] Ya Kreon ya kendisi düşüşü yaşayacaktır. Koro Kreon'u savununca Oidipus henüz kendisine yüklenecek suçları bilmeden, suçlu ilan edileceğini anlamış görünür. Girard'a göre Sophokles'in mitosa eklediği bu replik Oidipus'un düşüşünün, işlediği canavarca suçlara bağlı olmadığını, trajik çatışmadan yenilgiyle çıkmasına bağlı olduğunu gösterir. Ok yaydan çıkmıştır. Taraflardan birini vurması için bizim anladığımız anlamda bir nedenselliğe ihtiyaç yoktur.

Özetle, hata felaket ya da şiddet doğuran eyleme dönüşecekse yaşamın kendisi zaten bir hatalar manzumesidir. Arendt'in dediği gibi, eylemin iki özelliği vardır; bunların birincisi sınır aşma eğilimi ikincisi ise sonucunun asla tahmin edilemeyecek olmasıdır.[10] Dolayısıyla herkesin her an dilden ve

toplumsal evrenden fırlatılma, düşme ihtimali vardır. Çünkü karşılıklı şiddet sarmalından doğan aynılaşma bir kez belirdiğinde, yani trajik çatışma bir kez başladığında, bu çatışma taraflardan biri dilin ve toplumsal alanın dışına atılana kadar sürüp gider.

> "Trajik tartışmanın çözümü yoktur. İki tarafta da aynı arzular, aynı savlar, aynı ağırlık: Hölderlin'in dediği gibi, Gleichgewicht (denge durumu-ç.n.). Tragedya, adaletin değil şiddetin sağladığı bir denge durumudur. Tartının gözlerinden birinde ne varsa hemen ötekinde de o olur; karşılıklı olarak aynı hakaretler edilir; hasımlar arasındaki suçlama trafiği tenis maçındaki top trafiği gibidir. Çatışma sonsuza uzar gider, çünkü hasımlar arasında en küçük bir fark yoktur."[11]

Girardcı analiz çerçevesinden Aristoteles'in tragedya teorisine bakmaya devam edelim. Aristoteles tragedyanın korku ile birlikte acımaya da yol açması gerektiğini söyler. Kanımca acıma, kahramanın yaşadığı felaketin olumsallığının bir ifadesidir. Söz konusu felaket çatışma içindeki birinin başına gelecektir. Bu kişinin seçilmesi aynen günah keçisinin bulunması mekanizması gibi işler. Geri kalan herkesin o kişinin toplumda yayılan adaletsizliklerden (*Kral Oidipus*'ta vebadan) sorumlu olduğuna karar vermesi için bu kararın oybirliği ile alınmasından başka bir kanıta ihtiyaç yoktur. Herkes hastalanmıştır ve bir kişinin herkesten "ayrıştırılarak" sorumluluğu yüklenmesi gerekmektedir; aksi takdirde herkes yok olma tehdidi ile karşı karşıya kalacaktır. Elbette burada seçilen 'kurban'ın bir kez tüm parmaklar onu işaret ettiği zaman kendi cezasını kendisinin vermesi gereklidir, ki bu ceza verme işlemi yeni bir karşılıklı şiddet sarmalına yol açmasın. Oidipus'un kendi gözlerini oyup kendi iradesiyle kendini şehirden sürmesi bu şartın sonucudur. *Antigone*'de de karakterler kendi yaşamlarına kendileri son verirler. Öyleyse acıma, felaketin **bizim değil de onun** başına gelmiş olduğunu ve onun bu felaketi kabullenişini duyumsamamızla ilintilidir. Yani tragedya, şiddet mekanizmasını doğru sergilediği zaman korkuyla beraber acıma uyandırır.

Tragedyanın özgünlüğünün mitosun korkutucu gizini açığa çıkarmasında yattığını söylüyoruz. Mitosun gizi insan varoluşundaki dehşettir; insanın varoluşundaki dehşet ve felaketindeki tesadüfiliktir. Bu gizleme ediminin aşkın bir amacı vardır: Topluluğun tekrar şiddet sarmalına girmesini önle-

mek. Zira şiddetin sadece hatırlatılması bile insanda şiddetin tekrar doğmasına yol açabilir. Tragedya böyle yapmayıp mitosun gizlediğini aynen gizlemeye devam etmeyi de tercih edebilirdi. Böyle yapsaydı nasıl bir drama olurdu? Kanaatimce Ta'ziye bize bu cevabı verebilir.[12]

Metin And, ta'ziyeyi tragedya ile karşılaştırır[13] ve ta'ziyenin bir tür tragedya olduğu çıkarımını yapar. Ona bu karşılaştırma ve benzetme ilhamını veren esas unsur, ta'ziyelerin baş kişisi Hz. Hüseyin'in mitolojik karakteridir. And, Lord Raglan'ın bir şema halinde çıkardığı mitos kahramanının 22 niteliğinin 18'inin İmam Hüseyin'e uyduğunu gösterir. Kral Oidipus 22'de 21 niteliğe sahip olarak mitos kahramanları içindeki en yüksek şematik orana sahiptir.[14]

Girard, mitosun toplumları yok olmaktan kurtaran suçsuz kurban yaratma eylemlerinin anlatısı olduğunu söylerken, ta'ziyenin dramatik bir forma nasıl dönüştüğünün formülünü verir. Ta'ziye, Girardcı mitos kalıbına uygun olarak bir kişinin toplumdaki bütün günahları (biriken şiddeti) arındırmak adına kendini kurban edişini gösterir. Bir ta'ziye metninde Cebrail, Hz. Muhammed'e şöyle seslenir:

"Hayır, **günah lekesi, ailenin hiçbir ferdini asla kirletmemiştir**; ey kâinatın eşi benzeri olmayanı; fakat onlar, **İslamiyeti kabul eden halkların selameti için, kurban edilecekler** ve böylece şehitlerin alınları, Allah'ın seçkinlerinin beyazlığını ebediyen aksettireceklerdir. Eğer sen kötülük yapan bu halkların günahlarının bağışlanmasını istiyorsan, bu güllerin vaktinden önce bahçenden toplanmasına mâni olma!" (Vurgular bana ait)

Hüseyin'in kurban edilmesi ya da kendini kurban etmesi ta'ziyelerin en çok tekrar ettiği temadır. Demek istiyorum ki, ta'ziye mitik bir dramadır. Kurucu eylemi mitos kalıbına uygun olarak, yani yaygın şiddeti gizleyip farklılığı öne çıkararak taklit eder.

Ta'ziyenin formu Evliya ile Eşkıya arasındaki mücadeleye dayanır.[15] Bu özelliği trajik olmadığının kesin delilidir. Ta'ziye için **mitik drama** yerine **karşıtlıklar draması** da diyebilirdik. Bu karşıtlık ilkesi gösterinin her alanında sürekli olarak kendini gösterir. Kostümlerin renklerinden oyuncuların ses kullanımına kadar her öğe karşıtıyla var olur. Kural olarak iyiler yeşil, kötüler de kırmızı renk kıyafetler giyerler. İyiler belli makamlarda şarkılı konuşurken kötüler kulak tırmalayıcı bir ses kullanırlar. Yani iyi ile kötünün bir an için bile olsun birbirlerine karışmasına izin verilmez; hiçbir şey şansa bırakılmaz. Kaynakları Zerdüştî *iyi* ve *kötü*'nün mücadelesi anlayışın-

da bulunan bu özellik, farklılığı ön plana çıkarır. Antik Yunan tragedyasında ise söz konusu olan 'aynı'lığın yarattığı 'çatışma'dır. İran'da, 12. İmam Muhammed el-Mehdi'nin 1200 yıllık *büyük gizlilikten* (Gaybet-i Kübra) çıkıp mutlak adaleti sağlayacağına ve kıyameti başlatacağına dair canlı bir inanç mevcuttur. Dolayısıyla tarihin sonunun geleceğini önkabul olarak alan Mehdi inanışının olduğu bir toplumda eşitlerin sonsuz çatışmasına değil, 'farklı'ların (zıtların) geçici ('iyi' kazanacaktır) mücadelesine tanıklık edilir. Yani trajik bir anlatının önünde çok sağlam bir duvar örülüdür. Çünkü Mehdi'nin geleceği yerde çatışma –Mehdi tarafından çözüleceği öngörüldüğünden– ertelenir; tartışmaların hepsi arızidir, uzamaz. Mehdi, geri gelip mutlak adaleti sağlayacak olmasıyla adeta insanın varoluşunun dehşetli özünü kalın bir örtüyle örter.

Ta'ziyedeki bu iyi-kötü mücadelesi tragedyanın daha ilk anda deşifre edip parçaladığı bir yanılsamadır. Bu anlamda ta'ziyeyi tragedyaya benzetmek tragedyanın mitos ya da ritüelden başka bir şey olmadığını söylemek olur, ki bu da tragedyanın gösterdiğini görememektir.

Antik Yunan'ın trajik esinin araladığı perdeden görünen dehşete bu derece açıkça bakma cesareti nerden kaynaklanır?

Vernant, Dor istilasıyla çözülene kadar Miken Krallığının Mezopotamya krallıklarından çok farklı olmadığını anlatır. Krallık çözüldükten sonra Yunanlılar yeniden tanrısal bir krallık kurmak yerine kent meselelerinin Agora'da tartışıldığı eşit vatandaşlık sistemini geliştirirler. Böylece en azından Yunan tragedyasının doğuşunun mutlak iktidarın çözülüp yerine 'demokratik' bir düzenin gelişiyle aynı zamana denk geldiği söylenebilir. O halde Antik Yunan'ın, kurulmakta olan yeni düzenin verdiği özgüven sayesinde dehşete böyle tereddütsüz bakma cesareti gösterdiğini düşünmek mümkündür.

Sonsöz olarak; yaşamdaki dehşetin gizlenmesine dayanan mitosun ve mitik dramanın, insanın varoluşundaki kaygıyı teskin edici, uygarlığı yapıcı ve koruyucu bir yanı vardır. Trajik sanat ise insanın varoluşundaki dehşeti açığa çıkarıp dilsel, toplumsal, insani farklılığın her an tehdit altında olduğunu gösterir. Böylece farklılıkların değerini hatırlatırken onların yeniden ve yeniden tanımlanması gereğini de hatırlatmış olur.

Notlar

1 Antony Stor, *Human Agression*, Atheneum, 1968, Aktaran René Girard, *Şiddet ve Kutsal,* Çev.: Necmiye Alpay, Kanat Yay., İstanbul, 2003, s. 2.

2 Modern toplumlarda şiddet döngüsünün önüne hukukla geçilir. Adalet dediğimiz şey de aslında şiddetin mutlak ve intikama yol açmayacak benzersiz halinden başka bir şey değildir. Hukukun kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmemesi, yani bağımsız olması zorunluluğu bundandır.

3 René Girard, *Şiddet ve Kutsal,* s. 116.

4 Sophokles, *Kral Oidipus*, Çev.: Güngör Dilmen, Mitos Boyut, İstanbul, 2001, sat. 24 ve 28.

5 Vernant, tragedyanın anlattığı mitlerin seyirciye hem uzak hem de yakın olması gerektiğini söyler. Bu mitler seyircinin kendini içinde tanıyacağı kadar seyirciye yakın, ama aynı zamanda üzerinde tartışıp eleştirebileceği kadar da seyirciye uzak olmalıdır. Bu mesafenin çok az olduğu durumda insan seyirci olamaz/kalamaz. Çünkü görebilmek için bir mesafe şarttır. Benzer bir şekilde bu mesafe çok büyükse de seyirci olamaz çünkü görüş mesafesi aşılmıştır.

6 Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Çev.: Alaeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.

7 O halde Hz. İbrahim'i konu alacak bir tragedya yazılsaydı, bu eylemdeki dehşet görünür olurdu diyebiliriz. Çünkü bu mitin aslında her babanın oğlunu boğazlama olasılığını gizlediğini iddia etmek yanlış olmaz.

8 René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, s. 60.

9 Sophokles, *Kral Oidipus*, Çev.: Bedrettin Tuncel, Maarif Matbaası, 1941 s. 57.

10 Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, Çev.: Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994 s. 154.

11 René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, s. 62.

12 Burada dehşeti "gizleyen" drama türü olarak melodramlar da akla gelebilir. Bana kalırsa melodramı bir üçüncü kategori olarak değerlendirmek daha doğru olur. Yani insan varoluşundaki gizi açığa çıkarıp çıkarmamaları açısından dramayı **trajik**, **mitik** ve **melodramatik** şeklinde üçe ayırabiliriz. Melodram "gerçeği" gizlemez çünkü gerçeklikle bağını yitirmiştir zaten. Gizlemede bir bilme koşulu varken melodram işi "organik riyakârlığa" vardırmıştır, yani gizlemeyi o derece ileri götürmüştür ki neyi gizlediğini dahi unutmuştur. Max Scheler'in "organik riyakârlık" kavramı için Orhan Koçak'ın *Romansal Hakikat ve Romantik Yalan* için kaleme aldığı sunuşa bakılabilir: René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev.: Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yay., 2001.

13 Ta'ziye İslam Peygamberi Muhammed'in torunlarından İmam Hüseyin ve 72 yakınının Kerbela'da Halife Yezid'in ordusu tarafından katledilişinin anıldığı Muharrem yas törenlerinin içinden 19. yy.'da İran'da, doğup gelişmiş bir tiyatro formudur. Taziyenin tragedya ile karşılaştırılması yaygındır ve en kapsamlı karşılaştırmalardan biri Metin And tarafından yapılmıştır.

14 Metin And, *Ritüelden Drama-Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye*, İstanbul, YKY, 2002, s. 182. Kanımca And'a ta'ziyenin bir çeşit tragedya olduğunu düşündüren başka özellikleri de vardır. Ta'ziye de tragedya gibi mitosun etkisinin zayıfladığı anda sahne alır. Taziyenin ortaya çıktığı 19. yüzyılda İran'da Şiiliği tek geçerli inanç yapan hem siyasi hem de dini otorite olan Safevi hanedanlığı çözülür ve yerine hiçbir dini iddiası olmayan Kaçar Hanedanlığı iktidara gelir. Dinsellik zayıflama eğilimine girmiştir. Ancak taziye mitosu parçalamaya değil güçlendirmeye niyetlenir. Çünkü çözülen kültürel düzenin benzeri tekrar inşa edilmektedir. Sadece hanedanlık el değiştirmiştir.

15 A. Chodzko, "Théatra Persan", Paris, 1878 s. 5, *İslâm Ansiklopedisi* içinde "Ta'ziye" maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

16 Cihan Aktaş, *Şarkın Şiiri: İran Sineması*, İstanbul, Kapı Yay., 2005.

17 Jean-Pierre Vernant, *Yunan Düşüncesinin Kaynakları,* Çev.: Hüsen Portakal, İstanbul, Cem Yay., 2002 s. 14.

Ulus Baker'in İçsel Deneyiminde Trajik Olan

ERKAN TÜZÜN

"Görmek ateşse, dolu dolu istiyordum ateşi,
görmek delilik salgınıysa, delice istiyordum bu deliliği."
M. Blanchot

Siyasal Alanın Oluşumu Üzerine Bir Deneme'den *Duygular Sosyolojisi Kuramı*'na, *Aşındırma Denemeleri*'ne, tanrıtanımazlığa, cemaat arayışına ve ötesine dek her yeri işgal eden Ulus Baker'in *Ölüm*'ü, uzun uzun düşünülüp tasarlanmış bir intihardan başka birşey olmadığı anlaşılan bu *ölüm*, bir "eser" olarak ya da "eser olmayan bir eser" olarak nasıl okunabilir?

Ölüm'ü bir "eser" olarak okuyanlar ondan pay alırlar. Ulus Baker'in ölümünü kendi üzerimize alarak bizler, onun düşüncesini farklılaştırarak devam ettiririz. *Ölen*'in yakınları olarak, –ne şekilde olursa olsun, bunun bir parçası olduğumuzu reddetsek bile– aramızda ortak olan bir şeyden çok farklı olan bir ortaklık kurarız. İnşa halindeki bir eser olarak Ulus Baker'in Ölümü, ortak bir şeyleri olmayanların bu ortaklığına hizmet eder. Böylece, "Kurban etmeye dayalı bir ölümü icra etme projesini benimseyerek"[1] biz de Ulus Baker'le birlikte Yok Oluruz. Biz de Ulus Baker'le birlikte Doruğa Çıkarız ve Düşeriz. Ulus Baker, "tek başına ölünemeyeceğini" ve tek başına yazılamayacağını bilen *eser*'inde, ölümcül hasta olmasına rağmen, bunun bedelini ödemeyi göze alarak, alkol yoluyla[2] deliliği taklit etmeyi sürdürdüğünü, "üstelik kendine bakmadığı ve hep dağınık, hep parasız pulsuz olduğu için,

herkesin çok büyük bir rahatlıkla acıyabileceği ve insani duygular besleyebileceği, kendi insanlığını kendine ispat etmesini sağlayabilecek birisi olduğunu"[3] ve kendi canına kıydığını anlatır. Bu anlatıya göre Ulus Baker'in ölümü bir cinayet değil bir kurban edilmedir. Ulus Baker kendisini biz sonradan gelenler için *kurban etmiştir*. Bizler bu kurbanla özdeşleşerek, onun yerini alarak, birbirimizle –ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığına dayanan cemaatin diğer üyeleriyle– iletişime geçeriz ve Ulus Baker'in düşüncesini, Ulus Baker'in *ignoramus*'unu, farklılaştırarak daha üstün bir amaç doğrultusunda devam ettiririz.

Anti-Ulus Baker diyebileceğimiz egemen iktidar, bu dünyanın kendisi olan Çokluğu ve kendiliğinden başlayan bir çekicilik ve ilişkinin belirmesi olarak Arzuyu İnsanın değerinin içine, İnsanın değerini de Ölümün içerisine kapatmaya çalışır. Sanki ölümün "içi" varmış gibi. Ulus Baker, bu *büyük kapatılma*'ya bir simülakrum tavrı takınarak cevap verir: Üzerine gelen ölümden kaçacağına, onun yıkıcı etkilerini azaltmaya çalışacağına, ölüme kendisini verir (hediye eder, sunar). Ölüme maruz kalarak ve ölümün gözlerini kamaştırarak (alkol yoluyla deliliği taklit ederek, kendisine özen göstermeyerek, kendisini cehennem olan başkasına açarak) kendisini tehlikeye atar. Ulus Baker, egemen iktidarın, öznelerine sunduğu (hediye ettiği) tehlikeyi (krizi) olumlulukla onaylayarak kendi üzerine alır ve bir simülakrum tavrı takınarak bu krizi (bu tehlikeyi) yeni bir anlamda farklılaştırarak egemen iktidarlara geri yollar (hediye eder). Çünkü egemen iktidar, öznelerini tehlikeye atarak ve sürekli bir kriz halinde, bu tehlikeyi, bu krizi, bu olağanüstü durumu (Benjamin'in *Tarih Tezleri*'nde tespit ettiği gibi) olağan hale getirerek yönetir. İşte, Ulus Baker kendisini tehlikeye atarak ve kendisine özen göstermeyerek, aslında öznelerini tehlikeye atarak yöneten bu egemen iktidarı tehlikeye atmış olur.

Anti-Ulus Baker diyebileceğimiz egemen iktidar, bizleri, kendimizi eylemlerimizin öznesi olarak gördükçe özgürleştiğimiz düşüncesini yücelterek yönetir. Bu yolla bizleri denetimi altına alır ve kendisi yararına daha üretken kılar. Egemen iktidar bizleri, makro-iktidarlarla mikro-iktidarlar arasındaki bu belirsizlikle, bu krizle, bu olağanüstü durumla, bu olağanüstü durumu kural haline getirerek yönetir. Ulus Baker, aynı Benjamin'in yaptığı gibi, fiilen varolan bu olağanüstü durumu, bu belirsizliği, bu tehlikeyi, bir simülakrum tavrı takınarak farklılaştırır ve fiilen varolan belirsizliğe, krize ve tehlikeye karşı devrimci bir belirsizliği, devrimci bir tehlikeyi ve devrimci bir ölümü yücelterek karşı saldırıda bulunur.

Tehlikeyi, belirsizliği, krizi ve gelmekte olan ölümü olumlulukla onaylayan Ulus Baker'in *eseri*, ya da Blanchot'nun deyişiyle *eser olmayan eseri*, bu esere dokunmaya çalışanlardan, kendisiyle aynı türden bir tehlikeye, belirsizliğe ve ölüme açık olmalarını talep eder. Bizi Ulus Baker'le birleştiren şey, *savunmasız* ve *tehlikeye açık* oluşumuzdur. Biz, bu tehlikenin imkânlarını çoğaltarak Ulus Baker'in *ignoramus*'una yakınlaşabiliriz. Ulus Baker de zaten bu yüzden kendisini kurban etmiştir. Egemen iktidar, öznelerini denetlemek ve üretken kılmak için onları tehlikeye atar. Bu tehlike, bu belirsizlik, bu olağanüstü durum, tehlikeye açık Özne-Ulus Baker'e canını almak üzere saldırdığında, Özne-olmayan-Ulus Baker bu hamleye bir karşı saldırıyla (Contre Attaque) yanıt vermiştir: *Cellat-egemen iktidar, ölüm anında bıçakla Kurban-Ulus Baker'in boğazını keserken, aynı anda, Kurban-Ulus Baker de Cellat-egemen iktidarın kafasını uçurmuştur*. Ulus Baker, tehlikeye açık yaşantısını, öznelerini tehlikeye atarak yöneten egemen iktidara karşı bir savaş makinesi olarak kullanmıştır.

Ulus Baker her filozofun *ignoramus=bilmiyoruz*'u olduğunu yazmıştır. Ulus Baker'in ignoramus'u, varolmanın acımasız nedensizliğine katlanmak için bilimleri, dinleri, felsefeleri, ideolojileri icat etmiş insanoğluna, varolmanın acımasız nedensizliğini doğrudan yaşaması için, bilmemenin (nonknowledge) eşitlerini hediye eder. Bilmemek sürekli soru sormaktır. Sürekli soru sorarak kendimizi tehlikeye atarız. Soru sorarak, kendimizde bir yara açarız ve bu dünyayı sürekli sorgulayarak yaramızı hep açık tutarız. Ulus Baker'in kendisini kurban ettiği Ölüm Eser'ini okumak için onu üzerimize alırsak, Ulus Baker'in *ignoramus*'unu ve onu ölüme götüren hastalığını da üzerimize almış oluruz: *İgnoramus* eşittir *bilmiyoruz* eşittir *sürekli sorgulamak* eşittir *tehlikeli yaşamak* eşittir *yaranın sürekli açık olması* eşittir *hastalık* eşittir *her yerde dilin kullanımını görmek* eşittir *şiir* eşittir *sözcüklerin kendilerini suskunluk yararına kurban etmeleri*...

Sözcükler kendilerini suskunluk yararına kurban ederlerken, Ulus Baker de kendisini biz sonradan gelenlerin birbirimizle iletişime geçmemiz yararına kurban eder. Kurban-Ulus Baker ölür ve olaya katılanlar (biz sonradan gelen kardeş ruhlar), bu olaya (bu kurban edilmeye, bu tehlikeye açık yaşamaya) atfedilen kutsallıkla (sözcüklerin intihar etmeleriyle oluşan sessizlikle), süreksiz bir varlığın (Özne ve Nesne Ulus Baker'in) ölümüne (artık olmamasına) dikkatlerimizi yoğunlaştırarak varlığın (özneleşmeyen ve nesneleşmeyen Ulus Baker'in) sürekliliğini (artık hep bizimle olmasını) anlarız.

"Ölüm bir yanıyla benimle ve bedenimle kesin ve belirgin bir ilişki kurar, bende büyür; ama bir yanıyla da benimle hiçbir ilişkisi yoktur – cisimsizdir ve belirsizdir, kimseye ait değildir, yalnızca kendisinde temellenir."[4] "Blanchot haklı olarak, ölümün iki yönü olduğunu savunur. Birisi, özneye aittir, beni ya da benliğimi ilgilendirir. Ötekisi tuhaf bir biçimde öznesizdir, 'benimle' hiçbir ilişkisi yoktur, ne mevcuttur ne de geçip gitmiştir; ama her zaman gelmektedir, sürekli soru sormanın kaynağıdır."[5] Pierre Klossowski, bu ikinci ölümün aslında bir ölüm simülakrumu (ölümün kötü kopyası) olduğunu söyler. Bir ölüm simülakrumu olarak özneleşmeyen ve nesneleşmeyen Ulus Baker'in kendisini biz kardeş ruhları yararına kurban etmesi, bir özne ve bir nesne olarak Ulus Baker'in iç organlarının iflas etmesi yüzünden ölmüş olması gerçeğinin yerini alır.

Tanıl Bora ve Mahmut Mutman, Ulus Baker'in ölümünden sonra yazdıkları yazılarda Baker'in bir "melek" olduğunu ifade etmişlerdir. Hatta Mutman daha ileri gitmiş ve "Dostlarının bir kısmı gibi ben de onun bu 'melek'liğini en sorunlu yönü olarak gördüm"[6] demiştir. Ama Melek-Ulus Baker'in yanında bir de Mesih-Ulus Baker vardır. Melek-Ulus Baker'in hayvan-oluş'unun yanında Bir de Mesih-Ulus Baker'in makinesel düzenleme olarak belirmesi yer alır. Benjamin'in değerler hiyerarşisinde Mesih, Meleğin daha üstündeyken, Deleuze'ün değerler hiyerarşisinde Makine, Hayvan-oluş'un daha üstindedir. Benjamin'de "melek" (tarih meleği) yıkıntı yığınları olarak geçmişe (kendindeki-tarihe) bakar ve bu geçmişe dair hiçbir şey yapamazken, Mesih, geçmişi (tarihi), yıkıntı yığınları olmaktan kurtarır ve onu farklılaştırarak ona yeni bir anlam verir. Deleuze'de "hayvan-oluş", içine girdiği Oidipal ilişkileri patlatmak için onu kendi ucuna kadar sürükler. Bürokrasiyi ve aileyi defalarca hırpalayarak kaçış çizgilerinin imkânlarını çoğaltır. Ama sonunda başarısız olur. Makinesel düzenlemeler, hayvan-oluş'un zaaflarının üstesinden gelirler. Arzunun akışının kesintiye uğramamasını yalnızca makinesel düzenlemeler sağlayabilir. Çünkü yalnızca makinelerin sökülebilirlik özellikleri vardır.

Ulus Baker, tehlikeye açık yaşayarak kendini kurban etmiştir. Fakat ben bu kurban edilmeyi, "hayvan oluş"tan "makinesel düzenleme"lere geçiş olarak görüyorum. Melek-Ulus Baker'in hayvan-oluş'u, Mesih-Ulus Baker'in makinesel düzenleme olarak belirmesi lehine kendini tehlikeye atmış, kurban etmiş ve öldürmüştür. Melek-Ulus Baker, kendisinden daha üstün olan Mesih-Ulus Baker'in yaşaması için sistemli bir şekilde intihar etmiştir.

Mesih Ulus Baker kimdir? Melek Ulus Baker'in kendisini, birbirleriyle iletişime geçsinler diye tehlikeye atarak kurban ettiği "ortak bir şeyleri olamayanların ortaklığı" ilkesi üzerine kurulmuş *ignoramus=bilmiyoruz* cemaatinin üyelerinin her biri aynı zamanda cemaatin tamamı olduğu için, sürekli soru sorarak kendilerini tehlikeye atan, kendilerini tehlikeye atarak yaralarını sürekli açık tutan, cemaatin her bir üyesi, her bir kardeş ruh, Melek-Ulus Baker'in kurban edilmesini olumlulukla onayladıkları an, cemaatin kendisi olan Mesih-Ulus Baker'in ta kendisi olurlar. Kendiliğinden başlayan bir çekicilik ve ilişkinin belirişi olarak arzu, bu ortak açık yara'dan akar. Cemaatin kendisi açık bir yaradır. Yara kapandığında, cemaat dağılacaktır.

Ulus Baker'in *ignoramus*'u olan içsel deneyimi aynı zamanda bir kurban edilme deneyimidir. İbrahim, oğlunu kurban etmek üzere Tanrı'ya adamıştır. Tam o sırada Tanrı, İbrahim'e oğlunun yerine kurban etmesi için Melek vasıtasıyla koç gönderir. Fakat Melek-Ulus Baker, İbrahim'in bıçağının altına koçun boynunu uzatacağına kendi boynunu uzatır. Melek-Ulus Baker, Tanrı'ya karşı gelir ve kendisini kurban eder. Neden? Çünkü ölüm anında, ölüme ramak kala Melek, kendisini kurbanlık koçtan ayıramaz. Melek de bir Hayvan-oluş'tur çünkü. Melek-Ulus Baker, Tanrı'ya doğru batacağına Tanrı'ya karşı gelir ve Mesih-Ulus Baker'e doğru batar. Her şey bir makinedir ve "her makine bir makinenin bir makinesidir. Makine, arzunun akışını üreten bir diğer makineye bağlandığı müddetçe arzunun akışının kesilmesini üretir."[7] Melek-Ulus Baker kendisini Mesih-Ulus Baker'e doğru kurban ederek, kendisini Tanrı-Makinesi'nden söker ve Mesih-Makinesi'ne takar. Kurban edilme olayı sırasında Melek-Ulus Baker ile Mesih-Ulus Baker arasından ölüm akar. Tehlike akar. Devrimci olağanüstü durum akar.

Melih Başaran'ın *Kurbansal Sunu*'nun bir yerinde belirttiği gibi, "Gerçekte kurban edilen şey, 'mevcudiyet' değil, ama 'mevcudiyetinde' olunamayan şey, izdir." Melek-Ulus Baker, egemen iktidarın, öznelerini yönetmek için kullandığı belirsizliği, olağanüstü durumu ve tehlikeyi olumlulukla onaylayarak ve tehlikeyi bir tehlike simülakrumuyla kendi üzerine alarak, içsel deneyiminin ya da ignoramusunun kendi kendisinin otoritesi olmasının bedelini, "ölerek" ödemiştir. Ben, bu ölümü, bu transformasyonu, Melek-Ulus Baker'e göre daha üstün bir form olan Mesih-Ulus Baker'i (yani yaşamlarını tehlikeye atan ignoramus cemaatinin üyelerini, yani bizleri) yaratmak ve biçimlendirmek için zorunlulukla yaşanması gereken bir kurban

edilme deneyimi olarak görüyorum. Ulus Baker'in ölümü ona ait değildir. Hiç kimse ölümü tek başına yaşayamaz.

Ulus Baker'in ölümü Hegel'i hem onaylar hem de ona karşı çıkar. Melek-Ulus Baker'den Mesih-Ulus Baker'e geçiş, *bu* arzunun akışı, *bu* ölüm, *bu* batış, bir içerip aşma ve bir kaldırma (aufheben, relieve) deneyimidir. Kurban edilme olayı sırasında Melek Ulus Baker "aşılmış"tır. Ölümüyle Ulus Baker "aşılmış"tır. Ama gene de ondan geriye birtakım izler kalmıştır. Ben, Mesih Ulus Baker'in (yani, cemaat üyeleri olarak b*iz*lerin), Mesih Ulus Baker'den geriye kalan *izler* olduğumuzu düşünüyorum. Gerçekte *Biz* kurban ediliyoruz.

Ulus Baker'in ignoramus'u, dışarının düşüncesini önüne koyar. Melek-Ulus Baker'in kendisini tehlikeye atarak kurban etmesiyle elde kalan Mesih-Ulus Baker, kaldırılan Ulus Baker'in "dışarısı"dır. Ama burada, "stratejik dışarısı"yla (Deleuze'ün "exteriority" dediğiyle) "taktik dışarısı"nı (Deleuze'ün "outside-dehors" dediğini) birbirinden ayırmamız gerekir.[8] İkincisi, bizi doğrudan, içerinin aşılmasına değil de, içeride yaşanan dışarının deneyimine gönderiyor. Biz, içteki dışın, yani akıldaki deliliğin imkânlarını çoğaltarak birbirimizle iletişime geçiyoruz. Kimimiz de, Ulus Baker gibi, bu iletişimi çiçeklendirmek için kendimizi kurban ediyoruz. Çünkü "Tehlikeye atılan, izole edilmiş öznenin içe aitliği değil, öznenin sınırlarını çizen içerisi / dışarısı bölünmesinin dışa aitliğidir."[9] "Ortak yaşamın ölüm yüksekliğinde durması zorunludur. Fakat bir cemaat ancak ölümün yoğunluk düzeyinde varlığını sürdürebilir, cemaat, tehlikenin o çok özel büyüklüğüne erişemediğinde çözülür."[10] Ulus Baker'in içsel deneyiminde bu cemaat arayışı çok belirgindir. Tehlikeye attığı yaşamını başka tehlikeye atılmış *ignoramus*'larla daha da tehlikeli kılmak için Ulus Baker, Özgürlük ve Dayanışma Partisi'nden "Aralık" dergisi projesine, Norgunk Yayınları'ndan "Körotonomedya" ağına kadar birçok grubu desteklemiş ya da fiilen içinde yer almıştır. Çünkü "iletişim, kendi varlıklarını tehlikeye atmış, ölümün, hiçliğin sınırına yerleşmiş varlıkları gerektirir."[11] Ne ki, Ulus Baker'in desteklediği ya da içinde yer aldığı projelerin hiçbiri "cemaat" değildir. Olsa olsa grupturlar. Melek'tirler. Hayvan-oluş'turlar. Ulus Baker bu grupları desteklemiş, kışkırtmış, bizzat kurucusu olmuştur. Çünkü Melek'te, Hayvan-oluş'ta ve Grup'ta, eksik de olsa yine de bir Mesih-Makine-cemaat belirmesi potansiyel olarak mevcuttur. Mesela Ulus Baker, ÖDP için "Herşeye karşın özellikle 'biçimlerle' uğraşabilecek gerçek bir potansiyele sahip tek oluşum olarak sivriliyor Türkiye'de."[12] diye yazmıştır.

Ne ÖDP, ne "Aralık" dergisi projesi, ne Norgunk Yayınları ne de Körotonomedya ağı... Bunların hiç biri, "ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığı" ilkesi üzerine kurulmuş ve ortak tehlike olan *Ölüm* eserine açık olan üyeleri, kendilerini, açık yaraları olan bilmiyoruz'a kurban eden ignoramus cemaatinin yerini alamazlar. Evet, bu gruplar, "atlayışın anlamını kavramaya muktedir"dirler, Ulus Baker'in içsel deneyiminin oluşmasında birinci dereceden faildirler. Eksik olan şey, Meleği Mesih'ten, hayvan-oluş'u makinelerden, bu grupları da cemaatten uzaklaştıran şey, "atlayışı yaşamaktan aciz" olmalarıdır. Melek Ulus Baker'in dostları, hasta olduğu halde alkol almasından, sağlığına dikkat etmemesinden, yazılarının azlığından, etrafında bir efsane yaratılmasına izin vermesinden ve daha birçok şeyden şikâyet ederler. Efsaneyi yaratanlar olarak bizler de burada soruyoruz. "Atlayışın anlamını kavramaya muktedir; fakat atlayışı gerçekleştirmekten aciz olanlar onu anlayabilecekler midir?"[13]

Kendisini –onun ignoramus'unu izleyen bizler için– kurban etmiş Melek-Ulus Baker, Nietzsche'nin deyişiyle Mesih-Ulus Baker'e doğru "batmış", Bataille'ın deyişiyle Mesih-Ulus Baker'e doğru "atlamış"tır. Bana kalırsa, Mesih-Ulus Baker, atlayışın, tehlikede yaşayışın ve batışın ta kendisidir.

Mesih-Ulus Baker ve ignoramus cemaati, "anlamsızlık rejimi"nde nefes alır. Çünkü tehlikeli olan, "anlamsızlık rejimi"dir. Tersine, Melek-Ulus Baker ve dostları, kendilerini eylemlerinin özneleri olarak gördükçe özgürleştikleri yanılsamasıyla sözde sürü insanlarına dışarıdan bilinç aktardıkları "anlam rejimi"nde konumlanırlar. Oysa, fiilen var olan iktidar ilşkilerini anlamak için, kendimizi Mesih'in, Makinesel düzenlemelerin ve *ignoramus=bilmiyoruz=tehlikeye açıklık* cemaatinin bulunduğu "Direniş"in yerine konumlandırmamız gerekir. "Direniş"in yerinden baktığımızda; geç modernliğin, öznelerini birden fazla iktidar rejimiyle yönettiğini keşfederiz. (Zaten birden fazla iktidar rejimi olduğu için birden fazla direniş rejimi olmalıdır.) Fiilen var olan toplum, anlam rejimi ve anlamsızlık rejimi olmak üzere ikiye bölünmüştür. Devletin üstlendiği ve merkezine de bireylerin doğal hayatlarını oturttuğu polis-bilim prosedürleri ve makro-iktidar ilişkilerinin uygulandığı "anlam rejimi"nde temel direniş biçimi, hayvan-oluş'a özgü kaçış çizgilerinin imkânlarını çoğaltmak ve sözde sürüye dışarıdan bilinç ve anlam aktararak onları Kantçı-Sartrecı-Habermasçı perspektifle aydınlatmaktır. Klasik anarşizmden Stalinizmin türevlerine ve Kuçuradizm'e dek birçok Kantçı proje bu anlam rejiminde performans gösterir. Toplumun ezici çoğunluğu, temel paradigması stratejik siyaset felsefesi olan bu "anlam rejimi"nde nefes alır. Anlam reji-

mi kendi içinde "özgür insanlar" ve sözde "sürü insanları" olmak üzere ikiye bölünmüştür. Demek ki, Melek-Ulus Baker ve dostlarının hayvan-oluş'ları, sözde sürüye dışarıdan bilinç aktaran özgür insanların kaçış çizgilerinde dolaşırlar. Ne ki, anlamsızlık rejimi de kendi içinde ikiye bölünmüştür. Temel paradigması taktik siyaset felsefesi olan "anlamsızlık rejimi"nde, geç modernliğin ürettiği en yetkin insan tipi olan "yüksek insanlar", ve hayatlarını *tehlikeye=belirsize=ölüme=bilmiyoruz*'a açan "trajik insanlar" arasında, kazananı anlam rejiminin dilini belirleyecek olan *simülakrum* savaşları yaşanır. Modernliğin son iki yüz yılı, bize, trajik insanların, *modern edebiyat=yazarını öldüren eser* demek olan delilik deneyimi geleneğinde "biriktiklerini", birleştiklerini ve cemaat oluşturduklarını göstermiştir.

Nietzscheci anlamda en yetkin insan tipi olan "yüksek insanlar", anlam rejimindeki sözde sürü insanlarının idolüdürler. Yüksek insanlar, *yetkindirler, aşkındırlar*, çünkü bütünüyle anlamsızdırlar. Tamamen anlamsız olmayı başarmışlardır. Hiçbir değerleri, hiçbir orijinleri yoktur. Zaten bunun için çok güçlüdürler. Yüksek insanlar, "Anti-Darwin" ilkesinin de yardımıyla toplumun en üstüne gelmişlerdir. En sağlıklı, en bakımlı, en eğitimli, en kültürlü, en üretken... olan yüksek insanlar, geç modernliğin yaşam biçimi olan Debordcu Gösteri Toplumu'nu, Baudrillardcı "simülasyon evrenini" ve fiilen var olan şu imajlar cehennemini yeniden ve yeniden üretirler. Anlamsızdırlar, çünkü gösteri toplumunun yararına eylemlerinde simülakrum tavrı takınırlar. Anlamsız oldukları için aslında düpedüz psikozludurlar. Ne ki, onların psikozlu olmaları asla bir hastalık düzeyine varmaz. Çünkü yüksek insanları idolleştiren gösteri toplumu, anlamsızlık rejimi ve geç kapitalizm de düpedüz psikotiktir. Gösteri Toplumu, içerilmiş faşizmin yararına psikozlu ruh halini meşrulaştırır.

Melek-Ulus Baker'in, kendisini ona doğru "batırdığı" Mesih-Ulus Baker, Nietzsche'ci anlamda bir "trajik insan" olarak, Türkiye'deki *delilik deneyimi=ignoramus* geleneğinin orijinidir. Ulus Baker sadece atlayışın anlamını kavramakla yetinmemiş, atlayış, batış ve kurban edilme deneyimlerini kendi ucuna kadar götürmüş ve orada mümkün kılmıştır. Mesih-Ulus Baker, anlamsızlık rejiminde yaşar ve insan hakları, özne, etik, değer felsefesi gibi reaktif tuzaklara kapıları kapatır. Anlamsız ve gerçeksiz olduğu için Mesih-Ulus Baker aslında düpedüz delidir, psikozludur. Ve Ulus Baker, gösteri toplumuna bilinçli olarak zarar verdiği için, onun deliliği, egemen iktidar için bir hastalık biçimini alır. Ulus Baker bu *hastalığı=tehlikeyi=belirsizliği* dibine

kadar onaylar; çünkü bilmektedir ki, onu öldürmeyen hastalık, onu şeytan gibi güçlü yapacaktır. Demek ki, Mesih-Ulus Baker yalnızca deli değil, şeytandır da. *İgnoramus* cemaatinin her bir üyesi cemaatin tamamı demek olduğu için ve cemaatin tamamı Mesih-Ulus Baker olduğu için, cemaat, arzu felsefesine özgü devrimci deliliği, içsel deneyime özgü devrimci ölümü ve *Kötülük Çiçekleri*'ne özgü devrimci satanizmi meşrulaştırır.

Egemen iktidar birden fazla iktidar ilişkisini öznelerine uygulamaktadır. Egemen iktidarı altetmek için, demek ki birden fazla direniş hamlesinde bulunmak gerekir. Çünkü bu dünya Çokluk'tur. *Mesih-Ulus Baker=atlayış=batış=kurban edilme deneyimi*, egemen iktidara ve kendine karşı dört hamlede bulunur, dört yerden saldırır: 1.) Gösteri toplumunu yücelten anlamsız yüksek insanlara karşı simülakrum silahını devrimci anlamda yeniden modifiye eder. (Baudrillard'da simülakrumlar edilgen, düzen yanlısı ve asalak oldukları halde, Deleuze'de, Foucault'da ve Klossowski'de simülakrum, devrimci bir silah hüviyetini kazanır.) Ulus Baker'in kurban edilmesi bir ölüm simülakrumudur. 2.) Sözde sürü insanlarına dışarıdan *bilinç=anlam* aktaran özgür insanlar, artık ekonomik olmadıkları için egemen iktidar tarafından değerden düşürülmektedirler. Tarihin ve büyük anlatıların sonunu bundan daha iyi ne açıklayabilir? Egemenler için ekonomik olmadıklarından yeryüzünden silinen bu Kantçı edilgenliklere bir tekme de Mesih-Ulus Baker atar. Onları öldürmek onlara en büyük yardımdır. (Yardım=Mesihsellik.) 3.) Egemen iktidar, öznelerini (yani özgür insanların dışarıdan *bilinç=anlam* aktardıkları sözde sürü insanlarını) milliyetçilikleri ve dinleri içselleştirerek yönetmektedir. Mesih-Ulus Baker'in de içinde bulunduğu trajik insanların biriktiği ve şimdilerde siyaset felsefesinin Anarşist olduğu savunulan *yazarını öldüren eser=modern edebiyat=dışarının düşüncesi=delilik deneyimi geleneği*, milliyetçilikten ve dinci gericilikten kaçacağına, ağlayıp sızlanacağına, gelmekte olan felaketi bastıracağına, milliyetçiliğin ve dinin simülakrlarını icat ederek bir karşı saldırıda bulunur. Rus Devrimi'nde ve İspanya İç Savaşı'nda anarşistler, milliyetçiliğin ve dinin çok güçlü olduğu bu toplumlarda bir simülakrum tavrı takınarak sistemde yarıklar açmışlar, rütbeleri kaldırmışlar, geçici otonom bölgeler yaratmışlardır. Yurtseverlik, vatanseverlik, nasyonal sosyalizm ve mistisizm, milliyetçiliğin ve dinin iyi kopyaları oldukları halde, mesela Heidegger'in *ignoramus*'u, *milliyetçiliğin kötü kopyasıdır=simülakrıdır*. Heidegger bir milliyetçilik simülakrumuyla nasyonal sosyalizme saldırmış ve fakat başarısız olmuştur. (Ölüm simülakrumu Mesih-Ulus Ba-

ker'in Spinoza tutkusundan Tanrı simülakrumuna akar.) 4.) Mesih-Ulus Baker, kalan son kurşunu kendisine sıkar. Bu son hamle, Ulus Baker'in atlayışı olan içsel deneyiminden başka bir şey değildir. Georges Bataille'ın malum içsel deneyime dair üç önerisi vardır: "1. İçsel deneyim, temel ilkesine ve ereğine yalnızca kurtuluşun yokluğunda ve bütün ümitlerden feragat edilmesinde sahip olur. 2. İçsel deneyim yalnızca deneyimin kendisinin otorite olmasını onaylar. 3. İçsel deneyim yalnızca anlaşmazlığa ve bilmemeye dayanır."[14] Maurice Blanchot, İkinci Dünya Savaşı sırasında kurulan *Sokratik Fakülte* grubunda bu ikinci ilkeye şöyle bir katkı yapmıştır: "İçsel deneyim otorite olarak yalnızca kendisini kabul ettiği için bunun bedelini öder." Demek ki, Ulus Baker'in ölümü aynı zamanda bir bedel ödemedir de.

Melek-Ulus Baker'in kendisini Mesih Ulus Baker'e doğru batırmasından, yani Meleğin kurban edilmesinden sonra, İgnoramus cemaatinin üyeleri tek tek Ulus Baker'in ötekisi olurlar. Melek-Ulus Baker, atlayışın anlamını kavramaya muktedir fakat atlayışı yaşamaktan aciz edilgen dostlarını kendinde konuk etmiştir. Mesih-Ulus Baker'se, atlayışı gerçekleştirmeye muktedir cemaat üyelerini kendinde tutsak alacaktır. Bizler Mesih-Ulus Baker'in tutsaklarıyız. (Ulus Baker'in ölümü bizi birbirimize bağlamıştır.) Bir tutukluluk halinde, Mesih-Ulus Baker'in bütün sorumluluğunu yüklendik biz. Mesih-Ulus Baker bizim ötekimizdir. Biz kendimizi Mesih-Ulus Baker'de tanırız.

İgnoramus cemaati, tıpkı Derrida'nın söylediği gibi, kendisinin yapımbozumunu temin eder[15] ve Mesih-Ulus Baker demek olan cemaat, Melek-Ulus Baker'in "İgnoramus, Sokrates'e atfedilen tanım değildir artık."[16] sözünü yapımbozuma uğratır. Zira, Sokrates'in, Spinoza'nın, Georges Bataille'ın ve Ulus Baker'in *ignoramusları* arasında kan bağı vardır: Bataille'ın *Sokratik Fakülte*'de belirttiği gibi, Sokrates'in "Kendini bil." maksimi, içsel deneyimin temel ilkesidir. Sokrates'in "Tek bir şey biliyorum, o da hiçbir şey bilmediğim" maksimi ise bilmemenin (nonknowledge) temel ilkesidir.

İgnoramus cemaati, Ulus Baker'in "kadın" görüşünü yapımbozuma uğratır. Ulus Baker "Kadın ve Çocuk" başlıklı makalesinde, "Yetkin kadın yetkin erkeğe göre daha yüksek bir insan tipidir, üstelik çok enderdir. Hayvanbilimi bu varsayımın olasılığını göstermek için bir yoldur."[17] diye yazdığında, aslında *İnsanca Pek İnsanca*'nın yazarı Nietzsche'yi, gayet aristokratik bir anarşizmi yücelterek kelimesi kelimesine tekrarlama zahmetine girmiştir. Derrida, *Mahmuzlar*'da, Nietzsche'nin birbiriyle çelişir görünen böyle çok sayıda kadın görüşünün olduğunu, dolayısıyla Nietzsche'de sabit bir kadın

görüşünün bulunmadığını yazar.[18] İlginç olan, Derrida'nın buradan hareketle, kadının kendisi ve Nietzsche'nin kendisi diye bir şeyin olmadığını ima etmesidir. Georges Bataille'ın "Nietzsche" yorumu, Nietzsche'yi anlamak için onun gibi delirmemiz gerektiğini ima eder. Derrida'nın "Nietzsche" yorumu, Nietzsche'nin kendisi diye bir şeyin olmadığını ima eder. Kendisini daha üstün bir form için kurban ederek Nietzsche'nin atlayışını gerçekleştiren Ulus Baker'in "kendisi" diye bir şeyden de söz edilemez. O halde Orhan Koçak, *Aşındırma Denemeleri*'ne yazdığı sonsözde, "Her zaman Ulus Baker'in kendisini bulma imkânımız var." diyerek fevkalade yanılmıştır. Çünkü Orhan Koçak sadece Melek-Ulus Baker'i tanımıştır.

Güçlerin bolluğu demek olan *trajik yoğunluk* demek olan *ölçüsüz enerji harcamaları* demek olan *varlıkların bütünlüklerinin bozulması* demek olan *kötülük* demek olan *tehlikede yaşamak* demek olan *sürekli soru sormak* demek olan *bilmiyoruz=ignoramus*, yalnızca Doruğa baktığında "Bilmiyorum" der. Doruğun ulaşılmazlığı, yani Ulus Baker'in *ignoramus*'unun alabileceği en üstün biçim olan Mesih-Ulus Baker, "Ulus Baker'in kendisine" olanaksızın alanında, ama yalnızca orada nefes aldırır. Melek-Ulus Baker'in olanaklı kendisini tehlikeye atarak ona doğru kurban ettiği Mesih-Ulus Baker makinesi, en yüce doruk'tur. Zerdüşt'ün burada başladığı öğle zamanıdır. Doruk, tanımı gereği, ulaşılmazdır, imkânsızdır. Doruk, ulaşılması ve anlaşılması gereken bir şey değildir. Mesih-Ulus Baker, doruğun kendisi değildir. Çünkü olanaksızın kendisi diye bir şey olamaz. Mesih-Ulus Baker, doruğun ulaşılmaz olmasıdır. İmkânsız olanın imkânsızlığının onaylanmasıdır. Belki de Mesih-Ulus Baker, doruğu onaylayarak gülen Dionysos'tan başkası değildir.

Doruk ulaşılmazdır. Düşüş de kaçınılmazdır. *Tükenme ve yorgunluk* demek olan *varlığı koruma ve zenginleştirme kaygısı* demek olan *ahlak kuralları* demek olan *iyilik* demek olan *Düşüş*'ün kaçınılmaz olması, "tehlikede yaşama"nın Ulus Baker'e kendini kurban etme olarak ödettiği ve bizim olumlulukla onayladığımız ve bizim şimdi daha üstün bir kurban edilme deneyimi için gözlerimizi kamaştıran bedeldir.

Melek-Ulus Baker'in dostları, Ulus Baker'in çıktığı doruğa (Mesih-Ulus Baker'in "zamanın zamanı" geldiğinde kurban edilmesi gereken bir trajik yapı olmasına) gözlerini sımsıkı kaparlarken, Ulus Baker'in tehlikede yaşayarak kendisini kurban etmesine ödediği kaçınılmaz bedeli (DÜŞÜŞÜ) onun bir zaafı olarak görürler. Atlayışın anlamını (Melek-Ulus Baker'i) kavramaya muktedir; fakat atlayışı (Mesih-Ulus Baker'in deneyimini) gerçekleştirmek-

ten aciz, Melek-Ulus Baker'in dostları, Ulus Baker'i anlamaktan çok uzaktırlar. Doruğa bakacak kadar güçlü olan Mesih-Ulus Baker'in dostları ise doruğa baktıkları zaman, Melek-Ulus Baker'in ölmesine sanki Tanrı'yı öldürmüşlercesine sevinerek gülerler. "Ulaşılmaz" Doruğa bakamayacak kadar güçsüz olan Melek-Ulus Baker'in dostları ise kaçınılmaz DÜŞÜŞE bakarak boş yere ağlarlar. Boş yere ağlarlar; çünkü DÜŞÜŞ kaçınılmazdır.

Fiilen var olan iktidar ilişkilerini anlamamız için kendimizi öncelikle Mesih-Ulus Baker'in bulunduğu direnişin yerine konumlandırmamız gerekir. Bu *yer*, ya da *yer olamayan yer*, "olması gereken"in değil, "fiilen var olan"ın yeridir. Mesih-Ulus Baker, geleneksel etiğin aksine, "olması gereken"i "fiilen var olan"ın yerine taşır. Gelecek, Mesih-Ulus Baker'in arkasındadır. Geçmiş, Mesih-Ulus Baker'in önündedir ve kurtarılmayı bekler. Fiilen var olan iktidar ilişkilerini anlamak için, her yeri işgal etmiş olan o olanaksız mevcudiyete, Melek-Ulus Baker'in Mesih-Ulus Baker'e doğru kurban edilmesinden arta kalan izlere (DORUĞA) gülerek bakarız. Çürümekte olan kurban demek olan Melek-Ulus Baker'in leşi, iz-kuvvetler'in rastlantısal mücadele yeri olarak Bizi, her biri cemaatin tamamı demek olan, ignoramus cemaatinin üyelerini ele geçirir. Leş-Melek-Ulus Baker ile Leş yiyen (Leş'i yiyerek kurtaran) Mesih-Ulus Baker, *Bizi* tutsak almak için yarışırlar. Leş-Melek-Ulus Baker'i kurban ederek bu sonsuz acıyı oyulmuş göz yuvarlarımızda besleriz. Melek-Ulus Baker'in kurban edilmesinden arta kalkan izleri (Leşi), bir simülakrum tavrı takınarak, Mesih-Ulus Baker'in üretken bilinçdışını yeni bir anlamda farklılaştırmak için kullanırız. Oyulmuş göz yuvarlarımızdan kan gelene kadar güleriz. *Bundan böyle Mesih-Ulus Baker* demek olan kendimizi kurban etmek için, gülmek ve kurban etmek dışında hiçbir ortaklığımızın olmadığını düşündüğümüz ignoramus ceamaatinin üyelerinden birisi olan Türkiye Nihilizmi'nin bıçağının altına gövdemizi (Mesih-Ulus Baker'in gövdesini) yatırırız. (Mesih-Ulus Baker'in başı yoktur. Başsızdır.)

Dostlarının "melek" dedikleri Ulus Baker, kendisini Mesih-Ulus Baker uğruna tehlikeye atarak kurban etmiştir. Mesih-Ulus Baker'in dostları, bu kurban edilme olayının kutsallığı etrafında birleşerek birbirleriyle iletişime geçerler ve *ignoramus=bilmiyoruz* cemaatini kurarlar. Ulus Baker, kendisini kurban ederek bir "Ulus Baker cemaati" oluşturmuş ve süreksiz varlığının sürekliliğini sağlamıştır. Varlığın sürekliliği için kurban etme olayının devam etmesi zorunludur. Şimdi sıra Mesih-Ulus Baker'in kurban edilmesine gelmiştir. Ulus Baker'in içsel deneyiminde trajik olan, Melek-Ulus Ba-

ker'in Mesih-Ulus Baker'e doğru batmasıdır. Bizim içsel deneyimimizde trajik olacak olan, zamanın zamanı geldiğinde hiç duraksamadan Mesih-Ulus Baker'i batırmamız olacaktır. Tragedyanın tamamlanması için tüm trajik yapıların yıkılması zorunludur. Cemaat üyelerinin her biri aynı zamanda cemaatin tamamı oldukları için, ignoramus cemaatinin her bir üyesi Mesih-Ulus Baker'den başkası olamaz. Mesih-Ulus Baker, kurban edilmek üzere başsız gövdesini güle oynaya en yüksek belirsize, istisna haline, tam da krizin içine ve tehlikeye fırlatıp atar. Bu durumda, Egemen İktidar şunu çok iyi görmektedir ki, Mesih-Ulus Baker, Melek-Ulus Baker'den çok çok daha tehlikelidir.

Çünkü Cellat-Egemen İktidar, Kurban-Mesih-Ulus Baker'in canını almaya geldiğinde, Kurban-Mesih-Ulus Baker bu kez daha önce davranıp, Türkiye'deki şu Cellat-Egemen-İktidar'ın canını alabilir.

Notlar

1 Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, Çev.: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 25.
2 Osman Çakmakçı, "Ulus Baker'in 'Oluşan' Ölümü", *cogito*, S: 51, s. 22.
3 Mahmut Mutman, "Ulus Baker'in Yaşamı ve Ölümü: Eros ve Etik", *tesmeralsekdiz,* no: 2, s. 141.
4 Gilles Deleuze, *Logic of Sense*, Çev.: Mark Lester ve Charles Stivale, New York: Columbia University Press, 1990, s. 151.
5 Gille Deleuze, *Difference and Repetition*, Çev.: Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994, s. 112.
6 "Ulus Baker'in Yaşamı ve Ölümü: Eros ve Etik", s. 141.
7 Gilles Deleuze, *Anti-Oedipus*, Çev.: Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, Continuum: 2007, s. 39.
8 Gilles Deleuze, *Foucault*, Çev.: Sean Hand, Continuum: 2006, s. 72.
9 Zeynep Direk, "Erotic Experience and Sexual Difference in Bataille", *Reading Bataille Now* içinde, Ed.: Shannon Winnubst, Bloomington: Indiana University Press, 2007.
10 Georges Bataille'dan aktaran Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, s. 22.
11 Georges Bataille, *Nietzsche Üzerine*, Çev.: Mukadder Yakuboğlu, Kabalcı Yayınları, 2000, s. 46.
12 Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, s. 141.
13 Georges Bataille, *"Nietzsche'nin Gülüşü", cogito*, *S*. 21, s. 109.
14 Georges Bataille, "Socratic College", *the unfinished system of nonknowledge* içinde, Çev.: Michelle Kendall and Stuart Kendall, University of Minnesota Press, 2001, s. 12.
15 Jacques Derrida, "The Ends of Man", *Margins of Philosophy* içinde, Çev.: Alan Bass, Hemel Hempstead: Harvester Wheatshaef, 1982, s. 135.
16 Ulus Baker, *Aşındırma Denemeleri*, s. 28.
17 Ulus Baker, "Kadın ve Çocuk", *cogito*, S. 51, s. 327.
18 Jacques Derrida, "The Gaze of Oedipus", *Spurs* içinde, Çev.: Barbara Harlow, The University of Chicago Press, 1979.

Trajik Görüngüsü Üzerine

MAX SCHELER

Bu yazıda, trajik olayların tasvir edildiği belirli bir sanat dalını konu edinmeyeceğiz. Her ne kadar günümüze kadar ulaşan tragedya formlarını inceleyerek, trajik olanın gerçek bilgisini edinmek mümkünse de, trajik görüngüsüne salt sanat yapıtı üzerinden ulaşmak imkansızdır. Trajik olan, daha çok, *evrenin esas öğelerinden biridir*. Sanatsal sunum ve tragedya yazarı tarafından kullanılan malzeme, bu öğenin karanlık cevherini peşinen içinde barındırmalıdır. Bir tragedyayı hakiki tragedya yapan şeyin ne olduğunu anlamak için öncelikle bu görüngüye dair olabildiğince net bir görüşe sahip olmak durumundayız. Trajik olanın esasında "estetik" bir görüngü olup olmadığı da şüphelidir. Trajik olaylarla ve durumlarla dolu olan hayattan ve tarihten bahsederken bile, belirli bir estetik yaklaşımda bulunmayız. Trajik olanın duygularımıza nasıl etki ettiğine veya sanatsal bir biçimde sunulan trajikten nasıl olup da "zevk aldığımıza" dair soruları da ele almayacağız. Çünkü bunların hiçbiri bize *trajik olanın ne olduğunu* söyleyemez. Trajik bir olayı gözlemleyen kişinin deneyiminden yola çıkarak bu deneyimin "nesnel koşullarını" ve hatırlattıklarını bulmaya ve anlamaya çalışan alışıldık "psikolojik" gözlem yöntemi, meseleyi netleştirmekten çok, bizi ondan uzaklaştırır. Bize trajik olanın ne olduğunu değil, nasıl etki ettiğini açıklar.

Trajik, her şeyden önce, olaylarda, yazgılarda, karakterlerde ve benzerlerinde algılayıp gözlemlediğimiz ve onların gerçekten de içinde varolan bir özelliktir. Bu *şeylerin kendisinden* çıkan ağır bir nefes, onların etrafını kuşatan bulanık bir parıltı gibidir; bu nefeste, benliğimizin, onun duygularının, acı ve korku deneyimlerinin değil de *dünyanın* yapısının belirli bir özelliği görünür bize. Trajik olanı gözlemleyen kişinin, şeylerden etrafa yayılan bu

ağır nefesi duyumsayıp, "trajik kahramanın" başını çevreleyen bulanık haleyi görürken yaşadıkları, bu kişinin, bu görüngüyü dünyanın yapısının belirli bir özelliğini kendine özgü sembolik kavrayışıyla anlayabilme yetisiyle ilişkili değildir. Trajik olana karşı kör ya da yarı kör olanlar vardır – örneğin Raphael, Goethe ve Maeterlinck. Bu deneyimleri betimleyebilmek için, trajik olanın ne olduğunu bilmek kesinlikle gereklidir. Ayrıca, bu deneyimler tarihsel açıdan, trajik olanın kendisine göre çok daha değişkendir. Her ne kadar Aiskhylos'un tragedyalarındaki trajik öğe her çağda aynı biçimde algılanabilir olsa da, bu tragedyaların günümüzde, Aiskhylos'un dönemindekinden tümüyle farklı duyguları harekete geçirdiğine şüphe yoktur.

İzleyicinin trajik olayı gözlemlerken yaşadıkları, trajik olanı anlamanın zihinsel süreçlerinden, izleyicinin görsel ve işitsel algılayışından ayrı tutulmalıdır; bunlar, trajik olanın "deneyim" kuramının konusudur; trajik olanın üzerimizdeki psikolojik etkilerinin betimlemeleriyle ilgisi yoktur. Bizim meselemiz, trajik olanın özüyle, trajik olanın tezahürünün koşullarıyla ilgilidir ve bunlardan ayrı ele alınamaz.

O halde, nasıl bir usul izleyeceğiz? Trajik olanın örneklerini, yani, insanları, trajik olma özellikleriyle etkileyen olayları ve deneyimleri rasgele bir araya getirip, "ortak" noktalarını mı bulmaya çalışacağız? Bu, deneysel açıdan da desteklenebilecek bir tümevarım yöntemi olurdu. Ama, trajik olan üzerimizde etki ederken benliğimizi gözlemlememizden başka bir işe de yaramazdı. Hem, herhangi bir şeye *trajik* yakıştırması yapan insanların sözlerine güvenmeye hakkımız var mı? Burada işimize yarayacak olan görüş çokluğu değil. Trajik olanın ne olduğuna dair herhangi bir bilgimiz olmaksızın, ağır basan ve basmayan görüşlerden birinde karar kılmaya zorlanabilir miyiz? Diyelim ki, bu yöntemi gerekçelendirdik ve elimizde "trajik" tanımına uygun çeşitli örnekler içeren alacalı bir yığın var; bu hükmü geçerli kılacak "ortak nokta" ne olacak? Tek ortak nokta, bu örneklerin her birinin "trajik" olarak tanımlanması olacak.

Tümevarım yöntemlerinin hepsi, hangi şeylerin ve olayların trajik olduğunun değil, "trajik" olanın, onun *özünün* ne olduğunun zaten bilindiğini ve hissedildiğini varsayar.

Bizim izleyeceğimiz yöntem ise farklı olacak. Diğerleri tarafından verilebilecek olan az sayıda örnek ve görüş, tümevarım yöntemiyle bir trajik kavramı soyutlamamıza yaramaz; daha çok, "trajik" sözcüğünü algılama ve anlamlandırma biçimlerini, bu anlamda ifade edilen *görüngüyü*, bu görüngü-

nün hangi deneyimlerde mevcut durumuna ulaştığını, sözcüğü kullanan kişiyi ve o kişinin niyetini hesaba katmadan kabaca görmemiz için gerekli zemini hazırlar. Örneklerin, trajik olanın bir nitelik olarak üzerlerine yapıştığı olgular olduğunu varsaymıyoruz; onlar sadece trajik olanın temel tezahürlerini içeren şeylerdir. Bize, bu tezahürleri arayıp bulma ve nihayetinde trajik olanın kendisine ulaşma olanağını sağlayacaklar. Burada peşine düşeceğimiz kanıtlar değil, belirtiler ve imler olacak.

Trajik olanı, metafizik, dini vb her türlü tartışmalı anlamlandırmaları olan bir *görüngü* olarak ele alma eğilimine de karşı koymalıyız. Trajik, dünyanın ve dünyadaki önemli olayların bir yorumunun sonucu değil; belirli şeylerin bıraktığı sabit ve güçlü bir izlenim – bu izlenimin kendi de çeşitli yorumlara tabi olabilir. Maeterlinck'in teklif ettiğine benzer teoriler (temelde bütün rasyonalizm ve panteizm teorileri) bütünüyle yanıltıcı. Bu teorilere göre, trajik olan, uygarlık öncesi zamanların algılama biçimlerinin ve denetlenmeyen tutkularının etkilerini temel alan, yanlış ve dayanıksız bir dünya yorumunun sonucu. Veya, kişinin hiçbir biçimde içinden çıkamadığı dünya illetlerinin karşısında birdenbire şaşkına uğraması, ya da –Maeterlinck tarafından da belirtildiği üzere– işleri yoluna koyacak aklıselim birinin etrafta olmamasının basit bir sonucu. Bu teoriler, trajik olanın özünü aydınlatmaz, kendi dünya yorumlarının ve bu özü görmeyi unuttukları zamanların lehine bulanıklaştırır. Ancak biz, yadsınamaz trajik *olgusuna* yer bırakmadıkları için, bu dünya yorumlarının yanlış olduğunu ve onun önemini algılamayan her dönemin önemsiz olduğunu düşünürüz.

Trajik olanın metafizik yorumları çok ilgi çekicidir. Ama, bu yorumlar da görüngünün kendisini şart koşarlar. Eduard von Hartmann gibi kimi metafizikçiler Tanrıyı trajik kahramanın kendisi olarak görür. Diğerleri, trajik olanın şeylerin sadece yüzeyinde bulunduğunu, bütün tragedyaların arkasında trajik olayların çözüme ulaşacağı algılanamaz bir uyum bulunduğunu savunur. Ama trajik olayların kaynağının nerede, varoluşun temel yapısında mı, insani tutkuların ve huzursuzluğun içinde mi olduğunu bilmek de zaten, trajik olanın ne olduğunu bilmek olurdu.

Her "yorum", kendini sessizliğe gömen gerçekliğin katılığı karşısında başarısızlığa uğrar.

Dönemin gidip gelen aklını gerçeklerle karşılaştırarak sınama gerekliği, sadece trajik meselesi için geçerli değildir.

Trajik Olan ve Değerler

Trajik adı verilebilecek olan her şey *değerlerin ve değerler arasındaki ilişkiler* alanında olup biter.

Değerlerin olmadığı bir evrende –örneğin, mekanik fiziğin inşa ettiği evrende– trajik olan ortaya çıkamaz.

Sadece yüksek ve aşağı, asil ve sıradan gibi değerlerin olduğu bir yerde trajik bir olay olabilir.

Trajik olanın kendi de güzel, çirkin, iyi veya kötü gibi bir değer değildir. Trajik olan, şeylerde, insanlarda ve nesnelerde, ancak onlara içkin değerler aracılığıyla ortaya çıkar.

Bunun yanı sıra, her zaman değerler üzerine kurulur veya değerlerle ilişkilidir. O sadece içinde, değer taşıyıcıların *hareket ettiği* ve birbirlerine şu veya bu şekilde etki ettiği alanlarda bulunur.

Dingin değerler dünyasında, huzur, hüzün, ihtişam ve ciddiyet vardır – burada trajik olana yer yoktur. O, değişen değerlerin alanına aittir, ortaya çıkması için bir şey olması gerekir. İşte bu nedenle, bir şeyin olduğu ve meydana geldiği, yok olduğu veya ortadan kaldırıldığı zaman dilimi, trajik olanın tezahürünün koşuludur.

Schiller'in ileri sürdüğünün aksine, boş uzamda yücelik boldur ama trajik olan yoktur. Tragedya mekânsız bir dünyada mümkündür ama zamansız bir dünyada mümkün olamaz.

"Trajik", esas anlamıyla, her zaman eylemede ve elemde belirli bir etkililiği işaret eder. Trajik eylemelerde bulunmak ve acı çekmek, trajik karakterin yaradılışında olmalıdır. Benzer biçimde, güçlerin çatışmasını veya uzlaşmasını gerektiren bir durum da, ancak böylesi bir etkililiğe sahip olduğu sürece trajiktir. Ancak, trajik olanın ortaya çıkması için, bu etkililiğin belirli bir *yönü* olmalıdır: *olumlu bir değerin* belirlenimli bir hiyerarşide *yok edilişine* yönelmiş olmalıdır. Onu ortadan kaldıran gücün kendisi de değersiz olamaz, o da olumlu bir değer olmak durumundadır.

Trajik olanın gerçekleşmesi için bir değerin yok edilmesi gerekir. Bunun muhakkak insanın varlığı veya hayatı olması gerekmez. Ama, en azından ona dair bir şey yok edilmelidir – bir planı, arzusu, gücü, sahip olduğu bir şey veya bir inancı. Trajik olan tek başına bu yok ediş değildir; trajik olan, daha düşük veya eşit bir değeri –ama asla daha yüksek bir değeri değil– taşıyan bir şeyin bu yok edişe etki etme yönüdür. İyi bir adam, kötü bir adamın (veya, asil bir adam, sıradan bir adamın) yenilgisini ve çöküşünü sağladığında, tra-

jik olan tezahür etmez. Burada, ahlaki açıdan kabul edilebilirlik, trajik olanı dışarıda bırakır. Ancak, bu ne kadar tartışma götürmezse, yok eden değerin sırf bir değer taşıyıcısı olmaması, aynı zamanda *yüksek olumlu bir değer* taşıyıcısı olması gerektiği de kesindir. (Burada, olumlu değerler, kendileri veya taşıyıcıları, kötüye karşı iyi, çirkine karşı güzel vb olarak nitelendirilebilecek değerlerdir. Elbette ki her değer –"yüksek" ve "aşağı" sıralamasındaki yerlerinden bağımsız olarak– bu zıtlığa ve ikiliğe sahiptir.) Demek ki, trajik olanın tezahürünün koşulu, daha yüksek olumlu değerleri yok eden kuvvetlerin de bu olumlu değerin taşıyıcısından çıkıyor olmasıdır; ayrıca eşit yüksek değerlerin taşıyıcılarının birbirlerini zayıflatıp yok etmeye "mahkum" oldukları zaman, en arı ve kesin trajik tezahürü gerçekleşecektir. Herkesin "haklı" olmakla kalmayıp, mücadeleye dahil olan her insanın ve gücün eşit derecede yüksek bir hakkı temsil ettiği veya aynı derecede yüksek bir göreve sahip olduğu ve bu görevi yerine getirmekle yükümlü olduğu tragedyalar da, trajik görüngüsünün en etkili tasvirleridir. Eğer yüksek olumlu değer nesnesi, örneğin, iyi ve adil bir adam, önemsiz bir kötü nesne tarafından alt ediliyorsa, trajik hem anlamsızlaşacak hem de irrasyonelleşecektir; asla acı ve iğrenmede kaybolmayıp, her zaman belirli bir miktar soğukkanlılık ve sakinlik barındırması gereken trajik merhametin yerine, olsa olsa acı dolu bir öfkeye neden olur.

Sonuç olarak: Trajik, her şeyden önce, yüksek olumlu bir değerin taşıyıcıları (örneğin, bir ailenin, bir çiftin veya devletin bütününün yüksek ahlaki doğası) arasındaki çatışmadır. Trajik, olumlu değerlerle, o değerlerin taşıyıcıları arasındaki "çatışma"dır. Bu nedenle, tragedya yazarının yapması gereken, her şeyden önce çatışmadaki her tarafın değerlerini bütün yönleriyle göstererek, kişilerin iç hukukunu eksiksiz ve net bir biçimde geliştirmektir.

Trajik Olan ve Keder

Bütün trajik olayların kederli olduğu doğrudur; ancak bu, oldukça farklı bir kederdir. Dört yanı keder niteliğiyle çevrelenmiş bir olay, bir kaderdir – örneğin, bir manzaranın veya bir yüzün kederi. Öte yandan, insanda keder duygusunun uyanmasına neden olur. Ruhu kederlendirir.

Ne var ki, kederli olan her şey ve bütün kederli insanlar trajik değildir. Her ölüm üzücüdür ve geride kalanları kederlendir ama, şüphesiz ki, her ölüm trajik değildir. Bir anlığına, herhangi bir değer algısından bağımsızca oluşan, handiyse "nötr" bir duygunun neden olduğu kederi bir kenara bırakıp, duygularımızı harekete geçiren ve kederlenmemize neden olan belirli

bir olayın *içeriğinin* neden olduğu, "bir şeye kederlenme" durumunu ele alalım. Bu kederin nedeni bireysel arzularımız veya hedeflerimiz değil de, nesnenin *gerçek değeri* olsun. Trajik kederin, hem kendi içinde hem de öznelerinde köklenen ikili bir özelliği vardır.

Bu keder türü, her türlü öfkeden, kızgınlıktan, kınamadan ve "başka türlü olabilirdi" arzusuna eşlik eden her türlü duygudan arınmıştır: durgun, sakin bir büyüklüktür, özgül bir huzur ve sükun içerir. Trajik keder atmosferi, müdahale etmek üzere harekete geçtiğimizde yok olur. Olay tamamına erip, en üst noktasına çıktıktan sonra, herhangi bir uzlaşı belirtisi veya felaketin engellenmesi olasılığı, trajik kederi imkânsızlaştırır.

Trajik keder belirli bir soğukkanlılık içerir; bu soğukkanlılık onu, belirli bir biçimde kişisel olan, "herhangi bir şeye üzülmek"ten kaynaklanan kişisel bir deneyimin neden olduğu bütün kederlerden ayrılır. "Trajik" olayların sebep olduğu keder dışarıdan gelerek, ruhumuzdan içeri girer. Özellikle Aiskhylos tragedyaları bu keder atmosferinin en yalın haliyle nasıl uyandırılacağının mükemmel örnekleridir.

Trajik kederin her iki atmosferi de, trajik olanın ikili özelliğinde temellenir. her bireysel kederli olayın belirleyicisi olan dünya yapısının doğasında ve (her trajik olanın içermesi gereken) bir değerin imhasının "kaçınılmazlığının" dolaysız olarak tezahür edişinde.

Her hakiki tragedyada trajik olaydan daha fazlasını görürüz. Trajik olayın üzerinde ve ötesinde, dünyanın yapısındaki kalıcı unsurları, ilişkileri ve güçleri görürüz – "böyle bir şeyi" olası kılanlar da zaten bunlardır . Her trajik olayda, dünyanın yapısının belirli bir durumuyla dolaysız bir biçimde –herhangi bir biçimde irdelemeden, kavramsal vb bir yorumda bulunmadan– yüzleşiriz. Bu durum bizi olayın kendinde yüzleştirir; onu meydana getiren şeylere yaptıklarının bir sonucu değildir. Olayla sadece anlık bir ilişkisi vardır ve kendini meydana getiren şeylerden bağımsızdır; zayıf bir önsezi biçiminde belirir.

Kederin –yani, trajik süreci çevreleyen nesnel kederin– özgül bir derinliği (burada "derinlik" kelimesini, uzamın "derinliği" gibi aktarımlı bir anlamda kullanıyorum) ve onu sınırlı, belirli olaylar karşısında hissedilen kederden farklı kılan bir *öngörülemezliği* de vardır. Bu derinliğe yol açan, konusunun ikili olmasıdır. Biri, gördüğümüz olaydır, diğeri, olayın örneklendirdiği dünya yapısıdır. Keder olayın içinden çıkıp sınırsız, belirsiz bir genişliğe yayılır gibidir. Bütün trajik olaylarda *aynı* olan evrensel, kavramlarla belirlenebilir

bir dünya yapısı değildir bu; aksine her zaman *farklı*, *bireysel,* garip bir dünya yapısıdır. Trajik olanın belirsiz kalan konusuysa her zaman bir bütün olarak dünyanın kendisi, *böyle bir şeyi* mümkün kılan dünyadır. Bu dünya, kedere boğulmuş nesnenin kendisi gibi görünür. Konu edinilen olay ve kader, kederle örülmüş bu karanlık arka plan sayesinde çok daha net biçimde öne çıkar.

Bu olaylara neden olan dünya yapısındaki unsur, önceden herhangi bir uyarıda bulunmaz. Olaya neden olurken, olayın nedenlerinin sıra dışı özelliklerini ve hatta normal etkilerini göz ardı eder. Trajik olanın ikinci esas öğesine, önlenemezliğe neden olan da budur.

Bu konuya daha sonra açıklık kazandıracağız. Şu anda, trajik olanın kederine verdiği o özel atmosferle ilgileniyoruz.

Bir değerin yok edilişiyle ilişkilendirilebilecek bir duygular ve duygulanımlar kategorisi vardır. Bunların, bu belirli durumda önlenebilir veya önlenemez olmalarından bağımsız olarak, *özlerinde* "önlenebilir" oluşlarıdır. Bu duygular ne olursa olsun –dehşet, korku, kızgınlık, iğrenme vb– genel olarak hepsinde bir "heyecan yaratma" özelliği vardır; bu, olayların başka türlü ve hatta daha iyi biçimde gelişebileceğini düşünmenin verdiği heyecandır. İnsanlarda sıklıkla "Şu ve şu farklı davranmış olsalardı" düşüncesiyle ortaya çıkar. Bu heyecanın bir insanı eline geçirebilmesinin tek nedeni insanın *pratik* bir varlık ve her olaya dahil olabilecek potansiyel bir aktör olmasıdır.

Değerin yok edilişinin değiştirilemezliği ve önlenemezliği imkânsızlığa dönüştüğünde heyecan yatışır. Keder olduğu şey olmaya devam eder ama, "tatminsizlik yaratan", "heyecanlandıran" ve "acı veren" vb özelliklere sahip olur, dar anlamıyla bu olaya fiziksel olarak eşlik eden korku, dehşet ve benzeri duygularla aynı olur.

Trajik keder saftır, bedensel olarak hissedilmez, heyecan içermez ve belirli bir anlamda "hoşnutluk" duygusuyla ilintilidir.

Bir değerin yok edilişine yol açan olaydan kurtulmaya yönelik herhangi bir arzu yoktur; bu arzu, olayın önlenemezliğinin idrakiyle birlikte yok olur.

Trajik kederin nihai kökeninin dünyanın temel yapısında olduğunu, bu kederden sorumlu tutulabilecek her şeyin dünyanın esasına ve *her olası dünyaya* ait olduğunu görünce, varlığa ve öze dair bütün ilişkilerin kavranıp görülebildiği bu olayın *varlığı* ve içeriğiyle bir tür uzlaşmaya gidilir. Bizi barış, huzur ve teslimiyet duygularıyla dolduran bir uzlaşma türüdür bu. Bu uzlaşma, daha iyi bir dünya üzerine düşünmenin vereceği çaresizliği ve acıyı def eder.

Demek ki, trajik olana özgü o keder, aslında olayın kendisinin nesnel bir özelliğidir ve izleyicinin bireysel bağlamından tümüyle bağımsızdır. Heyecan, öfke, suçlama vb gibi duygulara yol açabilecek her şeyden bağımsızdır. Bir derinliği ve öngörülemezliği vardır. Fiziksel duygular veya gerçek acı adı verilebilecek şeyler gibi eşlikçileri yoktur. Olası bütün varoluşlarına teslimiyetle, tatminle ve uzlaşıyla yaklaşır.

Trajik Düğüm

Trajik olanda iki yüksek olumlu değer taşıyıcısı arasında bir çatışma olduğunu ve iki taraftan birinin yenilmesi gerektiğini söylemiştik. Bu koşulun, eksiksiz yerine getirildiği bir örnek var elimizde. Bu, sözkonusu nesnenin, farklı olaylar, kişiler veya şeyler olmadığı, tek bir olayda, kişide veya şeyde ya da tek bir nitelikte, güçte veya yetenekte bir araya geldiği durumdur.

Olabilecek en trajik olay kendini veya başka bir değer taşıyıcıyı yüksek olumlu değer taşıyıcısı haline getiren şeyin, onu yok eden şeyle aynı olması, özellikle de bunu eşzamanlı olarak gerçekleştirmesidir.

Yüksek bir değerin gerçekleştirildiği bir eylem izlerken bu eylemin, yüksek değere taşıdığı varlığın zayıflatılmasına da yol açtığını görmek, üzerimizde eksiksiz ve net bir trajik intiba bırakır.

Aynı trajik intiba, bir kişinin kahramanca bir şey yapması sağlayan cesaretinin veya ataklığının o kişiyi, ihtiyatlı bir adamın kaçınacağı bir tehlikeye maruz bırakmasıyla da oluşur –"Yeterince ihtiyatlı olsaydım, adım Tell olmazdı." Bir başka örnek de, ruhani bir ideale yönelik yüksek değerleri olan bir adamın, bu değerlerin hayatın önemsiz ayrıntıları tarafından yok edilmesine izin vermesidir. Madame de Staël'in da dediği gibi, herkes erdemlerinin hatalarına da sahiptir: bir insanın en iyisini başarmasına izin veren karakter özellikleri, onu felakete de götürür.

Burada sadece insanlardan bahsetmek zorunda değiliz. Bir tabloyu muhafaza etmek için yakılan bir ateş, sanat galerisinin yanıp kül olmasına neden olabilir. Bu olay, keskin bir trajik karaktere sahiptir. İkarus'un uçuşu trajiktir. Kanatlarını vücuduna yapıştırırken kullandığı balmumu, güneşe uçarken erir.

"Trajik düğüm" ifadesi, uygun bir eğretilemedir. Trajik etkiyle trajik olayın dinamik birliğindeki değer yaratıcı ve değer yok edici nedensel dizilerin ortak noktası olan çözülemez bağlılığı ifade eder.

Bu dediklerimizden başka bir çıkarımda da bulunabiliriz. Trajik olayın

yeri –tezahürünün sahnesi– ne değerler arasındaki ilişki ne de o değerlerin taşıdığı nedensel olaylar ve kuvvetler arasındaki ilişkidir. Onun yeri, *değer* ilişkileriyle *nedensel* ilişkiler arasındaki özel ilişkidir. Olayların nedensel akışının, şeylerin değerini dikkate almayışı dünyamızın –ve böylece *her* dünyanın– temel özelliklerinden biridir. Nedensellik dizisi, bir birliğe doğru ilerleyen veya ideal ergilerine doğru açımlanan değerlerin ihtiyaçlarını dikkate almaz. Güneşin iyileri de kötüleri de aynı biçimde aydınlattığı basit gerçeği, trajediyi olası kılar. Nedensel ilişkilerin gelişiminin bir süreliğine değerlerin yükselmesiyle eşzamanlı olarak gitmesi tesadüfi olarak görülebilir, ancak bu durumun nedeninin ikisi arasındaki esasi bir anlaşma olduğu, değerlerin, gerçekleşmek için neye ihtiyaçları olduklarının nedensellik tarafından dikkate alındığı düşünülmez.

Şu temel koşul olmadan trajik veya tragedya olamaz:

Her şeyin, kendi değerleriyle orantılı kuvvetlere ve yeterliklere sahip olduğu ve eylemlerinin sadece bu değerleri geliştirme veya birleştirme gereksinimine yönelik olduğu bir kurallar sistemine göre işleyen bir dünyada trajik olamaz. Benzer biçimde, kuvvetlerin bu değerlerin gereksinimlerinin karşısında durduğu, onları kasten muhalefet etttiği bir kurallar sisteminde, trajik iş göremez. Trajik olan tanrısal bir dünyada da, şeytani bir dünyada da zenginleşir – bu, Schopenhauer'ın trajiği ele alırken göz ardı ettiği bir gerçektir.

Trajik olanı, hem şeylerin nedenselliğini hem de onların içkin değerlerinin gereksinimlerini *kesintisiz* bir bakışta kavradığımızda görürüz. Bu birleşik bakışta zihnimiz, elde etmeye çalıştığı birliğe ulaşmak için, bu değerleri bulduğu koşulları bireştirmeye çalışır ve olayların akışını nedensel sırasında izler. Sonuçta, bu iki şeyin birbirinden bağımsızlığını net bir biçimde görür. Bütün tragedyaların nihai resmi "arkaplanı"nı işte böylece kavrarız.

Şüphesiz ki, trajik olan bu gerçeği salt *bilme*de mevcut değildir. Trajik ancak bu iki öğenin birbirinden bağımsızlığı somut bir olayda yüzeye çıktığında görünür olur.

Bu söylediğimiz şey, tanımımıza yeni bir ışık tutar. Çünkü görüşümüz, aynı eylemin bazı yerlerde yüksek bir değer yaratırken başka yerlerde –oldukça farklı biçimde– bu değeri yok ettiğini gördüğümüz an olduğu kadar net ve yoğun olamaz. O halde burada –bir eylemenin birliğini, mantık yürütüp bağlantı kurarak, adım adım ilerleyerek değil de, bir bakışta görebildiğimiz bu yerde– daha önce sadece kavram olarak tanıdığımız bir durum, bizim için elle tutulur, hissedilebilir bir gerçek haline gelir.

Tragedyanın Ölümü

GEORGE STEINER

Bütün insanlar hayattaki trajedilerin farkındadır. Ama tragedya, evrensel bir drama formu değildir. Doğu sanatında şiddetin, kederin ve doğal veya suni felaketlerin indirdiği darbeler mevcuttur; Japon tiyatrosunda vahşetten ve törensel ölümlerden geçilmez. Ancak, trajik drama adını verdiğimiz kişisel acı çekiş ve kahramanlık sunumları Batı geleneğine özgüdür. İnsan davranışının olanaklarını algılayışımızın öyle ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir, *Oresteia*, *Hamlet* ve *Phèdre* ruhsal alışkanlıklarımızda öyle bir yer etmiştir ki, özel ıstırapları halka açık bir yerde sahneye koymanın aslında ne kadar garip ve karmaşık bir fikir olduğunu düşünmeyiz bile. Bu fikir ve ima ettiği insan görüsü Grekler'in, bütün trajik formlar Helen kültürünün mirasıdır.

Tragedya, Yahudi dünya anlayışına yabancıdır. Eyüp Kitabı her zaman trajik görüşün bir örneği olarak alıntılanmıştır. Ne var ki bu kara fabl, Yahudiliğin dış sınırında durur ve orada bile ortodoks bir kudret, adalet iddialarıyla tragedyaya karşı çıkar:

> Rab, Eyüp'ün sonunu başından hayırlı kıldı: On dört bin koyuna, altı bin deveye, bin çift öküze ve bin eşeğe sahip oldu.

Tanrı, hizmetkârının uğradığı tahribatı telafi etmiş; Eyüp'ü şiddetli ıstırabından kurtarmıştır. Ancak, telafinin olduğu yerde, trajedi değil, adalet söz konusudur. Bu adalet talebi, Yahudi geleneğinin gururu ve yüküdür. Yehova, hiddetliyken bile adildir. Genelde ceza veya mükâfat dağılımının den-

gesi bile korkunç biçimde çarpık veya Tanrı'nın usulleri dayanılmaz derecede yavaş görünür. Ancak, uzun bir süre sonra, Tanrı'nın insanlara karşı adil davrandığı şüphe götürmez biçimde ortaya çıkar. Sadece adil olmakla kalmaz, rasyoneldir de. Yahudi ruhu, evrenin ve insanın düzeninin akla açık olduğunu şiddetle savunur. Tanrı'nın yapıp ettikleri nedensiz de, anlamsız da olamaz. İtaatin bahşettiği akıllıkla düşünüp sorgularsak, bunların ayırdına varabiliriz. Marksizm, adalete ve akla yaptığı vurguyla, Yahudidir ve Marx tragedya kavramının bütününü reddetmiş, gerekliliğin, anlaşılmadığı sürece kör olduğunu beyan etmiştir.

Trajik drama, tam da karşıt iddiadan doğar: gereklilik kördür ve insan, gereklilikle yüzleşince, ister Teb'de olsun ister Gazze'de, gözlerini kaybedecektir. Bu, bir Grek iddiasıdır ve bu iddiayı temel alan trajik yaşam anlayışı, Grek dehasının bize en önemli mirasıdır. Formel tragedya mefhumunun tam olarak ne zaman ve nerede imgelemimizi ele geçirdiğini söylemek imkânsızdır. Ancak *İlyada* ilk trajik eserdir. Trajik anlayışının Batı şiirini yaklaşık üç bin yıllık gelişimi boyunca billurlaştıran motifleri ve imgeleri bu eserde ortaya konulmuştur: insan hayatını kısalığı, insanın insan olmayanın öldürücülüğüne ve kaprislerine maruz bırakılmış oluşu, Kent'in düşüşü. Şu önemli ayrıma dikkat edelim: Erika'nın veya Kudüs'ün düşüşü salt adil bir durumken, Truva'nın düşüşü tragedyanın ilk büyük eğretilemesidir. Tanrıya karşı gelindiği için bir şehir yok edildiğinde, bu yok ediş Tanrının rasyonel tasarımında kısa bir andan başka bir şey değildir. İnsanların ruhları şükretmeye başladığında, şehrin duvarları da, bu dünyada veya cennetin krallığında yeniden yükselecektir. Truva'nın yakılışı ise nihaidir çünkü bu olaya yol açan, insanların nefretinin ve ahlaksızlığının vahşeti, kaderin gizemli seçimidir.

İlyada'da insanı çevreleyen gölgeler dünyasına aklın ışığını tutma yönünde girişimler vardır. Kadere bir ad verilir ve unsurlar tanrıların anlamsız ve güven tazeleyen maskelerini takınır. Ama mitoloji, dayanmamıza yardımcı olacak bir fabllar toplamından fazlası değildir. Homeros'un savaşçısı, kaderin yaptıklarını anlayamayacağını, onlara hükmedemeyeceğini bilir. Patroklos katledilir, harabeye dönmüş olan Thersites ise salimen evine döner. Adalet veya açıklama talep edilirse, deniz o sessiz feryadıyla gürler. İnsan, tanrılarla hesaplaşamaz.

İroni daha da derinleşir. Bilimsel kaynaklar ve maddi güçlerdeki artış insanın trajik durumunu hafifletip değiştireceğine, insanı daha da savun-

masız hale getirir. Bu düşünce Homeros'ta henüz dışa vurulmaz ama bir başka büyük tradya şairinde, Thucydides'te ifade edilir. Burada da, nihai zıtlığı gözlemlemeliyiz. Eski Ahit'te aktarılan savaşlar kanlı ve ağırdır ama trajik değildir. Sadece adil veya adil değildir. İsrail orduları, Tanrının istencini ve emirlerini gözlerlerse galip gelir. İlahi akdi bozarlarsa veya kralları putperest olursa, bozguna uğratılırlar. Buna karşın, Pelopennes Savaşları trajiktir. Muğlak felaketler ve yanlış hükümler yüzünden çıkmıştır. Etrafı yalan beyanlarla sarılmış, net biçimde hesabı verilemeyen politik zorlamalarla harekete geçirilen insanlar, nefret barındırmayan bir öfkeyle birbirlerini yok etmek için yola çıkarlar. Biz Pelopennes Savaşlarını hâlâ sürdürmekteyiz. Maddi dünya üzerindeki denetimimiz artmış ve pozitif bilimimiz inanılmaz derecede gelişmiş durumda ama kendi eylediklerimiz aleyhimize işleyerek politikayı tesadüfi, savaşları da daha gaddar hale getiriyor.

Yahudi görüşüne göre, felakette belirli bir ahlaki hata veya anlayış bozukluğu söz konusudur. Grek tragedya şairi, hayatlarımızı şekillendiren veya yıkıma uğratan kuvvetlerin aklın veya adaletin hükmü dışında olduğunu öne sürer. Daha da kötüsü: etrafımız, ruha sıkıntı verip çıldırtan veya kendimize ve sevdiklerimize onarılamaz biçimde zarar vermemize yol açacak biçimde irademizi zehirleyen kötücül enerjilerle çevrilmiş durumda. Thucydides'in çizdiği trajik tasarıyla ifade edecek olursak: herkes felakete doğru sürüklendiğinin az çok farkında olsa da filomuz her zaman Sicilya'ya doğru ilerliyor olacaktır. Eteokles, yedinci kapıda öleceğini bilir ama yine de yolundan dönmez. Antigone başına geleceklerin farkındadır – inatçı kalbinin derinliklerinde Oidipus da. Ama, bilgiden çok daha yoğun olan hakikatlerin hakimiyetinde, başlarına gelecek vahşi yıkıma doğru ilerlerler. Yahudiler için, bilgi ve eyleme arasında muhteşem bir süreklilik bulunur – Grekler içinse alaycı bir abis. Greklerin trajik akıldışılığının gaddarca aktarıldığı Oidipus destanı, büyük Yahudi şairi Freud'a, sağaltım üzerinden rasyonel anlayışa ve kefarete ulaşmanın simgesi olarak hizmet etmiştir.

Grek tragedyasında kefarete yer olmadığını unutmayalım. *Eumenides*'te ve *Oidipus Kolonos'ta*'da trajik eylem, bir şükran notuyla sonlanır. Bunun üzerine çok tartışılmıştır. Ancak biz, yorumumuzda ihtiyatlı olmalıyız. Her iki durum da istisnaidir; içlerinde Atina'nın kutsallığının özel yönlerinin anısına düzenlenmiş ritüel bir tören yapılır. Ayrıca, Grek tragedyalarında

müziğin rolü geri getirilemeyecek biçimde yok olmuştur ve ben, müzik kullanımının bu iki tragedyaya vakur bir seçkinlik vererek, finaldeki anları, daha önce yaşanan dehşetten biraz da olsa ayrı tutmaktır.

Bunu vurgulamanın nedeni, her gerçekçi tragedya anlayışının, felaket gerçeğinden yola çıkması gerektiğini düşünmem. Tragedyalar kötü sonlanır. Trajik kişiler, rasyonel sağgörüyle tam olarak anlaşılması veya üstesinden gelinmesi mümkün olmayan kuvvetler tarafından yıkılır. Bu da çok öenmli bir noktadır. Felaketin nedenlerinin geçici olduğu, çatışmanın teknik veya toplumsal araçlarla çözümlenebildiği yerde, elimizdeki tragedya değil, ciddi bir drama olur. Daha esnek bir medeni kanun, Agamemnon'un kaderini değiştirmez, toplumsal psikiyatri Oidipus'un yardımına koşamaz. Ancak, daha makul ekonomik ilişkiler veya daha iyi döşenmiş borular Ibsen'in dramalarındaki vahim krizlerin çözülmesini sağlayabilir. Bu ayrımı zihinlerimizde keskinleştirmeliyiz. Tragedya onarılamaz. Eskiden çekilmiş acıların adilane biçimde, maddi açıdan telafi edilmesi olası değildir. Eyüp'e, kaybettiği eşeklerin iki katı geri verilir; çünkü Tanrı onun üzerinden adalete dair bir ders vermiştir. Oidipus ise ne gözlerini ne de Teb manzarasını geri kazanır.

Trajik drama bize akıl, düzen ve adalet alanlarının çok sınırlı olduğunu ve bilimde veya teknik kaynaklarda kaydedilen gelişmelerin bu sınırı genişletmeye yaramayacağını gösterir. İnsanın dışında ve içinde, dünyanın "ötekiliği" vardır. Buna istediğiniz adı verin: gizli veya kötü niyetli bir tanrı, kör talih, cehennemin tahrikleri veya damarlarımızda akan hayvani kanın verdiği vahşilik. Dönüm noktasında pusuya yatmış, yolumuzu gözlemektedir. Bizimle dalga geçer, yıkımımıza neden olur. Bazı ender durumlarda, yıkımdan sonra bizi kavranamaz bir istirahate gönderir.

Bunların hiçbirinin bir tragedya tanımı olmadığının farkındayım. Ancak, basit ve muntazam bir soyutlamanın hiçbir anlamı olmaz. "Trajik drama" dediğimizde neden bahsettiğimizi biliyoruz; tam olarak olmasa da, karşımıza çıktığında tanıyacak kadar. Ne var ki, bir tragedya şairi, trajik hayat görüşünün net bir tanımını vermeye çok yaklaşır. Euripides'in *Bacchae*'si, antik, artık farkedilemeyen trajik duygular kaynağının yakınında durur. Oyunun sonunda, Dionysos Cadmus'u, sarayını ve Teb şehrinin tamamını feci bir akıbete mahkum eder. Cadmus itiraz eder: bu cümle fazlasıyla serttir. Tanrıyı tanımayan veya onu gücendiren kişinin suçuyla orantılı değildir. Dionysos bu soruya yanıt vermekten kaçınır. Huysuzca,

kendisine büyük hakaret edildiğini tekrarlar ve sonra da Teb'in başına gelecek felaketin kaderde yazılı olduğunu söyler. Rasyonel bir açıklama veya merhamet dilemenin bir yararı yoktur. Biz suçumuzu kat be kat aşan bir cezaya mahkum ediliriz.

İşte bu insan hayatının berbat, çıplak bir açıklamasıdır. Ancak, insanın acısının aşırılığında, haysiyet iddiası da mevcuttur. Güçsüz ve ifls etmiş, şehirden kovulmuş kör bir dilenci olarak, yepyeni bir ihtişamı vardır. Tanrıların kindarlığı veya adaletsizliği, insanı soylulaştırır. Onu masumlaştırmaz ama ateşin içinden geçmişçesine kutsar. İşte bu nedenle, ister Grek tragedyaları ister Shakespeare'in tragedyaları veya neoklasik tragedyalar olsun, bütün büyük tragedyaların son anlarında keder ve neşenin, insanın düşüşüne hayıflanışın ve ruhunun kurtuluşuna sevinmenin bir birleşimi verilir. Başka hiçbir şiirse form bu etkiyi yaratamaz; *Oidipus*'u *Kral Lear*'ı ve *Phèdre*'yi zihnin işlediği en soylu yapıtlara dönüştürür.



Antigone'den

(332.-383. dizeler)

SOPHOKLES

Koro

müthiş müthiş şeyler çok ama müthişi yok insandan
ister boz deniz olsun yarıp geçen kim
lodos fırtınasını arkasına alıp kim kendine yol açan
şaha kalkmış gözdağı dalgalar dibinden
isterse tanrıların anası toprak
o yok olmaz o yorulmaz toprak olsun isterse
canını çıkarır onun bile insan
ileri geri saban süre süre yıldan yıla
at ırkıyla altını üstüne getiren kim

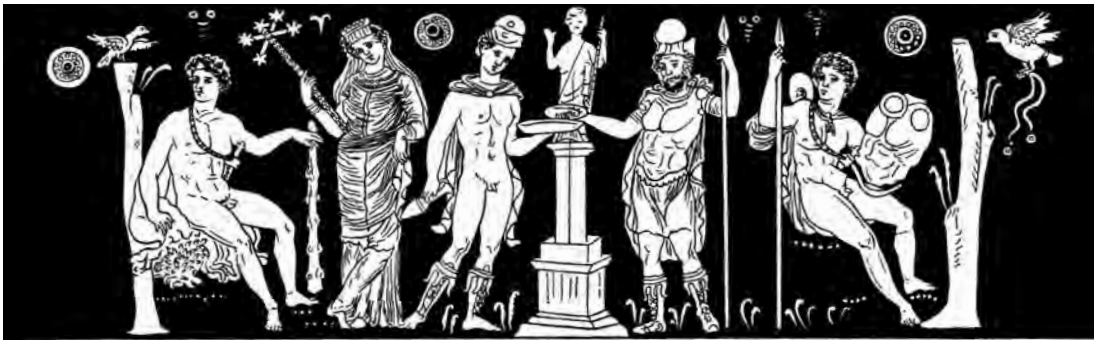
faka bastıran kim gafil kuş milletini bile
vahşi hayvan kavmini
ve denizin suyunda gezenler ehlini
sıkı örülü ağına düşürüp götüren kim
her şeye erer insan aklı düzen yapar hükmünü geçirir
yaylalarda koşup tepe aşındırana
koca yeleli atı yabani boğayı
ensesinden yakaladığı gibi
boyunduruğa vuran kim

öğretmiş kendine konuşur düşünür rüzgar hızında
şehir yasasınca yaşayışlar bulmuş
açık havada don belasından tipinin oklarından
paçasını kurtarmayı bilmiş
her şeyin yolunu bulmuş tedbirsiz gitmez hiçbir şeye
gelecekte
ölüm yok mu tek ölüm var
tek onun açığını yakalayamaz
amansız hastalıktan sakınmayı ama
akıl eden kim

çare kimde çözüm kimin buluşları umulandan aşırı
eli bir kötüye varır bir iyiye varır
yerin yasalarını
ant içtiği tanrı adaletini el üstünde tutsun
şehri mamur olur
şehrinden olur güzel olmayan işlere bulaşıp gidince bir cüret
düşündüklerimi düşünmesin
evlerden uzak olsun
öyle işlerin adamı

ne ilahi örnek bu ne ibret neye alamet
şaşırdım kaldım ama göz gördü bir kere inkar etmek ne mümkün bu kız
Antigone
bedbaht baba Oidipous'un gene bedbaht kızı
neler oluyor gerçekten sen misin akılsızca kral yasalarına o karşı gelen
sen misin kıstırdıkları

Eski Yunancasından Çeviren: Ömer Aygün





odak

RICHARD RORTY'NİN ARDINDAN (1931-2007)



Richard Rorty'nin Ardından

JAN PHILIPP REEMTSMA

Richard Rorty öldü. Bu cümle, onu yakından tanıyıp sevenlere olduğu kadar, uzaktan tanıyanlara da –ben onunla Hamburg'da bir akşam geçirme şansına nail oldum– acı veren bir cümle. Ama onu bir kuramcı olarak sevenler için mesele, bu cümlenin başka ne gibi anlamları olduğudur. Yirminci yüzyılın tartışmasız en büyük filozoflarından biri öldü. Şimdi ne olacak, biri onun yerini alacak mı? Diğer büyük filozoflar ve yazarlar için olduğu gibi, bu sorunun yanıtı da, elbette hayır. İnsan böyle kayıplarla başa çıkabilmeli; bunlar, sonsuza dek sürecek kayıplar. Ama Rorty durumunda, sorular ve yanıtlar, herkes tarafından bilinen gerçeklerin daha ötesinde. İşte bunu açıklamak için, biraz kişisel konulara girmek durumundayım.

Christoph Martin Wieland'ın *Artistipp und einige seiner Zeitgenossen* [Aristippus ve Birkaç Çağdaşı] başlıklı romanı üzerine kaleme aldığım kitap için bir sayfiye evine kapanmıştım. Wieland'ın romanı, daha birçok başka şeyin yanı sıra, şu soruya da verilmiş bir yanıt aslında: Aydınlanma nedir? Yunan antikitesinde, Platoncu felsefenin yükselişe geçmesinden önceki dönemi, sofizmin ve Sokratesçi sofist felsefenin henüz kendi jargonuna sahip akademik bir konu haline gelmediği, iyi ve adil bir yaşamın nasıl sürdürüleceğine dair bir uslamlama yöntemi olduğu dönemi tanımlar. Romanı, felsefenin Almanya'da Kant'ın öğrencileri ve Fichte'nin takipçileri tarafından kendi jargonuna sahip akademik bir dal olarak kabul edildiği dönemde geçer.

Rorty'nin *Doğanın Aynası* kitabının bir kopyası sayfiye evindeki kitaplıkta bir süredir duruyordu. Zaten bir süredir okumaya niyetlendiğim bu kitabı kendi kitabımı yazarken verdiğim molalarda okumaya başladım. Kitabın

düşünsel keskinliği ve her şeyden önce Rorty'nin, sonunda sorun bile olmadığını beyan edeceği entelektüel sorunları ele alış biçimi beni büyüledi. Rorty felsefi ana akımdan, bu ortamda herkesle başa baş gidebilecek durumda olduğunu gösterdiği ve bundan büyük bir entelektüel zevk aldığı bu kitapla ayrılıyordu; aynı zamanda, tartışılan meselelerin, "akademik felsefe" ortamı tarafından üretilip devam ettirilmese var olmayacaklarını da net biçimde gösteriyordu.

Garip olan, Wieland'ın romana adını da veren kahramanıyla aşağı yukarı aynı düşünür tipini resmetmeye çalışmış olmasıydı – tek fark, daha sonra "felsefe" olarak bilinecek olan şeyin tesis edilmesinden çok önceki bir zaman diliminde geçmesiydi olayların. Akademik felsefeye dair temel eleştirisini, felsefenin başlangıç dönemine aktarıyordu ve ben de bu nedenle, Wieland'ın Aristippus'u üzerine kaleme aldığım kitabımın "Felsefe" başlıklı bölümünü *Doğanın Aynası*'nın son paragrafıyla bitirdim:

> "Üzerinde ısrarla duracağım tek nokta şudur: Filozofların esas ahlaki meselesi, modern felsefenin geleneksel sorunlarının Batının diyalogundaki yeri üzerinde ısrarla durmaktansa bu diyalogu devam ettirmek olmalıdır."[1]

Rorty, resmi geleneğe –süreksizlik içinde olsa da– her zaman eşlik etmiş bir felsefi geleneği yenileştirmiştir. Resmi felsefenin büyük düşünürleri vardı ama onlarsız da yapabilirdi. Bu dönem bir Platon, bir Descartes, bir Kant, Hegel veya bir Heidegger çıkartmış olmasaydı, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru akademik bir disiplin olarak inşa edilen şeyi, daha vasat düşünürler de pekâlâ yürütebilirdi. Gösteri devam etti. Diğer geleneğin, kendi dillerini kullanarak müdahalede bulunacak ve kurulu yapıyı temellerinden sarsacak bireylere gereksinimi vardı. Geriye bakıldığında, bu bireylerin bu süreçte kendi geleneklerini kurdukları ama birbirlerini de nadiren önemsedikleri görülebilir. Bu ikinci akımın herhangi bir temsilcisinin kendini gerçekten süregelen önemli bir geleneğin temsilcisi olarak gördüğünü düşünmüyorum; çünkü hepsi için asıl önemli olan şey muhtemelen ilk gelenekle fikir ayrılığına düştükleri andır.

1 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979.

"İkinci gelenek" derken kimlere atıfta bulunuyorum? Belki de onları böyle çağırmak adil değil, çünkü, bu geleneğin Sofistlerle (ve Platon'un ona giydirdiği maskeden tümüyle farklı bir kişi olan, sofizm karşıtı sofist Sokrates'ten) başladığını söylersek, gerçekten de Platon'la başlamış olan ve bütünü, sistemi hedefleyen felsefenin, bir tepki olarak ele alınmaması gerektiği üzerine düşünmek gerekir. Platon entelektüel enerjisinin bütününü sofistlerin ana düşüncelerinden birine, değerlerin ve normların keşfedilmediği, aksine icat edildiğine dair düşünceye karşı yönlendirmiştir. Bu, Rorty için de, merkezi bir düşüncedir. Stephen Toulmin'in de gayet güzel gösterdiği üzere, Descartes Montaigne'e tepki vermiştir. Montaigne'de, asla tam olarak emin olamayacağımız gerçeğinin verdiği bariz haz, Descartes'ta başlangıç noktası olarak, felsefe yapısının temel taşı olarak kuşkuya dönüşür – o taş o kadar derindedir ki, gözden kaybolmuştur. Montaigne, kendinin kedisiyle mi yoksa kedisinin kendisiyle mi oynadığından emin olamamaktan haz duyarken, bu haz karşısında dehşete düşen Descartes hayvanları makineler gibi görür. (Belki de onun hiç kedisi olmamıştı). Kant'ın sistem oluşumundaki o asabiyet, Hume'un entelektüel kayıtsızlığına verilen tepkidir.

Sofistler, Sokrates, Kyreneli Aristippus (hem tarihsel kişilik hem kurgusal kişi), Pyrrhoncular, Montaigne – sonra da bu soruyu şöyle formüle eden David Hume: Hangi sorunlar salt benim belirli bir yapının içinde olmam nedeniyle ortaya çıkıp, ben hayatımı değiştirdiğimde ortadan kaybolurlar? Tutarlı davranarak kurumu terk edip, son yıllarını, İskoç-İngiliz mutfak kültürünü nasıl geliştireceği üzerine kafa patlatarak geçiren Hume. Bir anlığına hem felsefeyi hem de edebiyatı temelinden sarsanları, örneğin Diderot'yu ve Wieland'ı dikkate almazsak, karşımıza başlı başına çetin bir mesele olan Nietzsche; yirminci yüzyıldan da, Rorty'nin her zaman başvurduğu John Dewey ve *Felsefi Araştırmalar*'ın ve devamındaki eserlerin, özellikle de *Kesinlik Üzerine*'nin Wittgenstein'ı çıkar. Bütün bu yazarlar felsefi söyleme kendi kelime dağarcıklarını sunmuş ve bu süreçte felsefeyi değiştirmişlerdir. Hepsi de geleneksel felsefi tartışmaya bir son vermek istemiş ama tartışma çetin ceviz çıkmıştır: bahsi geçen yazarların tümü, şu veya bu şekilde, batılı felsefe kurumunun bir parçası haline gelmiştir. Rorty'nin başına da aynısı gelmiştir. Ama o, sonraki kuşaklar tarafından bir reformcu olarak görülecek olan son devrimci değildi.

Rorty'yi kişisel olarak tanıma şansına sahip olmuş herkes, bu kaygısız düşünürün aslında kaygısız falan olmadığını hemen anlardı. Melanie Kle-

in'ın deyişiyle: sistemin ve şüphe barındırmayan bilginin paranoyak konumundan uzaklaşan herkes, kendini depresif konuma yerleştirir. Daha az kuramsal bir biçimde ifade edecek olursak: kaygısızca düşünmeyi öğrenmiş olan kişi, dünyayı iyi tanımalıdır, dünyayı iyi tanıyan kişi de kaygısız bir yaşam süremez. Richard Rorty öldü, kitapları burada; demek ki ölümsüzlük diye bir şey gerçekten var.

Almancadan Çeviren: Şeyda Öztürk



Demokrasi ve Felsefe*

RICHARD RORTY

Felsefe, Batı siyaset düşüncesinin yukarı tırmandıktan sonra bir kenara attığı bir merdivendir. On yedinci yüzyıldan itibaren, Batı'nın demokratik yapılarının inşa edileceği zemini hazırlamakta önemli bir rol oynamıştır. Bunu, siyaset düşüncesini laikleştirerek –Tanrı'nın istencinin nasıl uygulanacağına dair soruları insanların nasıl daha iyi bir hayat sürdüreceklerine dair sorularla ikame ederek– yapmıştır. Felsefeciler, insanların dinsel vahiyleri, en azından politik amaçlar için bir kenara bırakıp, kendi başlarınaymış gibi –ihtiyaçlarına karşılık verecek yasaları ve kurumları şekillendirmekte, yeni bir başlangıç yapmakta özgürmüş gibi– davranmalarını önermiştir.

On sekizinci yüzyıldaki Avrupa Aydınlanması sırasında, siyasi kurumlar ve siyasi akımlar arasındaki farklar, farklı felsefi görüşleri de yansıtıyordu. Eski rejime sempatiyle yaklaşanlar arasında, devrimsel bir toplumsal değişim isteyen insanlar arasında olduğundan çok daha az sayıda maddeci ateist vardı. Ancak, Aydınlanma değerleri günümüz Batısında az çok kanıksanmış durumda olduğundan, artık durum farklı. Bu günlerde politika önden gidip

* Bu makale, Richard Rorty'nin Nisan 2004'te Tahran Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde yaptığı bir konuşmanın metnidir. Konuşma, Ramin Cihanbeglu tarafından organize edilen ve çok sayıda batılı düşünürün katıldığı bir etkinlik kapsamında yapılmıştır. Etkinliğe Rorty'nin yanı sıra Jürgen Habermas, Noam Chomsky, Ágnes Heller, Timothy Garton Ash, Michael Ignatieff, Adam Michnik ve Paul Ricœur katılmıştır. Ramin Cihanbeglu 30 Mart 2006'da İran polisi tarafından tutuklanmış, uluslararası tepkilere rağmen gözaltında tutulmuştur. Beş aylık bir soruşturma sürecinden sonra 2006 yılının ağustos ayında serbest bırakılmıştır. Sorgulamasında, batılı diplomatlarla işbirliği içinde, İran'daki rejimin yerine batılı bir rejim getirecek bir "kadife devrim" planladığını baskı altında itiraf etmiştir.

kılavuzluk ederken, felsefe politikanın arkasından gidiyor. Kişi önce politik görüşünün ne olacağına karar veriyor ve sonra, eğer böyle bir merakı ve ilgisi varsa, felsefi destek arıyor. Ama böyle bir merak tamamen kişinin isteğine bağlı ve oldukça ender görülüyor. Batı entelektüellerinin büyük bölümünün felsefe bilgisi sınırlıdır ve bu pek de umurlarında değil. Onlara göre, politik görüşlerin felsefi inançları yansıttığını düşünmek, köpeğin kuyruğunu değil, kuyruğun köpeği salladığını düşünmekle eşdeğer.

Konuşmamın devamında, felsefenin, demokrasi açısından önemsiz sayılışını ayrıntılandırmak istiyorum. Söyleyeceklerimin büyük bölümü kendi ülkemdeki durumla ilgili olsa da, çıkarılacak sonuçların Avrupa demokrasilerinin tümü için geçerli olduğunu düşünüyorum. ABD'de olduğu gibi, bu ülkelerde de "demokrasi" kelimesi zaman içinde iki farklı anlama sahip oldu. Daha dar, minimalist anlamı, erkin, seçilmiş resmi yetkililerin elinde olduğu bir yönetim sistemini işaret ediyor. Bu anlamdaki demokrasiye "anayasacılık" adını vereceğim. Daha geniş anlamdaysa toplumsal bir ideali, fırsat eşitliğini işaret ediyor. Bu ikinci anlama göre, bir demokrasi, bütün çocukların hayatta eşit şanslara sahip olduğu, hiç kimsenin fakir doğmuş olmak veya atalarının köleliği veya kadın olmak veya eşcinsel olmak yüzünden zorluklarla karşılaşmadığı bir toplumdur. Bu anlamıyla demokrasiye "eşitlikçilik" adını vereceğim.

2004 ABD başkanlık seçimlerinde Başkan Bush'un tekrar seçilmesini bütün kalpleriyle dileyen seçmenlere demokrasiye inanıp inanmadıklarını sorduğumuzu düşünelim. Bu soru onları çok şaşırtırdı ve elbette inandıklarını söylerlerdi. Ama bu yanıtla, anayasal rejime inançlarından fazlasını dile getirmiş olmazlardı. İşte bu inançları nedeniyle, seçimin sonuçlarını, bu sonuçlar ne olursa olsun, kabul etmeye hazırlardı. John Kerry kazanmış olsaydı kızmış hatta dehşete düşmüş olacaklardı. Ama yönetimdeki bu değişikliği sokaklara dökülerek engellemeyi akıllarından bile geçirmeyeceklerdi. Pentagon'daki generallerin Bush'u Beyaz Saray'da tutmak için bir askeri darbe yapmaları gerektiği önerisi onları dehşete düşürürdü. Bush'un modern zamanların en kötü ABD Başkanı olduğunu düşünen ve Kerry'nin kazanmasını umut eden 2004 seçmenleri de anayasacıydı. Kerry seçimleri kaybettiğinde perişan oldular, ama bir devrime ön ayak olmayı düşünmediler. Solcu demokratlar ABD anayasasını korumaya en az sağcı cumhuriyetçiler kadar bağlıydı.

Ancak, bu iki gruba demokrasiye inanıp inanmadıklarını sormak yerine, "demokrasi" derken neyi kastettiklerini sorsaydık farklı yanıtlar alabilirdik.

Bush'a oy verenler demokrasiyi basitçe özgür seçimler sonucunda işbaşına getirilmiş memurların halkı yönetmesi olarak tanımlarlardı. Ama Kerry'ye oy verenlerin büyük bölümü –özellikle de entelektüeller– Amerika'nın, yüzyıllardır yapılan özgür seçimlere ve zamanla oy kullanma hakkının bütün yetişkin vatandaşları kapsayacak biçimde düzenlenmesine rağmen, henüz tam ehliyetli bir demokrasi olmadığını söylerler. Demek istedikleri, anayasal anlamda bir demokrasi olduğu şüphe götürmezken, eşitlikçi anlamda henüz bir demokrasi olmadığıdır. Çünkü fırsat eşitliği henüz tam olarak sağlanmamıştır. Zenginle fakir arasındaki uçurum kapanmamakta, aksine giderek açılmaktadır. Güç, gittikçe daha az sayıda kişinin ellerinde yoğunlaşmaktadır. Bu solcu demokratlar bize, anne ve babanın tam zamanlı çalışarak yılda 40.000 dolar kazandığı bir evde yetişen, iyi eğitim almamış siyah ve beyaz Amerikalı çocuklarının makus kaderini hatırlatacaktır. Bu meblağ kulağa hiç de az gelmeyebilir ama Amerika'da, gelir seviyesi bu civarda olan ebeveynlerin çocuklarının üniversite eğitimi alma ve iyi bir işe girme olasılığı yok denecek kadar azdır. Siyasi görüşlerinin solda olduğunu düşünen Amerikalılar için bu eşitsizlik, düpedüz insafsızlıktır. Amerika'nın demokratik olarak seçilmiş bir hükümeti olmasına rağmen hâlâ demokratik bir topluma sahip olmadığının kanıtıdır bu. Walt Whitman, on dokuzuncu yüzyılın ortasında "Democratic Vistas" makalesini yazdığında ABD'deki eğitimli kamuoyunun önemli bir kısmı için "demokrasi", "temsili hükümet"ten çok "toplumsal eşitlikçilik" anlamına geliyordu. Terim bu anlamıyla "İlerleme Çağı" sırasında kullanılmaya başlanmış, "New Deal" döneminde ise daha da yaygınlaşmıştır. Bu kullanım, Martin Luther King'in önderliğindeki toplumsal haklar hareketinin, feminist hareketin ve eşcinsel haklar hareketinin kendilerini "Amerikan demokrasisinin vaatlerini hayata geçirme" yolunda zincirleme girişimler olarak sunmalarına olanak tanıyordu.

Buraya kadar Amerikan demokrasisinde dinin yeri üzerine hiçbir şey söylemedim. Ama anayasalcı ve eşitlikçi demokrasi anlayışları arasında süregelen kavgayı anlamak için sol kanattaki Amerikalıların dini inançlarının sağ kanattaki insanlarınkinden daha zayıf olduğunu ve dinsel açıdan daha az aktif olduklarını da bilmek gerekir. İnançlı solcular, dini inançları ve siyasi tercihleri arasında denge sağlamak için pek çaba harcamazlar. Onlar, dini özel bir mesele olarak görür, Jeffersoncu dini hoşgörü geleneğine bağlı kalır ve kilisenin ve devletin keskin sınırlarla ayrılması gerektiğini ateşle savunurlar. Buna karşın, sağcı kanat için dini ve politik inançlar genelde iç içe geçmiştir.

Katı Bush taraftarlarının kiliseye gitme olasılığı, katı Kerry taraftarlarınınkinden daha fazladır ve Bush'un Tanrı'yı önemseyen memurlar seçme gerekliliği konusundaki ısrarına sempatiyle yaklaşma olasılıkları da daha fazladır. Onlar genelde Amerika Birleşik Devletleri'ni Hıristiyan Tanrısının kutsadığı bir ulus olarak tanımlarlar. Ülkelerinin "Hıristiyan bir ülke" olduğunu söylemeyi ve Yahudi ve Müslüman Amerikan vatandaşlarının bu sözü gücendirici bulacağını göz ardı etmeyi severler. Amerika'nın ayakta kalan tek süper güç olmasını, tarihsel bir rastlantı olarak değil de ilahi lütfun bir kanıtı olarak görürler.

Bu farklı yaklaşımları yüzünden, siyasi solla siyasi sağ arasındaki karşıtlığın, demokrasinin dini temeller üzerinde inşa edildiğini düşünenlerle felsefi temeller üzerine inşa edildiğini düşünenler arasındaki ayrımı yansıttığı düşünülebilir. Ama, daha önce de belirttiğim üzere, bu yanıltıcıdır. Birkaç teoloji ve felsefe profesörü dışında, hem sağcı hem solcu Amerikalı entelektüeller, anayasal demokrasinin bu iki temelden hiçbirine dayanmadığını düşünür.

Anayasal yönetim biçimi tercihlerini gerekçelendirmeleri istendiğinde her iki taraf da dini veya felsefi ilkelerden ziyade tarihsel deneyimlere başvuracak ve Winston Churchill'in sıklıkla alıntılanan şu ifadesini tekrarlayacaklardır: "Demokrasi, şimdiye kadar denenmiş olan yönetim biçimleri dışında, tahayyül edilebilecek en kötü yönetim biçimidir." Her iki taraf da özgür medyanın, özgür bir yargı sisteminin ve özgür seçimlerin eski Avrupa monarşilerinin ve faşist ve komünist rejimlerin karakteristiği olan yönetim erkinin kötüye kullanımını önlemenin en iyi biçimi olduğunda hemfikirdir.

Solcular ve sağcılar arasındaki eşitlikçi sosyal mevzuat üzerine tartışmalarda da, çakışan dini inançlar veya felsefi ilkeler konu edilmez. Demokrasiye bağlılığı eşitlikçi topluma bağlılık olarak görenlerle refah devletini ve fırsat eşitliğini sağlamak için tasarlanmış düzenlemeleri gereksiz bulanlar arasındaki tartışmalar da dini veya felsefi temelde yürütülmez. En fanatik köktenciler bile, Amerikan hükümetinin vergi ödeyenlerin parasını fakir çocukların eğitimi için kullanmaması gerektiğini İncil'den pasajlarla gerekçelendirmeye çalışmaz. Soldaki muhalifleri de, vergileri bu amaçla kullanma gerekliliğinin, Kant'ın "saf aklın mahkemesi" adını verdiği şey tarafından dikte edildiğini iddia etmezler.

Bu iki kutup arasındaki tartışmalar çok daha pragmatik bir düzeyde yürütülür. Sağ kanat, fakirlerin yararına yüksek vergi uygulamasının merkezi

bir hükümete, bürokratların iktidarına ve hantal bir ekonomiye yol açacağını iddia eder. Sol ise devletin aşırı bürokratlaşma ve aşırı-merkezileşme riskinin her zaman olduğunu ama kapitalist bir ekonomik sistemin –binlerce insanı bir gecede işsiz bırakıp, çocuklarını eğitmek bir yana, karınlarını doyurmayı bile imkânsızlaştıran bir sistem– yol açtığı eşitsizlikleri giderme ihtiyacının bu tehlikelerden daha ağır bastığını öne sürer. Sağ, solun kendi beğenilerini toplumun bütününe empoze etmeye aşırı eğilimli olduğunu öne sürer. Sol da buna, sağın "bir beğeni meselesi" adını verdiği şeyin gerçekte bir adalet meselesi olduğunu söyler.

Bu tür argümanlarda, taraflar evrensel geçerliliğe sahip ahlaki yükümlülüklere değil, tarihsel deneyimlere –bir tarafta aşırı mevzuat ve aşırı vergilendirme deneyimleri, bir tarafta da fakirlik ve utanç deneyimleri– başvurur. Sağcılar solcuları bireysel özgürlüğün yeşerebilmesi için hükümeti küçük tutma ihtiyacını idrak edemeyen duygusal sersemler –yürekleri kan ağlayan liberaller– olmakla; solcular da sağcıları kalpsizlikle –kendilerini, kızını okul arkadaşları gibi iyi giyinmesini sağlayacak parayı kazanamayan bir ebeveynin yerine koyamamakla ya da bunu istememekle– suçlarlar. Bu tür polemik yaratan atışmalar pragmatik bir düzeyde sürdürülür ve bunun için teolojik ve felsefi karmaşıklıklara gerek görülmez. Zaten, böyle bir karmaşıklığın taraflardan birine ciddi bir üstünlük sağlaması beklenmez.

Buraya kadar, Amerika'daki güncel siyasi anlaşmazlıkların nasıl bir şekil aldığını aktardım ve felsefenin bu tartışmalarda bir önemi olmadığını vurguladım. Sol ve sağın, ne anayasal hükümeti korumanın gerekliliği üzerinde vardıkları mutabakatın ne de hangi kanunların yürürlüğe gireceği konusundaki anlaşmazlıklarının dini inançla veya felsefi ilkelerle ilgisi olmadığını tartıştım. ABD gibi günümüz demokratik toplumlarında dine veya felsefeye karşı en ufak bir ilginiz olmasa da, politik tartışmalarda çok maharetli ve faydalı bir katılımcı olabilirsiniz. Bu gerçeğe rağmen, hâlâ arada sırada demokrasinin "felsefi temellere sahip olup olmadığı" ve bu temellerin neler olabileceği üzerine tartışmalara rastlıyoruz. Benim özellikle yararlı bulmadığım bu tartışmaların hâlâ sürdürülüyor olmasının nedenini anlamak için, konuşmamın başında işaret ettiğim şu noktayı hatırlamakta yarar var: on sekizinci yüzyılın demokratik devrimleri gerçekleşirken, din ve felsefe arasındaki kavga şu an sahip olmadığı bir öneme sahipti. Çünkü bu devrimler, geçmişe başvurmuyor, demokratik ve laik rejimlerin geçmişteki başarılarını işaret edemiyordu. Örnek olarak gösterilebilecek çok az sayıda demokratik ve laik rejim var-

dı ve onların da pek azı başarılı olmuştu. İşte bu nedenle, kendilerini sadece felsefi ilkelere başvurarak gerekçelendirmek durumundalardı. Devrimciler, aklın evrensel insan haklarını açığa vurduğunu, toplumu rasyonel bir temele oturtmak için de devrimin gerekli olduğunu söylüyorlardı.

On sekizinci yüzyılda, ruhban sınıfı karşıtları, ruhban sınıfının "iman" adını verdiği şeyin yerine "akıl"ı koydular. O zamanların bütün devrimcileri istisnasız ruhban sınıfı karşıtıydı. Esas şikâyetlerinden biri, ruhban sınıfının feodal ve monarşik kurumların tarafından olmasıydı. Örneğin Diderot, son kralın, son papazın bağırsaklarıyla boğulduğunu görmeyi dört gözle bekliyordu. O dönemde Spinoza ve Kant gibi seküler filozofların çalışmaları, devrimsel siyasi etkinliklere ön ayak olacak entelektüel iklimi yaratmada büyük rol oynayacaktı. Kant, İsa'nın sözlerinin bile evrensel insan aklının emirlerine referansla değerlendirilmesi gerektiğini öne sürüyordu. Jefferson gibi Aydınlanma düşünürleri için, aklın ahlaki ve siyasi düşünceler için yeterli bir temel oluşturduğu, vahyin gereksiz olduğu savı çok önemliydi.

Virginia, Din Özgürlüğü Yasasının ve Amerikan Bağımsızlık Bildirgesinin yazarlarından biri olan Jefferson zamanının tipik solcularındandı. Felsefe eserlerine büyük ilgi duyar, felsefeyi gerçekten ciddiye alırdı. Bildirgede şu cümleleri yazmıştır: "Biz şu gerçeklerin apaçık oldukları görüşündeyiz: bütün insanlar eşit yaratılmıştır, yaratıcıları onlara vazgeçilemez bazı haklar vermiştir; bu haklardan bazıları yaşama, özgürlük ve refaha erme haklarıdır." İyi bir Aydınlanma rasyonalisti olarak, aklın bu tür hakikatlerin kaynağı olduğu ve ahlaki ve siyasi konularda rehberlik sağlamada yeterli olduğu konusunda Kant'la hemfikirdi.

Çağdaş batılı entelektüellerin birçoğu (en etkili ve tanınmış yaşayan filozof olan Jürgen Habermas da bunlardan biridir) Aydınlanma rasyonalizminin çok doğru ve anlamlı bir yönü olduğunu düşünür. Habermas felsefi düşünümün gerçekten de ahlaki ve siyasi bir rehber olabileceğini, çünkü, kendi deyimiyle "evrensel geçerliliği" olan ilkeleri açığa vurduğunu düşünür. Habermas gibi temeldenci filozoflar, felsefenin kültürde, Kant ve Jefferson'ın ona atfettiği rolü oynadığını düşünürler. Habermas'ın "rasyonel iletişimin koşulları" adını verdiği şeyin ne olduğunu anlamak ve bu yolda ahlaki ve siyasi kararlarımızı yönlendirecek kriterleri belirlemek için sadece düşünmek yeterli olacaktır.

Amerika'da ve genel olarak Batı'da, solcu entelektüellerin büyük bir bölümü, demokrasinin de böyle bir temel üzerinde inşa edildiğini kabul eder.

Onlar da belirli ahlaki ve siyasi hakikatlerin, tam olarak "apaçık" olmasa da, kesinlikle kültürlerüstü ve tarih dışı olduklarını ve bu halleriyle, salt tarihsel olaylar dizisinin sonuçları olarak görülemeyeceklerini, aksine insan aklının ürünleri olduğunu düşünürler. Benim gibi temeldencilik karşıtı felsefecilerin "insan aklı" diye bir şey olmadığını öne süren yazıları onları kızdırır ve rahatsız eder.

Ne var ki, biz temeldencilik karşıtı filozoflar Aydınlanma rasyonalizmini, dini kendi silahlarıyla –insanlık tarihinin ötesinde ve üzerinde olan ve bu tarih hakkında yargılara varabilen bir şey olduğunu varsayarak– alt etmeye yönelik başarısız bir girişim olarak görürüz. Bizler, haklı olarak, demokratik toplumların feodal toplumlardan, eşitlikçi toplumların ırkçı veya cinsiyetçi toplumlardan daha iyi olduğunu öne sürerken, kıstas alabileceğimiz, neyin "daha iyi" olduğunu gösteren kültürlerüstü bir kriter olmadığını öne süreriz. Okuma yazması olan ve iyi eğitimli seçmenler tarafından özgürce seçilmiş görevliler tarafından yönetilmenin, rahipler ve kralları tarafından yönetilmekten daha iyi olduğuna şüphemiz yoktur ama bu iddianın gerçekliğini teokrasi veya monarşi taraftarı bir insana ispatlamaya da çalışmayız. Tarih okumak, bu kişiyi, görüşlerinin yanlış olduğuna ikna edemiyorsa, başka hiçbir şeyin de edemeyeceğinden şüpheleniriz.

Benim gibi temeldencilik karşıtı felsefe profesörleri, felsefeyi Platon ve Kant'ın önemsediği kadar önemsemez. Bunun nedeni, ahlaki dünyanın felsefi düşünümle ayırt edilebilecek bir yapısının olmadığını düşünüyor oluşumuzdur. Tarihçiyizdir çünkü Hegel'in "felsefe, düşüncede yakalanmış zamandır" tezine katılırız. Bana göre Hegel bu teziyle, genelde insanların toplumsal eylemelerinin, özelde de siyasi kurumların somut tarihsel durumların bir sonucu olduğunu ve bu durumların yol açtığı ihtiyaçlara göre değerlendirilmeleri gerektiğini söylemektedir. İnsanlık tarihinin dışına çıkıp, şeylere sonsuzluğun açısından bakmanın imkânı yoktur.

Bu bakış açısına göre, felsefe tarihyazımının yardımcısıdır. Felsefe tarihi, tıpkı sanat ve edebiyat tarihi gibi, felsefi öğretileri ve sistemleri üreten toplumsal durumların bağlamında ele alınmalıdır. Felsefe, kalıcı hakikatlerin dereceli olarak biriktirilmesi anlamında bir bilim dalı değildir ve asla da olmayacaktır.

Hegel'den önceki batılı filozofların çoğu evrenselci ve temeldenciydi. Isaiah Berlin'in de belirttiği gibi, on sekizinci yüzyıldan önce, batılı düşünürler insan hayatını bir yapboz bulmacayı çözme girişimi olarak görüyor-

lardı. Berlin benim, bu düşünürlerin kültürü evrensel felsefi temellere oturtma umutları olarak belirlediğim şeyi şöyle tanımlar:

> "Bu parçaları anlamlı bir biçimde bir araya getirmenin bir yolu olmalı. Bilge bir kişi, kadiri mutlak bir varlık, –bu, ister Tanrı olsun ister kadiri mutlak bir canlı, siz nasıl algılamak isterseniz öyle olsun– ilkece bütün parçaları anlamlı bir örüntüde bir araya getirme kapasitesine sahiptir. Bunu başaran herhangi biri, dünyanın düzeninin bilgisine vakıf olacaktır: şeylerin ne olduğu, eskiden ne olmuş oldukları, ne olacakları, tabi oldukları yasaların neler olduğu, insanın ne olduğu, insanın şeylerle ilişkisinin ne olduğu ve böylece insanın neye ihtiyacı olduğu, neyi arzuladığı ve bunu nasıl elde edeceği."[1]

Ahlaki dünya da dahil olmak üzere, zihinsel dünyanın bir yapboz bulmaca olduğu ve filozofların bütün parçaları yerine oturtmakla yükümlü olduğu düşüncesi, tarihin gerçekte bir önemi olmadığını, yeni bir şey olmadığını ve olmayacağını varsayar. Bu varsayımı temellerinden sarsan üç tarihsel olay vardır. İlki, Amerika'daki ve Fransa'daki devrimler başta olmak üzere, on sekizinci yüzyılın sonunda gerçekleşen demokratik devrimlerdir. İkincisi, edebiyatta ve sanatta, toplumsal gelişmeye en çok katkı sağlayacak olanın filozoflar değil de şairler olduğunu ileri süren romantik harekettir. Bunlardan bir süre sonra ortaya çıkan üçüncü olay da, Darwin'in insan türünün kökenine dair açıklamalarıydı. Bu üç olayın etkilerinden biri, şeylerin yapboz bulmaca halini reddeden felsefecilerin önayak olduğu temeldencilik karşıtı felsefedir. Bu filozoflara göre, Batı felsefe geleneği kalıcı ve istikrarlı olanın, yeni ve olumsal olana tercih edilir olduğunu düşünerek hata etmiştir. Özellikle de Platon, matematiği bir bilme modeli olarak ele almakla hata etmiştir.

Bu bakış açısına göre, insan doğası diye bir şey yoktur çünkü insanlar kendilerini yaşarken, toplumsal eylemelerde bulunurken oluştururlar. Nasıl şairler şiir üretirse, insanlar da kendilerini üretir. Devletin doğasını veya toplumun doğasını kavramak gibi bir şey söz konusu olamaz – sadece görece başarılı ve görece başarısız, düzenin ve adaletin bir bileşimini oluşturmaya yönelik bir dizi girişim vardır.

1 Isaiah Berlin, *Roots of Romanticism*, s. 23.

Temeldenciler ve temeldencilik karşıtları arasındaki farkı daha ayrıntılı biçimde resmetmek için izninizle, Jefferson'ın yaşama, özgürleşme ve refaha erme haklarının apaçık olduğuna dair iddiasına döneceğim. Temeldenciler bu tür hakların evrensel geçerliliğe sahip hakikatler olduğunu, (Asya veya Afrika'dan farklı olarak) özellikle Avrupa'yla ve antik tarihten ziyade modern tarihle ilgili olmadığını savunurlar. Onlara göre, bu tür hakların varlığı, 2'nin kare kökü gibi irrasyonel sayıların varlığına benzer – yeterince çaba göstererek üzerinde düşünen birinin anlayabileceği türden bir şeydir. Bu filozoflar, Kant'ın "ortak ahlaki bilinç"in tarihsel bir ürün olmadığı, insan rasyonalitesinin yapısının bir parçası olduğu savını paylaşırlar. Kant'ın, diğer insanları salt araçlar –salt şeyler– olarak kullanmamamız gerektiğini dikte eden kategorik emri daha sonra Jefferson ve Helsinki İnsan Hakları Beyannamesinin diğer yazarları tarafından somut politik terimlere tercüme edilmiştir. Bu tür tercümeler, Platon'un ve İskender'in zamanında şimdi olduğundan çok daha apaçık kabul edilen ahlaki inanışların tekrar formüle edilmiş hallerinden başka bir şey değildir. Felsefenin görevi, kalbimizin derinliklerinde doğru olduğunu bildiğimiz şeyi bize hatırlatmaktır. Bu anlamda, ahlaki bilmeyi bir hatırlama meselesi olarak, ampirik deneyimlerin bir sonucu olarak değil, *a priori* bir mesele olarak gören Platon, haklıydı.

Buna karşın, benim gibi temeldencilik karşıtları, Kant'ın kategorik emrinin, sadece tarihsel deneyimin sağlayabileceği somut ayrıntılarla doldurulmadığı sürece boş bir soyutlama olarak kalacağını söyleyen Hegel'le hemfikirdir. Jefferson'ın insan haklarının apaçık olduğu iddiasına da aynı biçimde yaklaşırız. Bize göre, ahlaki ilkeler, belirli deneyim bütünlüklerini bir araya getirmenin yollarından fazlası olamaz. Onları "a priori" veya "apaçık" olarak nitelendirmek, Platon'un ahlaki kesinlik ve matematiksel kesinlik arasında kurduğu yanıltıcı örneksemeyi kullanmakta ısrar etmektir. Hiçbir önerme hem devrimsel siyasi çıkarımlar içerip hem de apaçık biçimde doğru olamaz.

Biz temeldencilik karşıtları, bir önermenin apaçık olduğunu söylemenin salt retorik bir hareket olduğuna inanırız. On sekizinci yüzyıl devrimcilerinin bütün insanlar için talep ettiği hakların varlığı, önceki bin yıl boyunca çoğu Avrupalı düşünür için apaçık değildi. İlk dile getirilişlerinden yaklaşık iki yüzyıl sonra Amerikalılar ve Avrupalılar için apaçık hale gelişleri, insan zihniyle ahlaki hakikat arasındaki bir tür doğal birlikten çok kültür belirlenimli telkinle açıklanabilir.

Biz temeldencilik karşıtları, savlarımızı savunmak için şu gibi nahoş tarihsel gerçekleri işaret ederiz: Sözde demokratik ABD hükümetine göre, bildirgedeki maddeler sadece Avrupa kökenli yurttaşlar için geçerliydi. Amerika'nın Kurucu Babaları bu maddeleri sadece, Avrupa'nın monarşilerinden kaçıp, Atlantik Okyanusu'nu geçerek Amerika'ya gelen göçmenler için uyguladılar. Amerikan yerlilerinin –bu toprakların esas sahipleri olan Kızılderililerin– de aynı haklara sahip olduğu düşüncesini pek ciddiye alan yoktu. Direnişçi Kızılderililer katledildi.

Aynı şekilde, Amerikan vatandaşları, kadın haklarını ciddiye almaya, Amerikalı kadınların refaha ermek için Amerikalı erkeklerle aynı olanaklara sahip olup olmadığını kendilerine sormaya, Bağımsızlık Bildirgesinin yayımlanmasından ancak yüz yıl sonra başladılar. Siyah Amerikalıların köle olarak görülmemesi, ancak yüzyıl gibi bir süreden ve çok masraflı ve kanlı bir iç savaştan sonra mümkün oldu. Siyah Amerikalıların beyazlarla aynı haklara sahip, tam mükellef vatandaşlar sayılabilmesi içinse aradan bir yüz yıl daha geçmesi gerekti.

Ülkemin tarihinin bu gerçekleri, Amerika'nın tamamıyla ikiyüzlü bir ülke olduğunu, insan hakları ihlallerine yapılan itirazları hiçbir zaman ciddiye almadığını göstermek için sıklıkla öne sürülür. Ama ben ABD'nin bu yolla reddedilmesinin haksızca ve yanıltıcı olduğunu düşünüyorum. ABD'nin geçen iki yüzyıl süresinde çok daha iyi, adil, dürüst ve cömert bir ülke haline gelmiş olmasının nedenlerinden biri, demokratik özgürlüklerin –özellikle basın özgürlüğünün ve konuşma özgürlüğünün– kamuoyunun Avrupa kökenli beyaz erkekleri, Kızılderililere, kadınlara ve siyahlara geçmişte ve günümüzde neler yaptıklarını düşünmeye zorlamasını olanaklı hale getirmiş olmasıdır.

Bana göre, Batı demokrasilerinde insan hakları kapsamının giderek genişlemesinde kamuoyunun oynadığı rol, demokrasiyi mümkün olan diğer yönetim şekillerinin tümüne tercih etmek için en iyi nedendir. ABD tarihi, esasen, malsahibi olan beyaz erkeklerin refahını sağlamayla ilgili bir toplumun, nasıl fakir siyah kadınların senatör, bakan ve yargıç görevlerine atandığı bir topluma adım adım ve barışçıl yollardan dönüştüğünü gösterir. Jefferson ve Kant, Batı demokrasilerinin son iki yüzyılda geçirdiği değişimi görselerdi, çok şaşırırlardı. Çünkü onların telaffuz ettiği felsefi ilkeler, siyahların beyazlarla eşit muamele görmesini veya kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesini öngörmüyordu. Onların farazi şaşkınlığı, temeldencilik

karşıtlarının, ahlaki düşüncenin, matematikten farklı olarak, rasyonel düşünümün bir sonucu olmadığına dair savlarının da bir kanıtıdır. Burada esas mesele, daha iyi bir gelecek tasarlamak ve bu geleceği hayata geçirmeye çalışırken olanları çok iyi gözlemlemektir. Ahlaki bilme de, bilimsel bilme gibi, her şeyden önce deneyler tasarlamak ve bu deneylerin sonuçlarını beklemekle oluşur. Örneğin, kadınlara seçme ve seçilme hakkı iyi sonuç vermiş, güdümlü ekonomiyse başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Aydınlanmadan bu yana ahlaki ilerlemenin tarihi açıkça göstermiştir ki, demokrasilerde önemli olan, ifade ve basın özgürlüğü olduğu kadar, kızgın vatandaşların iyi iş yapmayan seçilmiş görevlileri daha iyileriyle değiştirebilmesidir. Bir ülkede demokratik seçimler yapılıyor olabilir, ama kötü muamele gören vatandaşlar mağduriyetlerini ifade etme şansına sahip olmadıkça o ülke ahlaki açıdan bir ilerleme kaydedemez. Bir ülkede iş başındaki hükümet fırsat eşitliğini sağlamak için herhangi bir adım atmasa bile, o ülke teoride kurumsal bir demokrasi sayılır. Pratikte, siyasi meseleleri açıkça tartışma ve siyasi adaylar gösterme özgürlüğü, eşitlikçilik anlamındaki demokrasinin, anayasal hükümet olarak demokrasinin doğal sonucu olmasını sağlar.

Temeldencilik karşıtı bu uzun konuşmamın ana fikri, Avrupa Aydınlanmasının en önemli sonucu olan laikleşmeyi yaşamamış olan veya ancak yeni yeni anayasal hükümet oluşturma yoluna giren ülkeler için, Batı felsefe tarihinin özellikle faydalı bir alan olmadığıdır. Çeşitli ülkelerde yürütülen çeşitli toplumsal deneylerin başarılarının ve başarısızlıklarının tarihini incelemek çok daha faydalı olacaktır. Eğer biz temeldencilik karşıtları haklıysak, toplumu felsefi temeller üzerine oturtma girişimi, tarihsel kayıtlardan ders çıkarma girişimiyle ikame edilmelidir.

İngilizceden Çeviren: Şeyda Öztürk

İlk yayımlandığı yer: *Kritika&Kontext* 33 (2007)
© Richard Rorty/Kritika&Kontext
Avrupa Kültür Dergileri Ağı Eurozine'in izniyle *cogito* için Türkçeye çevrilmiştir.

"Biz Temeldencilik Karşıtları" Richard Rorty'nin "Demokrasi ve Felsefe" Makalesine Bir Yanıt

BÉLA EGYED

Bu satırları Bratislava'da geçirdiğim harika ve verimli altı haftanın bitiminde Kanada'ya dönmek üzere hazırlanırken yazıyorum. Bu zaman zarfında Bratislava Uluslararası Sosyal Bilimler Fakültesi'nde, meslektaşlarımla siyasi ve felsefi sorunları tartışmanın heyecanını yaşadım. Tartışmalar bana lisansüstü öğrencisi ve sonrasında genç bir felsefe profesörü olduğum yılları hatırlatan bir ciddiyet ve yoğunluktaydı. Aynı zamanda bir kere daha, felsefe çalışmanın önemine kuşkuyla yaklaşan genç öğrencileri ikna etmenin zorluğuyla karşılaştım. Onlara Platon'un *Devlet*'inin siyaset, etik, eğitim ve felsefe hakkında bize hâlâ önemli dersler verebileceğini göstermek her zaman kolay değildi. Meslektaşlar arası tartışmalarımız da, Platoncu mutlakçılığı bir kenara bırakmışken felsefe geleneğinden neyi muhafaza edebileceğimiz sorusu üzerine odaklandı. Ona alternatifler bulma sürecinde, nesnellik ve eleştirel rasyonalizmden vazgeçilmemesi gerektiğini anladık.

Tesadüfen, *Kritika & Kontext*'in yıldönümü sayısı ziyaretim sırasında çıktı. Makaleler arasında Richard Rorty'nin de bir makalesi olduğunu görmek beni memnun etmişti. Makaleye verdiğim ilk tepkinin oldukça olumsuz olduğunu itiraf etmeliyim. Ben burada, felsefeye ve özel olarak bu disiplinin en görkemli metinlerinden birine duyduğum tutkuyu öğrencilerimde uyandırma uğraşı verirken, orada "felsefenin demokrasi için yersizliği konusunu işleyen" Rorty vardı. Tereddütlerimi duyan dergi editörü, makalenin aslen İran'da öğ-

rencilerden oluşan bir dinleyici grubuna yapılmış bir konuşma olduğunu açıkladı. Bunu aklımda tutarak, daha yakından bakmak üzere makaleye döndüm ve "altmetin"i aradım. Kendime, Rorty'nin bu İranlı öğrencilere ne söylemeye çalıştığını sordum. Aklıma hemen iki şey geldi. Biri, bir yerlerde okuduğuma göre Ayetullah Humeyni'nin Platon'un eserlerine dair olumlu görüş bildirmiş olduğu, diğeriyse *Devlet*'in akıl adına yaptığı gelenek eleştirisiydi. Geleneklerine ilişkin eleştirel bir anlayış için gerekli araçlara aç olan öğrencilere hitap etmekte olan ünlü bir felsefecinin, onları felsefi düşünüşü bırakmaya değil, ona sarılmaya teşvik etmesi gerekmez mi? Rorty gibi bir Platon eleştirmeninin, bu felsefe devinin eserlerinden neyin kurtarılıp neyin kurtarılamayacağı üzerine ciddi bir felsefi tartışma açması gerekmez mi?

Rorty örnekle mi öğretmeye çalışıyordu? Kendi toplumunun değerlerini eleştirmekle, dinleyicilerine kendi değerlerine yönelik eleştirel bir tavrın önemini mi göstermeye çalışıyordu? Yapmak istediği bu olsa dahi, ne yazık ki, Rorty'nin ne Amerikan siyaseti eleştirisine ne de Batı felsefe geleneği eleştirisine katıldım. Vurgusunu "siyası sağ"ın ekonomik tercihleri ve askeri duruşuna yaparak, onun toplumsal muhafazakârlığının yol almasını sağlayan güçlerin çözümlemesi namına çok az şey söylüyordu. Oysa, dinî sağın Amerikan siyasetindeki yükseliş nedenlerinden birinin, ne "liberaller"in ne de "solcular"ın, dinî aşırı tutuculuğa karşı yeterli bir ahlaki (felsefi) alternatif sunamamaları olduğu öne sürülebilirdi.

Dahası, Rorty'nin "Aydınlanma değerleri bütün Batıda hemen hemen hiç sorgulanmadan özümsenmiştir" iddiasına da katılmıyorum. Rorty, Fox haberlerine hiç göz atmamış mıydı? Eşcinsel evlilik, kürtaj ve "akıllı tasarım" tartışmalarını takip etmemiş miydi? Bu tartışmalar temel felsefi sorunları öne çıkarır ve felsefi üstünlüğe sahipmiş gibi görünenler genellikle muhafazakârlardır. Rorty'ye, Batı Aydınlanmasının yol göstericiliğinin bir kısmını kaybettiği konusunda hak verilebilir. Hatta bu, savunucularının "felsefeyi bir kenara itmiş" olmaları gerçeğine bağlanabilir. Ancak benim, Rorty'nin bu gerçek karşısında duyduğu sevince katılmam mümkün değildir. Bana göre solun güncel temel tartışmalara katkıda bulunma yeteneğindeki düşüşün asıl nedeni, solun yeni sorular sorma ve eski soruları yeniden formüle etme tarihsel rolünden vazgeçmiş olmasıdır.

Rorty'nin bu makalesindeki temel sorunu, dar "tarihselcilik" ve "temeldencilik karşıtlığı" anlayışlarıyla çalışması. Rorty'nin radikal kültürel ve tarihsel göreceliğini paylaşmadan, tarihin önemi ve onun "ortak ahlaki bi-

linç"in belirlenmesinde oynadığı önemli rol konusunda ona hak verilebilir. Ne, örneğin, Rorty'nin "[Avrupa Aydınlanması] laikleşme sürecini yaşamamış ülkeler için [...] Batı felsefe tarihi faydalı bir çalışma alanı değildir" iddiasını haklı çıkarabilir? Rorty, bu ülkelerin faydalı biçimde felsefe çalışabilmeleri için laikleşmeyi beklemeleri gerektiğini mi söylemektedir? Batı felsefesi tarihinin başka yerlerdeki laikleşme süreçleri hakkında edecek önemli sözleri bulunmadığını mı? Yoksa, laikleşmenin bu ülkeler için istenen bir sonuç olmadığını mı? Tüm bu iddialar, eğer Rorty bunları öne sürdüyse, ciddi biçimde sorunlu olacaktır. Savunulamaz olduğunu düşündüğüm ilki dışındaki diğerleri, Batı felsefesinin reddini değil, ona bir ilgiyi gerektirir. Platon, Spinoza, Kant, Hegel, Nietzsche ya da hatta Habermas'ın eserlerinin, İran'daki öğrencilerle ya da geleneksel dini inançlarla modernitenin üzerlerinde uyguladığı baskı arasında bir uzlaşma sorununa yakalanmış herhangi başka bir ülkedekiler için yalnızca zayıf bir ilgi teşkil edebileceğini kabul edemem. Ancak Rorty'nin akıllı İranlı dinleyicilerinin, onun Batı felsefesini küçümseyen bu sözlerini ciddiye alacağından şüpheliyim. Bizim öğrencilerimiz gibi, muhtemelen onların da Batılı felsefeciler arasında kendi kahramanları ve kötü adamları vardır.

Slovak öğrencilerimle Platon'u tartışırken, direnişlerinin ya da daha kötüsü, aldırmazlıklarının Rorty'nin *Kritika & Kontext*'te yer alan makalesini okumuş olmalarından kaynaklanıyor olabileceği tekinsiz hissine kapıldım. Sonuç olarak bu beni, Rorty'nin felsefe anlayışıyla olan anlaşmazlığımı netleştirmek zorunda bıraktı. Uzun süre Rorty'nin çalışmalarına hayranlık beslemiş ve onun felsefedeki özcülüğe duyduğu güvensizliği her zaman paylaşmış olmama rağmen, "temeldencilik karşıtlığı"nı kavrama biçimine razı olamayacağımı açıklamalıydım. Rorty'nin makalesi boyunca "felsefi temellendirme" eleştirileri bulunur ve Rorty, ister demokrasi ister daha genel olarak ahlak hakkında olsun, inançlar için güvenli ve kalıcı dayanaklar aramanın beyhudeliğini savunuyor gibidir. Bu bence felsefede takınılması faydalı olan bir tavır. Gelgelelim bu, insanların hayat "yapboz"larını bir biçimde bir rasyonel düzene sokma girişiminde bulunmayacakları ya da bu süreçte filozofların önemli bir rol oynamayacağı anlamına gelmez. Filozofların bu girişimlerin ancak göreceli ve geçici olabileceğini gösteren rolleri can alıcı olabilir. Filozoflar bunu, başarıları ve kayıplarıyla geçmişteki yapılış biçimlerine işaret ederek yapabilirler. Ancak kendi "içkinlik düzlemleri"nin tarihsel inşaasına da yardım edebilirler. Diğer bir deyişle, insanların özel şartlar

altında az çok yaşanabilir bir dünya görüşünü kendileri için nasıl yaratabildiklerini gösterebilirler. Neticede, Platon'un "İyi Formu"yla, Spinoza'nın "Tanrı"sıyla, Kant'ın "Aklın İdeal"iyle öğretmeye gayret ettikleri bu değil miydi? Ve bu, çağdaş birçok "temeldencilik karşıtı" felsefecinin işaret ettiği yön değil midir?

Bu nedenlerle Rorty, temeldencilik karşıtlığında biraz fazla ileri gitmiş gibi geliyor bana. Siyasi, ahlaki ve sosyal görüşlerimize, geçici de olsa tutarlı temellendirmeler sağlayabileceğimizi ya da sağlamamız gerektiğini reddediyor. Bana göre, felsefe bu göreve önemli bir katkıda bulunabilir. Rorty "güneşin altında yeni şeyler" var derken elbette ki haklı, ancak bunların yeniliği tam da, halihazırda bildiklerimize ve henüz bilmediklerimize bağlı.

Başta belirttiğim gibi, Bratislava'dan ayrılmama az bir zaman kaldı. Bu satırları birkaç gün önce yazsaydım, eminim ki meslektaşlarımla tartışma olanağım olacaktı ve onların yorumlarından faydalanabilecektim. Durum böyleyken yalnızca, şayet yazdıklarımı okuyacak olursa Richard Rorty'nin, yorumlarımı sunuldukları arkadaşlık ruhu adına kabul edeceğini umabiliyor ve aynı zamanda, Rorty'nin makalesini okuyarak önemli dersler çıkaran öğrencilerimin benim makalemi "temeldencilik karşıtı" olmanın ne anlama geldiğine dair daha derin bir anlayış kazandıracak bir bakış açısıyla okumalarını diliyorum.

İngilizceden Çeviren: Esen Ezgi Taşcıoğlu

İlk yayımlandığı yer: *Kritika&Kontext* 33 (2007)
© Béla Egyed/Kritika&Kontext
Avrupa Kültür Dergileri Ağı Eurozine'in izniyle *cogito* için Türkçeye çevrilmiştir.

Béla Egyed'e Yanıt

RICHARD RORTY

Béla Egyed felsefe öğrencilerini "felsefi düşünceden" soğutmamam, onları felsefi düşünmeye sevk etmem gerektiğini düşünüyor. Beni, Platon'dan "kurtarılabilecek ve kurtarılamayacak olanlar üzerine ciddi bir felsefi tartışma yapmaya" davet ediyor. Bu önerisini şaşırtıcı buluyorum, çünkü kitaplarımın tam da felsefi düşünüm örnekleri olduğunu ve tam olarak bu konuyu ele aldıklarını düşünüyorum.

Platon'u eleştiren diğerleri –örneğin Dewey– gibi, ben de Platon'un, geçici olumsallıklardan kaçınıp şeyleri sonsuzluk açısından ele alarak kesinliğe ulaşma yolundaki umudundan vazgeçip, Sokrates'in geleneksel inançlara karşı eleştirel yaklaşımını kurtarmamız gerektiği konusunda ısrarlıyım. Eğer Platon'un yolundan gidersek, Egyed'in "dünyanın az çok yaşanabilir / çekilir hali" adını verdiği şeyi oluşturmak / elde etmek için felsefeden değil de tarihten ve yaratıcı edebiyattan medet ummuş oluruz. Tarihsel gelişmeleri –siyaseti laikleştirince, kadınları erk sahibi yapınca veya Devletin güç tekelini varlığı tekrar dağıtmak için kullanınca olanları– incelemek, tarihin dışında kalan bir şeyi rehber edinme girişimlerinin yerini alır. Kurmaca edebiyat yapıtları okumak bize, insanların belli bir yaşam biçimini tercih ettiklerinde dünyanın nasıl bir yer olacağını anlamamıza yardımcı olur.

Platon'un eleştirmenleri genelde, Platon gibi, Egyed'in "nesnellik ve eleştirel rasyonellik" adını verdiği şeye –Sokrates'in örneklediği erdemlere– bağlıdırlar. Ne var ki, Egyed, "felsefi temeller" düşüncesinden vazgeçip yerine "tarihten alınacak dersler"i koyarsak, bu erdemlerin tehlikeye atılacağını düşünüyor. ABD'de dindar sağın son dönemde iktidarı ele geçirmiş olması-

nın nedenlerinden birinin, liberallerin "dinsel köktenciliğe, uygun veya kabul edilebilir ahlaki (felsefi) bir alternatif sunamamaları" olduğunu düşünüyor. Aynı zamanda, "felsefi üstünlüğe" sahipmiş gibi görünenlerin muhafazakârlar olduklarını söylüyor.

Ben, liberallerin muhafazakârları onların silahlarıyla yenmeye –zamandan ve olasılıklardan kaçmak için insanların arzularını ve zaaflarını kullanmaya– çalışmalarının büyük bir hata olduğunu düşünüyorum. Felsefi temeller düşüncesini böylesi bir kaçıştan kurtarabileceğimizden şüpheliyim. Dinsel köktencilik bizim güvenlik ve kesinlik arzumuza hitap eder, felsefenin rasyonalist geleneği –Planton'u Kant ve Spinoza'yla biraraya getiren gelenek– de aynı şeyi yapar. Nietzsche ve Dewey'nin bakış açısından, bu, bastırmamız gereken alçak bir arzudur. Bu arzuya boyun eğmek, yükselmek değil; alternatif tutumların somut sonuçları üzerine düşünme gönüllülüğünü çözülemez bir soyutlamalar ihtilafıyla değiştirmektir.

Egyed eşcinsel evililiği, kürtaj ve 'akıllı tasarım' tartışmalarının temel felsefi sorunları öne çıkardığını düşünüyor. Ben böyle düşünmüyorum. Niçin sadece heteroseksüellerin veya aynı ırktan olanların evlenmesine izin verildiği sorusu, faydacılığın (eğer kimseye zarar vermiyorsa, yanlış değildir) doğal hukuk kuramıyla (eşcinsellik ve ırkları karıştırmak doğal değildir, o halde yanlıştır) yüzleştirileceği soyutlama düzeyine çıkarak yanıtlanamaz. Bu sorunun yanıtının bulunacağı yer, edebiyat ve tarihtir – eşcinselliğe ve ırk ayrımına karşı farklı yaklaşımların benimsendiği toplulukların tarihinde ve eşcinsel veya farklı ırktan çiftlerin hayatlarının ve ilişkilerinin resmedildiği özyaşamöykülerinde ve romanlarda. Soyut zıtlıkların nasıl çözüleceğini kimse bilemez ama somut vakaların incelenmesi yoluyla, insanların yaklaşımlarında önemli değişikliklere yol açılabilir.

Kürtajı "İnsan hayatı ne zaman başlar?" gibi yanıtlanamaz sorular üzerinden tartışmak da, soyut ilkelere yapılan yararsız başvurulara bir örnektir. Bir kişinin kürtaj konusundaki görüşleri, onun hangi tarafa –fetusa veya anneye– daha fazla sempati beslediğiyle belirlenir. Bu iki canlıdan hangisinin yaşamının somut ayrıntılarını daha fazla bilirse, sempatisini de o derece anlamlı biçimde yönlendirir. Platon, Spinoza, Kant, Nietzsche veya Dewey'den alıntılanacak hiçbir görüş, kişinin tutumunu belirlemesine yardımcı olamaz.

Felsefi temellere Egyed gibi büyük önem atfetmek için "Akıl" adı verilen bir hakikat kaynağına inanmak gerekir. Platon, Spinoza ve Kant'ın "Tanrı ne der?" sorusunun ikamesi olarak kullandıkları "Akıl ne der?" sorusunu

ciddiye almayı gerektirir. Benim görüşümce, rasyonellik bir yeti değildir. Rasyonellik basitçe, diyalog kurmaya, darbe yerine sözcük kullanımına gönüllü olmaktır. Hal böyleyken, Egyed'in, Platon'un "akıl adına, bir gelenek eleştirisi" sunduğunu söylemesine itiraz ederim. "Akıl adına" ifadesi bana tıpkı "Tanrı adına" gibi boş bir retorik hareket gibi görünür. Rasyonelliği –Sokratesçi açık fikirlilik ve diğer tarafı dinleme gönüllülüğünü– sonuna kadar savunurum. Ama rasyonel olmanın, temelleri aramakla veya ahlaki anlaşmazlıkları soyut ilkeler arasındaki çatışmaya indirgemekle ilgisi olmadığını düşünüyorum.

İngilizceden Çeviren: Şeyda Öztürk

İlk yayımlandığı yer: *Kritika&Kontext* 33 (2007)
© Richard Rorty/Kritika&Kontext
Avrupa Kültür Dergileri Ağı Eurozine'in izniyle *cogito* için Türkçeye çevrilmiştir.

İki Kültür Aşılabildi mi?

SADIK EROL ER



İki Kültürü Aşmak
Modern Dünya Sisteminde Fen Bilimleri İle Beşeri Bilimler Ayrılığı
Ed. Richard E. Lee/Immanuel Wallerstein
Çev.: Aysun Babacan, Metis, 2007

> Yeni Kozmoloji'nin sonsuz Evren'i, Zaman ve Uzam anlamında sonsuzdur ve sanki sonsuz maddenin içinde, sonsuz ve zorunlu yasalara uygun olarak sonsuza dek amaçsız olarak dolandığı bu sonsuz mekân İlahi Güç'ün ontolojik bütün özelliklerini devralmıştır. Yine de Evren'in devraldığı özellikler, Tanrı'nın giderken yanında götürdüklerinin dışında kalan özelliklerdir.
>
> *Alexandre Koyré*

Yirminci yüzyılın modern/postmodern konjonktüründe disiplinlerin sınırlarını veya disiplinlerarasılığın meşru ya da gayrimeşru ilişkilerini özgün bir şekilde betimleyen "iki kültür" terimi, C. P. Snow tarafından 1959 yılında ortaya atıldığında/icat edildiğinde mevcut kavram henüz entelektüel parametrelerle ölçülecek düzeyde tartışılmamıştı. Tarihsel süreç içerisinde dönem dönem entelektüellerin ve bilim adamlarının çalışmalarıyla bıçağın hangi yüzünün (fen bilimleri/beşeri bilimler) bileylendiğini keskinliği oranında tespit etmemiz mümkün olmuşsa da, bu kargaşa ya da "otorite tutkusu" sürekli birbirlerini aşındıragelmiştir. Disiplinlerin saflarının belirlenmesi –arka planı Descartes'a kadar uzansa da– büyük çapta yirminci yüzyıl ölçeğinde fen ve beşeri bilimlerin yeniden inşası paradigması doğrultusunda renklenmeye başlar.[1] Her ne kadar bu dönem, siyaset sosyolojisi açısından, insanlık için "cehennemde bir mevsim" yaftasına maruz kalmışsa da, müjdelediği paradoksal yaşam tarzlarıyla bir anlamda yukarıda bahsettiğimiz "saf" tutmak/belirlemek gibi modernist bakış açılarının altını aşındırmasıyla da farklı bir yerde durur. Olayları daha iyi yorumlayabilmek ve temellendirebilmek için resmin bütününü oluşturan ve bu yüzyılın karmaşık dokusunda meydan okuyucu tezleri ve argümanlarıyla kitleleri peşinden sürükleyen eğilimlere bakmakta fayda var. Kıta felsefesi geleneğinde filizlenen, Husserl'in başlattığı görüngübilim (fenomenoloji), geçen yüzyılda Kierkegaard'ın öncülüğünü

yaptığı, Sartre, Heidegger, Marcel ve Jaspers'dan Cioran'a kadar geniş bir zemini biçimlendiren varoluşçuluk, Gadamer ile olgunluğa erişen yorumbilgisi (hermenötik), ilk elde sayılabilecek düşünce akımları olarak göze çarpar. Yine kıtada gelişen Carnap, Schlick, Ayer gibi felsefecilerce savunulan yirminci yüzyılın en etkili düşünce akımlarından mantıkçı pozitivizm, Wittgenstein'ın özellikle *Tractatus*'taki ilk dönem düşüncelerinin büyük etkisi altında kalarak "dil felsefesi"ne farklı bir bakış açısı kazandırır. Siyasi ontolojinin merkezinde yer alan işçi sınıfının "merkezsizleştirilmeye" çalışıldığı süreçte, Marksist düşüncenin yirminci yüzyıldaki toplumsal eleştiri boyutunu temsil eden Frankfurt Okulu'nun savları, Habermas'ın güncel yorumlarıyla günümüze kadar taşınır. Aynı zamanda, yüzyılın ortalarında Saussure'ün dilbilimsel görüşlerinden esinlenen yapısalcılık, değişik alanlardaki etkisiyle öne çıkar. 1960'ların çalkantılı döneminde, batı bilim-felsefe geleneğine özeleştirel yaklaşımlar içinde kendini gösteren olguculuk sonrası ve yapısalcılık sonrası düşünme yordamlarıyla karşılaşıyoruz. Karşı kıyıda ise kendi geleneği doğrultusunda daha farklı felsefi düşünceler gelişti. Frege'nin mantıksal çözümlemeleri ile başlayan "dil"i temel alan çözümleyici düşünürler, bazı kıta düşünürlerinin de katkısıyla kendi bakışlarını geliştirdiler. Russell ve Moore'un, dil-düşünce ilişkisinden yola çıkarak felsefe sorunlarına dilsel çözümleme aracılığıyla yaklaşan tutumları, o dönemde İngiltere'de varolan yeni-Hegelci felsefeye de tepki niteliği taşıyordu. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, sistematik felsefe çerçevesi dışında yer alan, belli alanlarda yoğunlaşan düşünceleriyle felsefe ortamına katkıda bulunan birçok ismi görüyoruz. Bataille, Levinas, Blanchot, Derrida, Lyotard gibi düşünürlerin ortak noktası da yine Nietzsche'den hareketle Hegelci sistematik düşünce karşıtlığıydı. Sistematik bir bütünlükten söz edilemezse de, 1970'lerden itibaren, eril epistemoloji ve söylemine karşı, kökleri ondokuzuncu yüzyıla uzanan feminist görüşlerin daha olgun biçimde dillendirildiğini görmekteyiz. Simon de Beauvoir'ın öncüsü olduğu bu alanda, Hélène Cixous, Luce Irigeray, Julia Kristeva anılmaya değer isimler. Yirminci yüzyılın son çeyreği ise, postmodern düşünce ekseninde, Lyotard, Derrida, Baudrillard gibi düşünürlerin günümüzde hâlâ tartışılan görüşlerine sahne oldu. Ayrıca, ayrıksı bir felsefe tarihçisi kimliğinin yanı sıra psikanaliz ve şizoanaliz çözümlemeleriyle edebiyatın doğasını farklılaştıran Deleuze ile modernitenin dışarıda bıraktığı kişileri ve sorunları cesur ve olağandışı kavramlarla cilalayan ve böylelikle döneminde "insanın/öznenin ölümü" gibi radikal söylemlere imza atan Foucault görmezden gelinemez. Edebiyatın, olağan felsefe yapma biçiminde karşılaşılan çeşitli epistemolojik, metafizik, yöntembilgisel sorunların ketleyici ortamının dışında felsefe yapma olanağını kullanan, M. M. Bakhtin, Roland Barthes, G. Bataille, M. Blanchot, P. de Man, Iris Murdoch, Ayn Rand, Miguel Unamuno gibi isimleri de unutmamalıyız. İnsanoğlunun doğanın evrimsel yapılarına dışarıdan müdahalesi sonucu çevrenin hızla bozulmasına bir tepki olarak ortaya çıkan, en köktenci söylemini Arne Naes'in temsil ettiği (derin ekoloji) ve diğer tarafta Murray Bookchin gibi düşünürlerle desteklenen çevreci felsefi görüşlerin yüzyıl sonu felsefesinde yeri olmalıdır. Büyük ölçekte hukuk ve adalet sorunu üzerine kışkırtıcı söylemleriyle tanınan Rawles yine anılmaya değer. Marksist felsefenin farklı tezahürlerini temsil eden yirminci yüzyıl düşünürleri arasında, Antonio Gramsci, György Lukács, Ernst Bloch,

Henri Lefebre, Louis Althusser, Hannah Arendt, Frederic Jameson ilk akla gelen isimlerdir. Günümüzde yaşayan düşünürlerden, hermenötik gelenekte anılan Gianni Vattimo, dil ve ahlak tartışmalarına önemli katkılarda bulunan Karl-Otto Apel, mantık-bilim felsefesi, daha sonra zihin felsefesi alanındaki görüşleriyle Hilary Putnam, kıta felsefesi geleneğinin önemli sorunlarını çözümleyici geleneğin sunduğu olanakları kullanarak özgün bir şekilde işleyen Richard Rorty, Devlet felsefesi alanında çalışmalarıyla Robert Nozick, sosyal bilimlerin önünün açılması gerektiğine samimiyetle inanan Gulbenkian Komisyonu editörü sosyolog/iktisatçı Immanuel Wallerstein ve değinemediğimiz birçok düşünür yirmibirinci yüzyıl düşünce evrenine katkıda bulunmaya devam etmişlerdir.

Elbette ki, çerçevelemeye çalıştığımız ve fütursuzca "dikişsiz" sıfatını iliştirebileceğimiz bu yüzyılda, sadece yukarıda saydığımız eğilimler yoktur. Ancak yazımızın mahiyeti açısından kısa tutmaya çalıştığımız bu yüzyılın topografisi, sosyal bilimlere getirmiş olduğu yeni açılımlar ve alternatif disiplin modelleriyle göz kamaştırıcı ve dikkate değerdir. Varolan bilginin Batı dünyasındaki teolojiye boyun eğmesiyle başlayan skolastik dönem ve daha sonra bu teolojik bilginin prestij kaybına uğrayarak yerini "doğa incelemeleri" adı altında seküler bilgiye (ve Aydınlanma'nın araçsal akılcılığına) bırakması, kuşkusuz yüzyılın epistemolojik anlamda ana gövdesini oluşturmaktaydı. Başka bir ifadeyle, Tanrının giderken yanında götürdüğü özellikleri sorgulamaktan ziyade, geride bıraktığı boşluğu doldurma girişimi olan Aydınlanma rasyonalizmi yirminci yüzyıldaki disiplinlerin sınıfsallaşmasında önemli bir aktördü. Her ne kadar iki kültür arasındaki derin yarılmanın getirmiş olduğu kurumsallaşma çabaları ilk önce Fransa'da, daha sonraları Kıta Avrupası'nın diğer ülkelerinde baş gösterse de, asıl olgunluğuna okyanusun öte tarafında, ABD'deki entelektüel çalışmalarla erişecekti. Bu bağlamda, "bilimsel bilginin ya da bilimin, misyonunu tamamlamak üzere olduğunu ilan eden yorumbilgisel açıklamalar" özellikle C. Maxwell ve M. Faraday'in elektromanyetik alan kavramına yaslanarak ilerlerken, bir yandan da Newtoncu mekanik dünya görüşünü aşındırmaktaydı. Bunun yanı sıra, çarpıcı bir diğer gelişme ise Heisenberg ve Schrödinger'in geliştirdikleri "belirsizlik kuramı" ile ivme kattıkları "kuantum mekaniği"nin ve Einstein'ın çalışmalarının farklı bir bilim anlayışına –postmodern bilimsel bilgiye– kapı aralamakta olmasıydı. Görelilik kuramı ve kuantum mekaniğinin getirmiş olduğu eleştirel düşünceyle ayrıcalıklı konumunu pekiştiren bilim, teknolojik gelişmeleri tetiklerken aynı zamanda sosyal bilimlerdeki düşünsel evrilmeye de katkıda bulunmaktaydı. Gerçekten de 1850–1945 arası dönem dünya genelinde kabul gören belli başlı kategorileri az sayıda disipline indirgeme süreciydi. Ayrıca bu dönemde hız kazanan ulusalcılık ya da ulusal özgüllük yaklaşımı sosyal bilimleri belirleyen farklı bir etmendi. Mauro di Meglio'ya göre bu "ulusal özgüllük sosyal bilimlerin geçtiği süreçte kilit bir rol oynamıştır. Hatta bu süreci, çizgisel bir tarih olarak değil, birbirine zıt iki model arasındaki sürekli çekişmenin tarihi olarak nitelendirmek daha açıklayıcı olabilir; bu iki zıt modelin biri daha "disiplinli", bilimsel, pozitivist bileşenleri daha çok vurgulayan "hegemonyacı" ve evrenselci model, diğeri ise sistemin işleyişini daha bütüncü bir yaklaşımla anlamayı vurgulayan, zaman ve mekân farkındalığına özel bir önem yükleyen direniş modeliydi."[2] Başkanlığını Wallerstein'ın yaptığı Gulbenki-

an komisyonu, *Sosyal Bilimleri Açın*[3] başlıklı raporunda bu indirgeme nosyonunun ve direniş modellerinin ne kadar akılcı olup olmadığını tartışırken, özellikle disiplinlerin örgütlenme parametrelerini tespit etmemizi salık verirler. Sorun aslında sosyal ve fen bilimleri disiplinlerinin sınırlarının yeniden çizilmesine katkı sağlayan kurumsal modellerin yirmibirinci yüzyılda geçerliliğini ne derece koruyacağıdır. Yani, yirmibirinci yüzyıl sınırların yeniden çizildiği ondokuzuncu yüzyıl örgütlenme aygıtlarını mı kullanacaktır ya da farklı bir yapılanma sürecine saparak yeni bir entelektüel hassasiyet üzerinden taleplere cevap verebilecek eğitim modelleri mi oluşturacaktır? Wallerstein, tarihsel bağlamda konjonktürel olarak değişen entelektüel iletişimsel düzeye bağlı araçsal modelleri şu şekilde sıralar: ondokuzuncu yüzyılda entelektüel iletişimin gerçekleştiği düzey, ulusal bilimsel toplantılar ve ulusal bilimsel dergiler. Bu tür kurumlara talep çok artıp tıkanma başlayınca, yerini bir ölçüde, 1945'ten sonra dünya çapında çok yaygınlaşan kolokyumlar aldı. Günümüzde artık bu kanal da aşırı talep sonucu tıkanınca, birbirlerinden fiziksel olarak uzakta bulunan az sayıda bilim adamının, elektronik ağların sağladığı artan iletişim olanaklarının da yardımıyla gerçekleştirdiği, sürekli ilişkilere dayalı küçük yapılar ortaya çıktı.[4] Bu aslında içinde bulunduğumuz yüzyılda ister dünya isterse ülkemiz açısından kurulması gereken sosyal bilimlerin ya da diğer bilimlerin hangi çerçevede örgütlendiğini gösterir. Bu durumun ülkemiz açısından hangi olgunlukta olup olmadığı yazımızın mahiyetini aştığından bu konu başka bir yazıda etraflıca tartışılacaktır. Ancak yine de kavramsal bir çerçeve oluşturması bakımından dikkat çekici bir çalışma olan *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek* adlı çalışma bu konuda atlanmaması gereken bir eserdir.[5] Bu bağlamda Richard E. Lee'ye göre, günümüzün sürekli ilişkilere dayalı küçük yapıların getirdiği yeniden düşünme süreci, indirgeyici değil sentetik bir yaklaşımı, çapraz disiplinci güçlü bir tavrı ve "çetin" problemleri de içerecek bir arayışı temsil etmek zorundadır. Bu durum Newtoncu dünya görüşünden ve klasik bilimsel anlayıştan uzaklaşma gibi okunmalıdır. Çünkü modernleşmeyle birlikte terk edilen mutlak uzay ve zaman gibi değerlerin altını kazan modern düşüncenin arkaplanı büyük ölçüde Max Weber'in ifadesiyle "dünyanın büyüsünün yok edilmesi"ne yaslanır. Aydınlanma projesinin temelinde yer alan bu büyü bozma ve arayış motifi modernizmin iç dinamiklerini oluşturur ve son birkaç yüzyılın alın yazısı niteliğindedir. Gulbenkian Komisyonu, raporunda bu durumu şu şekilde tasvir eder: "Dünyanın büyüsünü yok etme" kavramı, vahiy yoluyla geldiği için ve /veya başka bir gerekçeyle kabul edilen bilgelik ya da ideolojinin kısıtlanmadığı nesnel bilgi arayışını temsil ediyordu. Sosyal bilimlerde bu, tarihi, varolan iktidar yapıları adına yeniden yazmamız gerektiği yolunda bir uyarıydı. Bu uyarı, entelektüel faaliyeti, önünü kesen dış baskılardan ve mitolojilerden arındırmakta çok önemli bir adım oldu ve bugün de geçerli olmaya devam ediyor.[6] Baconcı bir düsturla dünyanın büyüsünü bozan/bozmaya devam eden insanoğlunun, yedeğine aldığı teknolojik gelişmeler ışığında büyümeye çalışırken "şişmanlayan" bir kültürel mirasın dekadansına maruz kalması da gerçekte bir tesadüf olamaz. Bu yüzdendir ki, varolagelen tartışmalara bağlı olarak *La nouvelle alliance*'da [Yeni İttifak] Prigogine ve Stengers, "dünyaya büyüsünü geri verme"yi önerdiler. Yine bu komisyon raporuna göre "dünyaya büyüsünü geri verme"

kavramı bir mistifikasyon çağrısı değildir; ancak kendimizi disiplinler karşısında ya da disiplinlere rağmen yeniden farklı pozisyonlara göre konumlandırmak zorunluluğunu beraberinde getirir. Farklı bir ifadeyle "bu, insanlarla doğa arasındaki yapay sınırların kırılması, ikisinin de zaman okunun çerçevelediği aynı evrenin parçası olduklarını görmeleri için yapılan bir çağrıdır. "Dünyaya büyüsünü geri verme" kavramı, insan düşüncesini bugüne kadar olduğundan çok ötede özgürleştirmeyi amaçlamaktadır." Yazımızın başlarında çıkardığımız yirmibirinci yüzyılın düşünsel eskizi gerçekten de insanın kendisini özgürleştirme ve sosyal bilimleri dönüştürme yolunda akla yatkın ilkeler bulma girişimi olarak değerlendirilmelidir, ki sosyal bilimcilerin yapması gereken en acil eylem planı da buna yönelik olmalıdır. Bu bağlamda önemli tespitlerden biri de "kültüre dönüş" açılımıdır. Çokkültürlülük, postkolonyalizm, oryantalizm, sinoloji, antropoloji vb kültürel soruşturma sahaları Eric Hobsbawn'ın ifadesiyle dünyayı bir teleskopun değil mikroskobun merceğinden görmeyi tercih edenlerin perspektifi olarak değerlendirilebilir.[7]

Son tahlilde toplumsal/siyasal/kültürel etkinliklerin merkezinde yer alan "değişim" olgusu, Descartes'tan bu yana modern düşünceye sinmiş olan insanlar ve doğa arasındaki ontolojik yarılma kırılmadığı, disiplinlerarasılık olumlanmadığı, yenidünya düzeni/düzensizliği kurumlarının kimlikleri eski kavramlara göre tanımlandığı, siyasi ontolojinin merkezi "merkezsizmiş" gibi görüldüğü sürece amacından sapmış olacaktır.[8] Bu yüzden sosyal ve fen bilimlerinin tarihsel sürecini, bugünkü durumunu daha ayrıntılı okumak/kavramak isteyenlerin *İki Kültürü Aşmak* adlı kitabı gözden kaçırmaması gerekir.

Notlar

1 Bu sürecin nasıl işlediğinin özeti için bkz., Boris Stremlin, "Otoritenin Kuruluşu: Modern Dünyada Bilimin Yükselişi" *İki Kültürü Aşmak: Modern Dünya Sisteminde Fen Bilimleri İle Beşeri Bilimler Ayrılığı* içinde s. 17–50.

2 Mauro di Meglio, "Sosyal Bilimler ve Alternatif Disiplin Modelleri", *a.g.e.*, s. 80.

3 *Gulbenkian Komisyonu, Sosyal Bilimleri Açın*, Çev: Şirin Tekeli, Metis Yay., 1996.

4 *A.g.e.*, s. 71.

5 Ayrıntılı bilgi için bkz., *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek*, Yay. Haz.: K. Şahin, S. Sökmen, T. Bora, Metis Yay., İstanbul, 1998.

6 *Sosyal Bilimleri Açın*, s. 72.

7 Ayrıntılı bilgi için bkz., Biray K.Kırlı-Deniz Yükseker, "Sosyal ve Beşeri Bilimlerde Kültüre Dönüş", *İki Kültürü Aşmak* içinde s. 165-185.

8 Gulbenkian komisyonunun bu konudaki önerileri için bkz. *Sosyal Bilimleri Açın* s. 88-97.

Sergüzeşt-i Pervîz

MEHMET ÇETİNTAŞ

Trajedi yahut tragedya bizim sözlüklerimize geçen yüzyılın başlarında, daha daha 19. yüzyılın son çeyreğinde iyiden iyiye girmiş bir kelime, hatta sadece bir kelime değil; dahası bir kavram. Ne var ki daha önceki dönemlerde de yer yer kullanılmışlığı var... Kelime olarak *tragedya*nın bizde tiyatro oyunu türü şeklinde kullanımı ise ilk defa 1865'e (yahut 1866'ya) tesadüf ediyor. Günlük lisanda kullanımı ise çok sonraki senelerde, 1920'lerden sonra olmuştur.

Geleneksel tiyatromuz dikkate alındığında bizde komedyanın yahut komedi tiyatrosunun geçmişinin çok daha eskilere gittiği kabul edilir. Batının aksine bizim kültürümüzde trajedi türünde oyun ise yoktur. Karagöz ve ortaoyunu önemini yüzyıllar boyunca korudukları gibi Tanzimat'ın ilanından sonra Batı tiyatrosuyla tanışan ne ekâbirin ne de halkın gözünden 1920'lere gelinceye kadar düşmemiştir. Bununla birlikte 20. asrın başından itibaren gerek karagöz ile kuklaya ve gerekse ortaoyununa olan düşkünlüğün gün günden azaldığı da bir hakikattir. Yine de Ramazan geceleri zengin konaklarında kurulan perdelerin arkasında ve sahnelerde kukla ve karagöz oynatıldığı gibi aksesuarı birkaç tabure, bir zilli maşa ve üçlü bir paravandan ibaret olan ortaoyunu da yine bu konakların yayvan sofaları ile divanhânelerinde ve şayet


سرگذشت پرویز

اوج فصلدن عبارت

ترازدی

Sergüzeşt-i Pervîz'in 1865 (yahut 1866) tarihli ilk ve tek baskısının kapağı.

mevsim yaz ise bahçelerinde oynanırdı. Bu gösterileri sadece konak halkı izlemez, civar mahalleli ile bilhassa çocuklar da birkaç gün evvel haberdar oldukları bu oyunları seyretmeye gelirlerdi.

Tanzimat'ın ilanıyla birlikte sahneye birbiri ardına çoğunluğu gayrimüslim-

lerden oluşan tiyatro kumpanyaları çıkmaya başladı. Bunlar başta Batı'nın tiyatrosunun kötü birer taklidinden öteye geçmezken zaman içinde çok başarılı metinlerin çok başarılı oyuncular tarafından sahnelendiği görüldü. Tiyatro halk arasında kısa sürede öyle benimsendi ki, bir taraftan devrin padişahlarının emriyle 1858'de Dolmabahçe ve 1889'da Yıldız tiyatroları yaptırılırken, diğer taraftan büyük şehirlerin değişik yerlerinde birkaç haftada büyük sahneli ahşap tiyatro binaları yükseldi. İstanbul Galatasaray'da inşa edilen Naum Tiyatrosu bunların en meşhuru idi. Özel tiyatro kumpanyalarının çoğu Ermeni tiyatrocuların meydana getirdikleri heyetlerden oluşuyordu. Bu devirde sahnelenen oyunların tamamına yakını tercüme yahut adapte iken iki elin parmaklarını geçmeyecek sayıda da telif eser oynanmıştı. Geleneksel Türk sahne sanatları mizaha daha teşne olduğundan bu türde oyunlar haliyle daha çok ilgi görmüştü.

Trajedi ise Türk tiyatrosunda çok daha geç bir dönemde; telif oyunlar çok daha evvelki tarihlerde yazılmış olmasına rağmen neredeyse 1900'lerin başında tanınmıştı.

Sergüzeşt-i Pervîz,[1] bizde yayımlanan ilk trajediydi. İstanbul'da, 1866'da basılan 55 sayfalık kitap, Ali Haydar Bey'in telif eseriydi ve yazarın henüz 29 yaşındayken kaleme aldığı oyun üç perde üzerine tertip edilmişti. Ali Haydar Bey, trajedi türünde bundan başka *İkinci Esrâr*[2] isminde ikinci bir eser daha kaleme almıştı.[3]

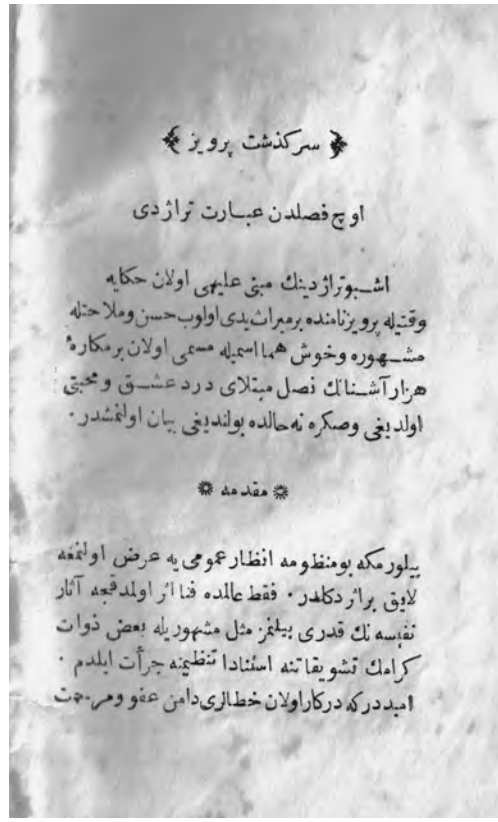
Yeri gelmişken bu ilk telif trajedi örneklerini yazan Ali Haydar Bey hakkında da birkaç söz söylemek lazım. Ali Haydar Bey 1836'da İstanbul'da dünyaya gelmişti. Babası eski posta ve telgraf nâzırlarından Sağır Ahmed Bey, amcası ise Rus taraftarlığından dolayı halk arasında Moskof lakabıyla tanınan sadrazam Mahmud Nedim Paşa idi. Babasının yalısında özel eğitim alan ve Farisî ile Arabî lisanlarını öğrenen Ali Haydar Bey, dönemin diğer pek çok devlet adamının yakını gibi memuriyete girdi ve burada yükseldi. Genç yaşlarından itibaren çektiği romatizma ağrıları ihtiyarlığında onu güçlükle yürür hale getirse de Ali Haydar Bey, râtip iklimine rağmen İstinye'deki yalısında da Büyükada'daki köşkünde de ikâmetten vazgeçmedi. 1916'da 80 yaşında öldüğünde ardında dört risâle, üç tiyatro oyunu ve kitap haline getirilip basılmamış yüzlerce beyitten oluşan şiirler bıraktı.[4] Kabri Eyüp'tedir.

Kütüphanemdeki nüshası hâlâ pırıl pırıl duran *Sergüzeşt-i Pervîz*'in bana enteresan gelen birkaç özelliğinden de bahsetme ihtiyacı hissediyorum doğrusu. Hepsi de döneminin hassasiyetlerine atıf yapan bu noktalardan ilki, korsan baskının önüne geçmeye yönelik… Kitabın son sayfasında yer alan notta *"İşbu kitabın sahibi tarafından mezuniyet alınmadıkça tab' ve füruhtu câiz değildir."* kaydı düşülerek belli ki kaçak baskıların önü alınmaya çalışılmış. O tarihlerde İstanbul'da yayıncıların en büyük dertlerinden biri de bilhassa İranlı matbaacıların yaptıkları kaçak baskıların yayıncılık faaliyetlerine vurduğu darbe idi. Çemberlitaş'ın meşhur Vezirhanı'ndaki onlarca matbaada bu türden korsan baskılar, kimi zaman orijinalinden de daha iyi şekilde ve kısa sürede basılıyor ve el altından piyasaya sürülüveriyordu. Bu kitapların satış fiyatı da gerçeğinin neredeyse dörtte biri idi. Bizim legal yayıncılar çareyi bir ara yazarın ve yayıncının yaptırdığı mühürlerle kitapların künye sayfasını yahut arka kapağını mühürlemekte bulmuşlar ama bunun da kâr etmediği kısa sürede anlaşılmıştı.

Ali Haydar Bey, benzer kitapların başına geleni görmüş olacak ki, korsan baskı yapmaya teşebbüse yelteneceklere uyarıdan çok rica içerikli bu notu kitabının son sayfasına iliştirivermişti.

Kitabın bir ikinci özelliği de yine bu dönemin yayınlarında sıklıkla rastlanan "Satılan mahaller" bölümüdür. Kitabın basıldığı Tasviri Efkâr Matbaası'nın, bu matbaada basılan kitapların satılmasına mahsus bir mağazası, dükkânı olmadığı için, böyle yayınlar, farklı yollarla okuyucuyla buluşuyordu. İkbal, Kanaat, Hilmi gibi yayıncılar, bastıkları kitapları Cağaloğlu'nun candamarı olan Bâbıâlî Caddesi üzerinde yer alan dükkânlarında satışa sunabiliyor, okuyucuyla buluşturabiliyordu. Yazık ki yetişemediğim o devirlerde türlü çeşit kapaklı kitapla süslenen o kitapçı vitrinlerini her hayal ettiğimde görememiş olmaktan dolayı samimî bir üzüntü duyarım.

Tasvir-i Efkâr gibi matbaalarda basılan kitaplar ise tıpkı mâni, makam, güfte mecmuaları ile devrin popüler kanto yahut şarkı notalarının satıldığı usulle satılıyordu. *Sergüzeşt-i Pervîz* de böyle satılan kitaplardandı. Kitabın arka kapağında *"Satılan Mahaller: Hamidiye'de tütüncü Mustafa Ağa'nın dükkânı, Bağçekapusunda tönbeküci dükkânı, Divânyolu'nda kıraathâne"* ibaresi var. Demek, o vakitler fiyatı beş kuruş olan bu kitap, o dükkânlarca meraklısına ulaştırılıyordu. Okuyucu, aradığı kitabı dükkân sahibinden acaba nasıl talep ediyordu? *"Mustafa Ağa'm, geçende sana getirilen Sergüzeşt-i Pervîz'den elinde var mı?"* mı diyordu? Birkaç hafta evvel Beşiktaş'ta bir kahveye girdim. Dikkatinizi istirham (!) ediyorum. Yer Beşiktaş, sene 2008... Bir adres sordum. Sorduğum adres, kahvenin de üstünde olduğu sokakta, beş-on adım ilerisi. Hazindir. Değil adresi öğrenmek, o aziz ocakçının ağzından çıkan seslerin ne olduğunu dahi anlayamadım. Ben de son senelerde İstanbul'daki dehşetli değişim karşısında çaresizlikle karışık takındığım geçiştirme tavrını sergiledim. Söylenenleri anlamış gibi samimiyâne teşekkür ettim. Dükkânın kapısını kapatıp, başımın çaresine baktım.



سرگذشت پرویز

اوچ فصلدن عبارت تراژدی

اشبو تراژدینك مبنی علیهی اولان حكایه
وقتیله پرویزنامنده برمیراث یدی اولوب حسن وملاحتله
مشهوره وخوش همااسمیله مسمی اولان برمكاره
هزارآشنانك نصل مبتلای درد عشق ومحبتی
اولدیغی وصكره نه حالده بولندیغی بیان اولنمشدر.

مقدمه

بیلورمكه بومنظومه انظار عمومیه عرض اولنمغه
لایق براثر دكلدر. فقط عالمده فنا اثر اولمدیغه آثار
نفیسه نك قدری بیلنمز. مثل مشهوریله بعض ذوات
كرامك تشویقاتنه اسئنادا تنظیمنه جرأت ایلدم.
امید درکه درکاراولان خطالری دامن عفو ومرحمت

Ali Haydar Bey'in telif eseri *Sergüzeşt-i Pervîz*'in içeriği ile ilgili açıklayıcı bilgilerin yeraldığı sunuş bölümü. Sunuşu takip eden ikinci kısımda ise Osmanlı tiyatro edebiyatında o güne dek neden trajedi türünde eser verilmemiş olduğu ve yazarın neden bu türde bir eser kaleme aldığına dair açıklamalar vardır.

Ama dünün kahvecisi, tütüncüsü, ocakçısı sadece kahve yahut çay servisi yapmıyor, ocağa cezve sürmüyor, demlikte çayı kıvamlandırmıyor, dükkânının kapısını aralayan meraklı okuyucunun sorusunu da cevaplıyor, raflarda yahut belki de tezgâhının altında istif edilmiş çeşit çeşit kitap arasından isteneni bulup çıkarıveriyordu.

Gelelim *Sergüzeşt-i Pervîz*'in, yazarı Ali Haydar'ın ağzından aktarılan hikâ-

yesine… *"Üç fasıldan ibâret trajedi"* altbaşlığıyla tanımlanan oyun için yazarı *"İşbu trajedinin mebni-î aleyhi olan hikâye vaktiyle Pervîz nâmında bir mirasyedi olup hüsn ü melahatle meşhûre ve Hoş-hümâ ismiyle müsemmâ olan bir mekkâre-i hezâr-aşinânın nasıl mübtelâyı derd-i aşk ü muhabbetî olduğu ve sonra ne halde bulunduğu beyân olunmuştur."* diyor. Yazar, hemen bu satırları takip eden önsözünde de mütevazı eserini şöyle takdim ediyor: *"Bilirim ki bu manzume enzâr-ı umumiye arz olunmağa layık bir eser değildir. Fakat âlemde fena eser olmadıkça asâr-ı nefisenin kadri bilinmez. Misl-i meşhuriyle bazı zevat-ı kirâmın teşvikâtına istinaden tanzimine cür'et eyledim. Âmiddir ki derkâr olan hataları dâmen-i afv ü merhamet ile mestur buyurulur. Şurasını dahi ifâde eylerim ki şiirimize bir trajedi yolu açdım. İkmâl ve intizamına bu yolda beni takib edecek zevat-ı kirâmın muvaffak olmalarını temenni eylerim."*

Ali Haydar Bey'in bugün kulaklarımıza fısıldarcasına kaleme aldığı yukarıdaki satırlarından da anlaşılıyor ki eserin ilk telif trajedi olmasının haricinde bir iddiası yoktur.

Trajedi türünün klasik formu, ihtiras hisleriyle dolu hayatların felaketlerle sonlanışını seyircide dehşet, ürperti ve acıma hisleri uyandırarak edebî şekilde sahnede sergilemektir. Ancak oyun esnasında oyuncular metin halinde kaleme alınmış diyaloglarla değil eski edebiyatta beyit, bugünkü ifadeyle dize olarak adlandırılan ikiliklerle muhataplarına seslenir; oyunun düzenine göre belirli aralıklarla devreye giren koro da üst perdeden birkaç dize okuyarak durum tespitinde bulunur.

Sergüzeşt-i Pervîz'de yer alan beyitler sahnede gerçi içerik olarak hayli ibretlik durumların ortaya çıkmasını sağlayacak türdendir. Ne var ki üç bölümden oluşan oyunda, karakterlerin üst perdeden söyleyecekleri beyitler - yazıldığı devrin günlük hayatı ve cemiyetin duruşu göz önünde tutulduğunda bile- hayli alaturka bir ifade ile kaleme alınmıştır denilebilir.

"Sizi sevdiğinden siyânet eder,
Beni sevse yarı sehâbet eder.
Sehâbet olur mu o gaddara hiç?
Himâyet olur mu mekkâre hiç?
Eğer doğrusunu sorarsan bana;
Derim, kıl feragat bu işten sana.
Ki sonra nedamet çekersin inan,
Yakar nâra başın o kız bir zaman…"

yahut:

"Hayalin ne mümkün çıka dideden,
Ayırmak kolay mı onu sineden?
O da olmasaydı n'olurdum aman,
O teselliyet eyler dile her zeman.
İşim pek yaman oldu aşkınla ah!
Aceb haram etmez mi baht-ı siyâh?
Eder haram elbet kılarsın kerem;
Kılarsın kerem, ben ne şüphe idem?"

gibi beyitler *Sergüzeşt-i Pervîz* trajedisinde yer alan karşılıklı hitaplardan sadece birkaçıdır. Trajedi böyle uzayıp gider.

O devrin kalem erbabı, trajedi yazarlığına da alaturka bir isim bulur: *facia-nüvis*! Çok sonraları bazı yazarlar bu kelimeyi *hâile-nüvis* olarak değiştirir. Ama 1866'dan itibaren "trajedi" kelimesi de Türkçeye girer. Bundan sonra ise dilde sadeleşme çığırına kadar her üç hal de eleştiri yazılarında, makalelelerde ve tiyatro ile ilgili diğer kitap ve risalelerde arz-ı endâm eder.

Gerçi bizde telif oyun yok denecek kadar az, olanlar da oynanabilirlikten hayli uzaktır ama, günü Halide Edip'in Shakespeare'den adapte ettiği trajedilerle Abdülhak Hâmid'in ağır oyunları kurtarır. Projenin altında ise 12 kişiden oluşan *Sahne-i Osmanî*'nin imzası vardır. Sene 1912'dir…

Dolayısıyla denebilir ki bizde oynanan ilk trajedilerin iki kahramanı var-

dır, telif eserlerde Abdülhak Hâmid'in trajedilerini sahneleyen Burhaneddin Tepsi ve adapte edilenlerde de genç yetenek Ertuğrul Muhsin. Ondan önce kör topal bir şeyler yapmaya çabalayan Türk Tiyatrosu'nda trajedi namına bir şey olmadığını sonraki senelerde hatıralarını yayımlayacak olan Muhsin Ertuğrul da acı bir lisanla dile getirecektir. Kaldı ki, Türk tiyatrosu dendiğinde kimse ne Ali Haydar Bey'i ne de bizde ilk telif trajedi olan *Sergüzeşt-i Pervîz*'i hatırlamayacaktır…

Darülbedayi, yayın hayatına 1930'da başlamış Cumhuriyet'in en eski tiyatro dergisidir. Şehir tiyatrolarının yayın organı olan derginin ilk sayılarından itibaren modern tiyatroya olan özlem ve bu arayışa mecra verecek fikirler örgüsünün şekillenebilmesine yönelik olarak seslendirilen kaygılar hemen dikkati çeker. *Darülbedayi*'nin 15 Mart 1930 sayılı üçüncü sayısında yer alan çığlık gibi başyazı "Perdeci" takma ismiyle Ertuğrul Muhsin tarafından kaleme alınır. Yazının hemen girişindeki satırlara göz atıldığında bile tiyatronun bizdeki emeklemeleri, emekleyen örneklerin de tiyatroyla görece ilgisinin acı bir üslupla dillendirildiği hemen fark edilir:

> *"Eski Yunan'da Aishkylos tiyatro eserlerini bundan 2400 sene evvel yazmaya başladı. Sophocles ve Euripides de ondan elli sene sonra birer san'at abidesi olan tragedyalarını yazdılar. Bugüne kadar Avrupa tiyatro yazarları hep onların örneklerinden faydalandılar. Bu eserlerin arasında öyleleri vardır ki, bugünün en ünlü, güçlü tiyatro yazarları bile o eserlerden daha sahneye uygununu yapamaz, yazamaz. (…) Seneca da Roma tragedyalarını yazdı ve Fransız tragedya yazarlarına Yunanlılardan sonra hoca oldu. Demek, eski Roma'da tiyatro edebiyatı 2000 seneden beri var."*[5]

Sonraların Muhsin Ertuğrul'u hiç de haksız değildir. Yazının son cümlesi, Türk tiyatrosunun 1860'lardan 1930'lara kadar geçen 70 küsur senelik safahatını özetler niteliktedir: *"Kısır kadınlardan çocuk isteyen babalar gibi göğsümüzü dövüyor, başkalarının piçlerini kendimize evlat etmek istiyoruz. 'Çeviri kötü, adaptasyon yanlış' diyenler kısır değilseniz, başkalarının eserlerini kıskanıyorsanız, siz yazın. Artık karihalarınızı (yaratıcılığınızı) çiftleştirin. Doğurun da öz evlatlarımızı bir görelim!"*

Sergüzeşt-i Pervîz, telif olmasına telif eserdir ama yavan bir örnektir. Ertuğrul Muhsin'in haykırdığı bütün deformasyon bu oyunda da vardır. Öyle ki *Sergüzeşt-i Pervîz* literatürde yer bile bulamaz.

Ali Haydar Bey, amatörce bir heves ile kaleme aldığını önsözünde belirttiği eserinin girişini, klasik trajedilerden ilham alarak tarihe bağlayarak başlatır.

> *"Tevarih-şinasân ederler beyân*
> *Ki kalmış bu âlem-i tehî çok zemân*
> *Kalaydı n'olurdu o hâl üzre âh!*
> *Ne tâlî' olurdu ne baht-ı siyâh!*
> *Ne ağyâr olurdu ne âşık ne yâr;*
> *Ne handân olurduk ne giryân ü zâr…"*

Halbuki sözleriyle, kurgusuyla, hikâyesinin arka planıyla ve üslubuyla *Sergüzeşt-i Pervîz*, klasik formda hazırlanmaya çabalanmış bir taklid-telif'ten öteye gidemez.

Ertuğrul Muhsin, bugün bir yanıyla hayli hazin bir hal almış olan bir başka gerçeğe daha değinir ve *"Sophocles'in Kral Oidipus'u ayarında ölmez bir eserin iskeletini bile kurmaya imkân yoktur. Yirmi beş asırlık bu hâile (trajedi) hâlâ dipdiri ayakta duru. Daha dünkü şahsiyetlerin unutulduğu bugünün sahnesinde bu kadar muvaffakiyetle ayak direyebilmek kaç esere nasip olmuştur? İşte Kral Oidipus, bu ayardaki eserlerin baş tacıdır…"* tespitinde bulunur bir başka yazısında…[6] Tespit hazindir zira dünya bugün, 25 asırdan beri soluk alıp ve-

ren böylesi miraslarına dahi sahip çıkamayacak bir acziyet içerisindedir 21. yüzyılda. Ve kültürün ne olduğuna dair derin bir karmaşa hüküm-fermâ olmuştur.

Yine de bu erken devir örneğinde olgun bir metin aramaktan çok türünün ilk örneklerinden oluşu dolayısıyla üslup, içerik ve yaklaşım açısından teşhis ve tesbitte bulunmak ve eseri bu şekilde yorumlamak yerinde olacaktır.

Notlar

1 Ali Haydar, *Sergüzeşt-i Pervîz*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1282 (1865-66).

2 Ali Haydar, *Sasaniyân Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşti*, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1282 (1866). Ali Haydar bundan başka 1892'de *İkinci Rûya* yahut *Rûya Oyunu* ismini taşıyan iki perdelik bir de komedya yazmış ve bu oyun aynı sene Edirnekapı'da Maktul İbrahim Paşa Tekkesi'ndeki Şeyh Yahya Efendi'nin matbaasında basılmıştı. Belli ki Ali Haydar sahne sanatlarına bilhassa metin boyutuyla hayli düşkündü. Ali Haydar Bey'in devirdaşı sayılabilecek Şemsi Efendi ise, *Tedâbirde Kusur* ismi altında sekiz fasıldan mürekkep bir trajedi yazmış ve bu oyun 1874'te Zataryan Matbaası'nda basılmıştı.

3 Bu devirde tiyatro eseri yazmış Ahmed Midhat, Abdülhak Hâmid (Tarhan), Direktör Âli Bey, Mustafa Naci Bey gibi edebiyatçılar da var. Ne var ki bu edebiyatçılardan hiçbiri trajedi türünde örnek vermemiştir. Bu dönemi takip eden senelerde Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî ve Edebiyat-ı Cedîde akımlarına mensup yazarlar arasında yer alan Cenap Şahabeddin, Şehabeddin Süleyman, Hüseyin Suat (Yalçın), Mehmed Rauf, Sermet Muhtar (Alus) ve Ömer Seyfettin gibi yazarlar da trajedi dışındaki diğer alanlarda tiyatro eserleri vermişlerdir. Buna mukabil Hüseyin Rahmi, kaleme aldığı tiyatro oyunlarından bazılarında tipoloji olarak trajediyi benimsememekle birlikte üslup ve seyir açısından bu türe çok yakın piyesler kaleme almıştır. 1914'te yayımlanan *Hazan Bülbülü* bu türden bir eserdir. Hüseyin Rahmi Bey, bu eserinin başında yer alan takdim yazısında *"Memleketimizde henüz tiyatro san'ati nâmına nisbet-i istihkâk gösterecek teşkil edemedi. Çünki bu büyük san'atin de darüttalimi vardır. Hüdayinâbit mantar gibi mümessil yetişemez. Bizim sefil sahnelerimizin üzerinde, en basit cümlelerde bile acz-i ifâde ile sıçrayan, haykıran, didinen maharetsiz, liyakatsiz hatta ekserisi terbiye-i evliyâya bigâne bir takım zavallılara san'atkâr denemez."* cümleleriyle o tarihte bile doğru dürüst bir kumpanyanın olmayışından yakınır. Yazarın sahnelenmek üzere tertiplediği, ancak daha sonra kısa hikâyeye çevirerek yayımladığı *Hayattan Sahifeler* isimli yarım kalmış eseri de 1918'i, yani Birinci Dünya Savaşı'nın koşulları hayli ağır son günlerini resimleyen ve bu türden kabul edilebilecek bir diğer örnektir.

4 Ali Haydar Bey'in biyografisi ile ilgili yukarıdaki satırlar için meşhur bibliyomanımız İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın kıymetli çalışması *Son Asır Türk Şairleri* isimli muhallet eserinin birinci cildinin 573. sayfasından itibaren başlayan hayli uzun "Haydar Bey" maddesine müracaat ettim. Bundan başka hiçbir kaynakta Ali Haydar Bey ile alakalı doğru dürüst bir bilgi yoktu. Doğum tarihinden, devlet katında aldığı türlü memuriyete ve bu meyanda aldığı maaşlara; emekliliğinde kaleme aldığı eserlerden vefatı tarihine ve hatta defnedildiği yere kadar Ali Haydar Bey'in hayatına dair bütün elzem bilgilerin kaydedildiği bu dört başı mâmur eser olmayaydı Ali Haydar Bey ile ilgili bilgi hatta fotoğrafı acaba nereden bulunurdu? Dünün bütün imkânsızlıkları ile tezkîre edebiyatı sahasında verilmiş son büyük eser olarak kabul edilen bu çalışmadan sonra her türlü imkâna rağmen ne yapılmış, hangi orijinal çalışma ortaya konmuştur? Yüzyıl ötesinden bizlere kuvvetli ışığını saçtığı, kör-topal ilerlemeye çabaladığımız yolu bizi aydınlattığı için İbnülemin Mahmud Kemal Bey'e bu vesileyle bir kez daha rahmet dileyelim. Ali Haydar Bey'in biyografisine dair daha detaylı bilgi için bkz. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1930, C: 1, s. 573-576.

5 Perdeci (Ertuğrul Muhsin) *"Başyazı"* Darülbedayi, S: 3, 15 Mart 1930.

6 Muhsin Ertuğrul *"Sanat Dünyasında Harp Sonrası IV: Londra'da Gördüklerim"* Türk Tiyatrosu, S: 195, 15 Kasım 1946, s. 6-7.

"Hasretle"
Nâzım Hikmet Mektupları

"Ekberciğim, (...) yarın gece inşallah sesinizi duyarım. Hasretten geberiyorum, Moskova'yı, Moskovalıları, sizler başta onların içinde, böylesine sevdiğimi bilmezdim. İstanbul'la Moskova birbirine karıştı."

Nâzım Hikmet



"Hasretle"
Nâzım Hikmet Mektupları
Hazırlayan:
M. Melih Güneş
228 sayfa, 12 YTL

Nâzım Hikmet'in kaleminden çıkan, Nâzım Hikmet'e gönderilen ve şairin ölümünün ardından eşi Vera Tulyakova Hikmet'e gönderilen mektuplardan oluşan özel bir seçki: **"Hasretle" / Nâzım Hikmet Mektupları**... Kitapta yer alan belgeler, Vera Tulyakova Hikmet'in arşivinden ve Rusya Edebiyat ve Sanat Devlet Arşivi'nden derlendi. Türkçe, Osmanlıca, Rusça, Almanca, Fransızca, İngilizce ve Çekçe kaleme alınmış mektupların -bazı temel düzeltiler dışında- redaksiyona tâbi tutulmadan, olduğu gibi yayımlandığı **"Hasretle"**, bu bakımdan da belgesel bir değer taşıyor.

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ • İSTANBUL: 212 293 08 24 / 502 • İZMİR: 232 463 82 90 • ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** • ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** • www.ykykultur.com.tr **İNTERNET SATIŞ** • http://alisveris.yapikredi.com.tr **YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş.** 212 293 08 24 - 252 47 00

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

geçen sayıdakiler

Fanatizm: Ya Bizdensin Ya Öteki

Cogito / Sayı: 53

Cogito'dan / Ya Bizdensin Ya Öteki • Kubilay Akman: Ayrışma, Çatışma ve Fanatizm • Cengiz Çağla: Fanatizm ve Sivil Toplum Üstüne Sorular • Hakan Poyraz: Fanatizm, Bağlanma ve Ahlak • Erol Göka: Fanatizmin Psikolojisi ve Türklerin Psikolojisinde Fanatizm • Esra Arsan-Mete Çubukçu-Ragıp Duran: Medyada Fanatizm • Barış Tut: Futbol Fanatizmi: Sıradan Faşizmin Mihenk Taşı • Levent Cantek: Kutsal Kitaplara Saldıran Bir Ateistin Hatıraları ya da Zagor Bize Kızarsa Vay Halimize? • Mehmet Çetintaş: Yangın Delisi Mustafa Ağa'nın Hatırlattıkları... • Zeliha Burtek: Yaşam-Ölüm Teki Yaşam ve Ölüm Çiftine Karşı • Gökhan Gökulu: "Kramponlu Mehmetçikler" Medya'da Futbol Haberlerinin Sunumunda Fanatizm ve Milliyetçilik • Ahmet İnam: Bağnazlığa Bir Bakış • Mete Tunçay: Kemalist Fanatizm Üzerine • Mete Tunçay - Murat Paker: Fanatizm İlkelliktir • Kaan H. Ökten: Taassuba Karşı Kant'ın "Ebedi Barış" İlacı • Armağan Öztürk: Kant, Adalet, Barış
Geçen Sayıdakiler / Sayı 52: Walter Benjamin • Yazarlar Hakkında

İspanyol denizci **Federico Gravina**'nın gözünden

İstanbul'un Anlatımı

"Türkler sürekli olarak küçük fincanlarla şekersiz kahve içiyorlar. Çok değerli pipolar kullanıyorlar ve enfiye çekiyorlar. (...) Şarap yasak olduğu için onun yerine afyon kullanılıyor; İstanbul'da afyon içmek için tiryaki çarşısı ya da afyon pazarı adı verilen bir yerde toplanıyorlar. Bunu, zeytin taneleri gibi tabletler halinde hazırlıyorlar. Afyonu çok kullananlar sarhoşluğun doğal etkisini aşarak aptallaşıyorlar, sararıp soluyorlar, zayıflıyorlar."



İstanbul'un Anlatımı
Federico Gravina

İspanyol denizci Federico Gravina'nın 18. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a yaptığı yolculuğu ve burada gördüklerini aktardığı **İstanbul'un Anlatımı**, Osmanlı İmparatorluğu'na, saraya, Osmanlı toplumuna, İstanbul'da yaşayan diğer halklara, kentin yapılarına ve gündelik yaşantısına ilişkin Batılı bir gözden yansıyan gözlemleri sunuyor okuyucuya. Sarayın düzeni ve sarayda yaşananlar, harem, hazine, askeri ve kültürel gelenekler, coğrafya ve tarih... Metne, Madrid Saray Kitaplığı'ndan harita ve gravürler de eşlik ediyor.

Çeviren: Yıldız Ersoy Canpolat
144 sayfa, 10 YTL

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ • İSTANBUL: 212 293 08 24 / 502 • İZMİR: 232 463 82 90 • ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** • ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** • www.ykykultur.com.tr
İNTERNET SATIŞ • http://alisveris.yapikredi.com.tr
YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş. 212 293 08 24 - 252 47 00

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

Yazarlar Hakkında

Barış Acar: 1977 Aydın doğumlu. Sanat tarihçisi. 1997 yılından bu yana yayıncılıkla uğraşıyor. Sanat kuramı üzerine çalışmaları Rh+, Artist, Sanat Dünyamız, Sanatçının Atölyesi gibi dergilerde; eleştiri yazıları, denemeleri Evrensel Kültür ve İnsancıl dergilerinde; sinema yazıları Altyazı dergisi ve Radikal gazetesinde; öyküleri Kitaplık dergisinde yayımlanmaktadır.

Oğuz Arıcı: 1976 yılında Almanya'da doğdu. Yarım kalan SBF Uluslararası İlişkiler Bölümü deneyiminden sonra, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümünden 2002 yılında mezun oldu. "Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (Sôphrosûnê) ve Uyum (Harmonia) Düşüncesi" başlıklı teziyle yüksek lisansını tamamlayarak, 2005 yılında aynı bölümde doktora programına başladı. Halen tez aşamasında. Çoğunluğu Yunan tragedyası üzerine olan makaleleleri ile bazıları sahnelenmiş oyunları bulunmaktadır.

Cihat Arınç: 1981 yılında Kayseri'de dünyaya geldi. Hâlen Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde lisansüstü eğitimini sürdürüyor. Yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli uluslararası konferanslarda sanat felsefesi, sufi estetik, film araştırmaları alanlarında akademik bildiriler sundu. Çeşitli dergilerde makale ve tercümeleri yayımlandı.

Alan Badiou: 1937 Fas doğumlu Fransız düşünür. Collège International de Philosophie'de ve École normale supérieure'de dersler vermektedir. Akademik kariyerinin yanı sıra siyasal alandaki militan kişiliğiyle de tanınan Badiou halen L'Organisation Politique içinde siyasal mücadelesini sürdürmektedir. Birçok roman, oyun ve deneme kaleme almış olan yazarın başlıca eserleri: *Thèorie de sujet* (1982), *L'étre et l'èvènement* (1988), *Manifeste pour la philosophie* (1989), *L'Éthique* (1993), *Deleuze* (1997).

Roland Barthes: (Cherbourg, 1915-Paris, 1980) Fransız denemecisi, eleştirmeni ve göstergebilimcisi. Sorbonne'da öğrenim gördü, C.N.R.S.'de (Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi) çalıştı, École Pratique des Hautes Études'de ve Collège de France'ta göstergebilim dersleri verdi. Başlıca yapıtları: *Le degré zéro de l'écriture* (Yazının Sıfır Derecesi) [1953]; *Michelet* [1954]; *Mythologies* (Çağdaş Söylenler) [1957]; *Critique et vérité* (Eleştiri ve Gerçek) [1966]; *Système de la mode* (Modanın Dizgesi) [1967]; *L'Empire des signes* (Göstergeler İmparatorluğu, YKY 1996) [1970]; *S/Z* (YKY 1996) [1970]; *Sade, Fourier, Loyola* [1971]; *Nouveaux essais critiques* (Yeni Eleştiri Denemeleri) [Le degré zéro de l'écriture ile birlikte, 1972]; *Le plaisir du texte* (Metnin Verdiği Haz) [1973]; *Roland Barthes* (Roland Barthes YKY 1998) [1975]; *Fragments d'un discours amoureux* (Bir Aşk Söyleminden Parçalar) [1977]; *La chambre claire* (Aydınlık Oda) [1980]; *Le grain de la voix* [konuşmalar, ö.s., 1981]; *L'aventure sémiologique* (Göstergebilimsel Serüven YKY 1993) [ö.s., 1985].

Maurice Blanchot: 1907'de Fransa'da, Saône-et-Loire'da doğdu. Roman, anlatı ve deneme yazarı. Georges Bataille'ın kurduğu *Critique* dergisinde Marcel Arland, Raymond Aron, Fernand Braudel, René Char, Michel Deguy, Michel Foucault gibi yazarlarla çalıştı. Daha çok edebiyat ile dil arasındaki ilişkiyi ele alan denemeleriyle tanınmıştır. Melville, Kafka, Bataille, Sade, Artaud, Proust, Musil ve Nietzsche gibi yazarlar ve Mallarmé, Char, Lautréamont, Rilke ve Hölderlin gibi şairler üzerine incelemeler kaleme aldı. Türkçe yayımlanan eserleri: *Thomas l'obscur* (1941, *Karanlık Thomas*, Metis, 1993); *L'arrêt de mort* (1948, *Ölüm Hükmü*, Kabalcı, 1999); L'espace littéraire (1955, Yazınsal Uzam, YKY, 1993); *La folie du jour* (1973, *Günün Deliliği*, Altıkırkbeş, 1996); *Le pas au-delà* (1973, *Öteye Adım*, Ayrıntı, 2000).

Mehmet Çetintaş: 29 Eylül 1976'da İstanbul'da dünyaya geldi. 1997'de İstanbul Üniversitesi Avrupa Toplulukları Hukuku ve 2003 senesinde ise Uludağ Üniversitesi İktisadî ve İdarî Bilimler Fakültesi'ne bağlı Uluslararası İlişkiler bölümlerinden mezun oldu. 2003'ün Eylül ayından buyana Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Tarih Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini sürdürmektedir.

Küçük yaşlardan beri ilgi duyduğu tarih ve edebiyat alanında çeşitli araştırmaları bulunan Çetintaş'ın siyasî tarih, tıp, Türk müziği ve sanat tarihi ile şehircilik alanlarında araştırmaları ve iki kitabı bulunmaktadır.

2005 yılında çıkan *"Dolmabahçe'den Nişantaşı'na"* isimli semt monografisi ile 2006 Sedat Simavi Sosyal Bilimler Ödülü'ne layık görülmüştür.

Buket Deniz: 1977'de İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Yıldız Teknik Üniversitesi Modern Dans bölümlerini bitirdi. Yüksek lisans derecesini İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünden aldı. Doktora öğrenimine aynı bölümde devam etmektedir. Halen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF'de ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesinde öğretim görevliliğini sürdürmektedir.

Joshua Foa Dienstag: University of Virginia, Siyaset Bilimleri bölümünde öğretim görevlisi. *Dancing in Chains: Narrative and Memory in Political Theory* (1997) başlıklı bir kitabı ve Wittgenstein, Nietzsche, ve Amerikan siyaseti üzerine çeşitli makaleleri yayımlandı. *The Pessimistic Spirit: The Past and Future of an Untimely Ethic* başlığıyla yayımlanacak bir kitap üzerine çalışıyor.

Kerem Eksen: 1976 İstanbul doğumlu. Halen Boğaziçi Üniversitesi ve Paris-10 Nanterre Üniversitesi Felsefe bölümlerinde doktora eğitimini sürdürüyor, trajedi ile etik ilişkisi üzerine araştırmalar yapıyor. Seyyar Sahne tiyatro grubunun kurucu üyesi.

Tuğba Elmacı: 1981'de Ankara'da doğdu. Yüksek lisans derecesini aldığı Dokuz Eylül Üniversitesi Sinema bölümünde doktora öğrenimine devam etmektedir. Halen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF'de öğretim görevliliğini sürdürmektedir.

Bernard Freydberg: University of Rochester'da felsefe ve tarih lisansı, Duquesne University'de felsefe alanında yüksek lisans ve doktora dereceleri aldı. Alman ve Yunan felsefesi, estetik, felsefe tarihi ve fenomenoloji alanlarında çalışıyor. Kitaplarından bazıları: *Provocative Form in Plato, Kant, Nietzsche (and Others)*, Peter Lang (New York: 2000); *The Play of the Platonic Dialogues*, Peter Lang, Inc. (New York: 1997); *Imagination and Depth in Kant's Critique of Pure Reason*, Peter Lang, Inc. (New York: 1994).

Northrop Frye: (1912-1991) Kanadalı edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı. University of Toronto'da ve Emmanuel College'da teoloji eğitimi aldı. William Blake'in şiirlerini çözümlediği, 1947'de yayımlanan *Fearful Symmetry* başlıklı kitabıyla uluslararası üne kavuştu. Yirminci yüz-

yılın en önemli edebiyat kuramı incelemesi kabul edilen *Anatomy of Criticism* başlıklı kitabı 1971 yılında yayımlandı.

Münir Göle: 1961'de İstanbul'da doğan Münir Göle, Boğaziçi Üniversitesi'ni bitirmiş, once Floransa, ardından Lozan, Yens ve Cenevre'de yaşamıştır. Halen Como yakınlarında fotoğraf ve yazı çalışmalarını sürdüren Göle'nin kitaplarından bazıları: *Yansılar Kitabı, Uzak Bir Göle, Surat Buruşturmalık 52 Metin* ve *Fısıltılar*.

Haldun Gülalp: Türkiye'de, İngiltere'de ve ABD'de ekonomi, siyaset bilimi ve sosyoloji dallarında eğitim gördü ve yine bu ülkelerin çeşitli üniversitelerinde görev yaptı. Gelişme sosyolojisi, devlet-sınıf ilişkileri, sosyal teori, siyasal İslam, demokrasi ve vatandaşlık konularında çok sayıda çalışmaları yayımlandı. Halen Yıldız Teknik Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümünde öğretim üyesidir.

Oliver Leaman: Felsefe ve Zantker Yahudi Araştırmaları Profesörü. Felsefe doktoru unvanını 1979 yılında Cambridge Üniversitesi'nden aldı. İslâm felsefesi, Yahudi felsefesi ve Doğu felsefeleri alanlarında uzman olan Leaman, Ağustos 2000'den beri ABD'de Kentucky Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyeliği görevini sürdürüyor. Prof. Oliver Leaman, bazıları Türkçeye de tercüme edilen *An Introduction to Medieval Islamic Philosophy* (1985), *Averroes and His Philosophy* (1988), *Evil and Suffering in Jewish Philosophy* (1995), *A Brief Introduction to Islamic Philosophy* (1999), *Key Concepts in Eastern Philosophy* (1999), *A Reader in Jewish Philosophy* (2000), *An Introduction to Classical Islamic Philosophy* (2002), *Islamic Aesthetics: An Introduction* (2004), *Jewish Thought* (2006) adlı kitapları kaleme aldı. *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (2001), *The Qur'an: An Encyclopedia* (2005), *The Biographical Encyclopaedia of Islamic Philosophy* (2006) adlı eserlerin editörlüğünü yaptı. Ayrıca, *History of Jewish Philosophy* (1996) adlı eserin editörlüğünü Daniel Frank ile, *History of Islamic Philosophy* (2001) adlı eserin editörlüğünü ise yakın arkadaşı Seyyid Hüseyin Nasr ile birlikte yürüttü.

Celal Mordeniz*:* İ.Ü. Dramaturji Bölümü Doktora öğrencisi, tiyatrocu.

Ekin Öyken: (1977), İstanbul Üniversitesi Latin Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda sürdürdüğü 'Roma Dinsel Törenlerinde Esrime' konulu doktora çalışmasının yanı sıra, araştırmalarını Antikçağ müzik felsefesi alanında yoğunlaştırmıştır.

Jan Philipp Reemtsma: 1952 Bonn doğumlu. Hamburg'ta Alman filolojisi ve felsefe eğitimi gördü. 1981'de Arno Schmidt'in adıyla bir vakıf kurdu, 1983'ten beri bu vakfın yöneticiliğini yapıyor. 1984'te Hamburger Institut für Soziolforschung'u kurdu ve halen bu kurumun başkanlığını sürdürüyor. Hamburg Üniversitesi'nde Alman edebiyatı profesörü. Yapıtlarından bazıları: *Das Buch vom Ich: Christoph Martin Wieland's Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* (1993); *Mehr als ein Champion: Über den Stil des Boxers Muhammed Ali* (1995); *Der Vorgang des Ertaubens nach dem Urknall: Zehn Reden und Aufsaetze* (1995); *Im Keller* (1997); *Mord am Strand: Allianzen von Zivilisation und Barbarei* (1998); *Warum Hagen jung-Ortlieb erschlug: Unzeitgemaeßes über Krieg und Tod* (2003).

Richard Rorty: (1931-2007) New York'ta doğdu; ailesi Amerikan Kömünist Partisi'yle yakın ilişki içindeydi. Chicago Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi gördü, doktorasını Yale Üniversitesi'nde tamamladı. Kendi deyişiyle, on iki yaşına bastığında, yaşamının olası tek amacının "sosyal adaletsizlikle savaşmak" olduğu gerçeğiyle yüzleşti. Postmodern liberalizmin en özgün temsilcilerindendir. Virginia, Princeton ve Stanford üniversitelerinde dersler verdi. Türkçede yayımlanan kitapları: *Olumsallık, İroni ve Dayanışma* (Ayrıntı Yayınları, 1995); *Felsefe ve Doğanın Aynası* (Paradigma Yayınları, 2006).

Max Scheler: (1874-1928) Münih ve Berlin'de Wilhelm Dilthey ve Georg Simmel'in öğrencisi olarak tıp ve felsefe öğrenimi gördü, 1896'da Jena Üniversitesi'nde felsefe okumaya başlayarak Rudolf Eucken ve Otto Liebmann'ın öğrencisi oldu. 1899'da Transandantal ve Psikolojik Yöntem adlı çalışmasıyla Jena'da profesörlük unvanına sahip oldu. 1928'de Frankfurt am Main Üniversitesi'nde felsefe ve sosyoloji profesörü olarak görev yaptı. Eserlerinden bazıları: *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass* (1913); *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg* (1913); *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1913/16); *Vom Ewigen im Menschen* (1921); *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928).

George Steiner: (1929, Paris) The Economist dergisinin editörlüğünü yaptı, ABD'de ve Avrupa'da çeşitli üniversitelerde dersler verdi. İlk kitabı Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in Understanding'i 1959'da yazdı. Şiir, edebiyat, siyaset üzerine makaleleri çeşitli dergilerde yayımlandı. Cenevre Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat profesörüdür. Eserlerinden bazıları: *The Death of Tragedy* (1961), *Language and Silence: Essays 1958-1966* (1967), *Heidegger* (1978), *On Difficulty and Other Essays* (1978), *A Reading Against Shakespeare* (1986), *Lessons of the Masters* (2003), *Nostalgia for the Absolute* (2004).

Erkan Tüzün: 1981'de Akşehir'de doğdu. Ankara Fen Lisesi'ni bitirdi. *Siyahi*'de, *Felsefelogos*'ta yazıları, çevirileri yayımlandı. Hacettepe Üniversitesi'nde felsefe eğitimi görüyor.

R. İlke Yiğit: (1977-) Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü doktora öğrencisi. Sabancı Üniversitesi'nde araştırma görevlisi.

Gözden geçirilmiş, eksiksiz ilk baskısıyla...

Kâzım Karabekir
İstiklâl Harbimiz

"Gerçi milletimizin istiklâlini kurtarmak için dört yıldır askerî, idarî ve siyasî icraat ve teşebbüslerimiz hakkında Mustafa Kemal Paşa ile bazı fikir ayrılıklarımız dolayısıyla münakaşalarımız olmuştu. Fakat sonunda fikir ve elbirliğiyle yürümek ve muvaffak olmak büyük mazhariyetti. Çünkü her fikrimiz, her hamlemiz şuurlu, hesaplı ve tabii neticeleri de muvaffakiyetli idi."



İstiklâl Harbimiz I, II
Kâzım Karabekir
Yayına Hazırlayan:
Ziver Öktem
660+682 sayfa, 70 YTL
(Kutulu, iki cilt)

Kâzım Karabekir'in en önemli eserlerinden **İstiklâl Harbimiz**, eksiksiz olarak ve kendi elinden çıktığı biçimiyle ilk kez tarih meraklılarıyla buluşuyor. İlk baskısı (Türkiye Yayınevi, 1960) esas alınarak hazırlanan kitabın tamamı,
Ziver Öktem tarafından eski harfli el yazısı orijinalleriyle karşılaştırıldı; ilk baskıdaki eksiklikler tamamlandı ve yüzlerce yanlış okuma düzeltildi; 1960 tarihli "önsöz" dışında, kitaba hiçbir ekleme yapılmadı, metinden hiçbir şey çıkarılmadı.

YKY, Kâzım Karabekir'in şimdiye kadar basılmış olan kitaplarının yanı sıra günlüklerini, arşivinde bulunan belgeleri ve mektuplarını da aynı anlayışla yayımlayacak.

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ • İSTANBUL: 212 293 08 24 / 502 • İZMİR: 232 463 82 90 • ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** • ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** • www.ykykultur.com.tr
İNTERNET SATIŞ • http://alisveris.yapikredi.com.tr
YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş. 212 293 08 24 - 252 47 00

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık