

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI**

DERRIDA'DAN SONRA KLASİK TRAGEDYA PROBLEMİ

Özge KARA

DOKTORA TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Tufan ÇÖTOK

EKİM-2025

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DERRIDA'DAN SONRA KLASİK TRAGEDYA
PROBLEMİ

DOKTORA TEZİ

Özge KARA

Enstitü Anabilim Dalı: Felsefe

“Bu tez 16/10/2025 tarihinde hibrit olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Dr. Zeynep DİREK	Başarılı
Doç. Dr. Tufan ÇÖTOK	Başarılı
Doç. Dr. Fatma Berna YILDIRIM	Başarılı
Doç. Dr. Tuğba AYAS ÖNOL	Başarılı
Doç. Dr. Melike MOLACI	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Özge KARA

16/10/2025

ÖN SÖZ

Tragedyaların evrenine girdiğim ilk anda, binlerce yıllık geçmişin bugünkü yaralarımaya ayna tuttuğunu hissettim. Başlangıçta bu hissi sanat yapıtının yarattığı naif bir şaşkınlık olarak görsem de tragedyaların bunu nasıl başardığı zihnimin arka planında gizemli bir soru olarak kaldı. Bu deneyimin felsefi bir soruya dönüştüğünü fark etmem, felsefi olanla sıradan olan arasındaki geleneksel ayırımın otoritesini yitirmesiyle mümkün oldu. Bu ayırımın muğlak sınırları zihnimdeki soruyla kesiştiğinde kendimi Derrida felsefesinin sularında buldum. Bana bu yolu yürünür kılanlara teşekkür etmek isterim.

Beni tragedyaların evreniyle tanıştıran ve teze her daim inanan danışmanım Doç. Dr. Tufan Çötök'a; felsefi takımyıldızlarımı bularak kendi kalemimin sesine kulak vermeye cesaret etme yolunda bana eşsiz bir rehberlik sunan kıymetli hocam Doç. Dr. F. Berna Yıldırım'a ve çalışmaları ile bana ilham kaynağı olan değerli jüri üyelerim Prof. Dr. Zeynep Direk'e, Doç. Dr. Tuğba Ayas Önel'a ve Doç. Dr. Melike Molacı'ya çok teşekkür ederim. Ayrıca doktora eğitimimi araştırmacı olarak sürdürmemi sağlayan Tübitak 2211/A projesine gönülden teşekkürü borç bilirim.

Bir diğer teşekkürümü hayatın bana sunduğu karşılaşmalara adamak isterim. Dostluk eşliğini aştığım kız kardeşim Müge Keskinler'e; ikame edilemeyecek sürreal dostluğu için Onur Kabil'e; her buluşmamızda bana kendi evimde hissettiren Gözde Özyeşil'e; neşesini, direncini ve ışığını her daim hayranlıkla izlediğim Merve Ertene'ye; desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sıra arkadaşım Derya Özdoğan'a ve yine başım öne düştüğü her anda beni yıldızların ötesine bakmaya teşvik eden Ortak'a sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

En büyük teşekkürümü ise var gücüyle dünyayı benim için daha yaşanabilir bir yer hâline getirmek için canla başla çaba sarf eden ve koşulsuz sevginin imkânını ete kemiğe büründüren babam Özcan Kara, annem Nurten Kara ve kardeşim Emre Kara'ya ve minik patileriyle kalbimdeki sınırları birer birer eriterek "sınır" kavramını her gün yeniden sorgulatan Melahat'e sunuyorum.

Bu tezi çocukluğumun iki büyük An(a)karası babaannem Mahperi Kara ve dedem Ahmet Kara'nın benliğimde kök salmış çiçekli hatıralarına adıyorum.

Özge KARA

03/11/2025

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: TRAGEDYANIN HAYALETLERİ.....	10
1.1. Mimetik Hayaletler.....	10
1.1.1. Pharmakon Olarak Mimesis	10
1.1.2. Organik Mimesis	20
1.2. Romantik Hayalet.....	33
1.3. Tinsel Hayalet.....	41
1.4. Trajik Hayalet.....	51
1.5. Poetik Hayalet	58
1.6. Yapısal Hayalet.....	75
2. BÖLÜM: DERRIDA VE MEKÂN	90
2.1. Kapalı Dünyadan Sonsuz Evrene: Différance	90
2.1.1. Dilin Öteki Yüzü: Yazı.....	90
2.1.2. Üstü Çizili İz	109
2.1.3. Derrida’nın Yazısı	120
2.1.4. Oyunun Sonsuzluğu: Metnin Küllerinden Doğuşu	129
2.2. Ötekinin Linguistiği.....	139
2.2.1. Öteki Mekânlar	143
2.2.2. Öteki Tarihler	150
2.2.3. Yunan’dan Çık(amay)ış: “Biz Öteki Yunanlar!”	157
3. BÖLÜM: KLASİK TRAGEDYALARIN KARTOGRAFİK EVRENİ	163
3.1. Yaşam ile Ölüm Arasında.....	163
3.1.1. Olumlanan Eklentiler.....	163
3.1.2. Sınırdan Dans Edenler.....	176
3.2. Adalet ile Hukuk Arasında	188
3.2.1. Kuruluşun Sıradanlığı.....	188
3.2.2. Otoritenin Eril-Tanrısal Temeli.....	202
3.2.3. Başlangıcı Temize Çekmek	208
3.2.4. Şiddetin Politik Ehlileştirilmesi.....	214
3.3. İçerisi ile Dışarısı Arasında	218

3.3.1. Uzamsal Bir Dışlama Pratiği Olarak <i>Pharmakos</i>	218
3.3.2. İmkânsız Aralığın Bedenleşmesi: <i>Pharmakosseverlik</i>	223
3.3.3. Konuksevmezlik: Bir Karşı Metafizik Olarak <i>Logos</i> 'u Yiyip Yutmak.....	230
SONUÇ	235
KAYNAKÇA	242
ÖZGEÇMİŞ	250



KISALTMALAR

ATK	: Alman Tragedyasının Kökeni
EH	: Ecce Homo
EHGK	: Edmund Husserl'in Geometrinin Kökeni Üzerine: Bir Giriş
Estetik	: Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler
GDB	: Genel Dilbilim Dersleri
GÜ	: Gramatoloji Üzerine
Ister	: Hölderlin'in İlahileri: Ister
OG	: Ousia ve Grammé
ÖOH	: Öyleyse Olduğum Hayvan
SF	: Ses ve Fenomen
Sistem Programı	: Alman İdealizminin En Eski Sistem Programı
SYK	: Sanat Yapıtının Kökeni
TD	: Tragedyanın Doğuşu
VZ	: Varlık ve Zaman
YOG	: İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı Oyun ve Gösterge
ZVP	: Zincire Vurulmuş Prometheus

ÖZET	
Başlık: Derrida'dan Sonra Klasik Tragedya Problemi	
Yazar: Özge KARA	
Danışman: Doç. Dr. Tufan ÇÖTOK	
Kabul tarihi: 16/10/2025	Sayfa Sayısı: v (ön kısım) + 249 (ana kısım)
Klasik tragedyalar, Platon'dan bu yana felsefe tarihi boyunca felsefi alımlamanın cazibesini yitirmeyen nesneleri olmuştur. Ancak bu alımlama biçimi, çoğu zaman ya Batı metafizik geleneğinin tartışmalı iddialarına panzehir işlevi gören bir araç olarak kullanılmış ya da bu geleneğe eleştirel yaklaşan düşünürler tarafından bir tür karşı-metafizik üretme girişimine dönüştürülmüştür. Her iki felsefi tavır da zaman, mekân ve tarihsellik kurduğu ilişkiyi çoğunlukla aynılık ve homojenlik zemininde kurguladığı için ötekilikle sahici bir ilişki kurmakta yetersiz kalmaktadır. Oysa ötekiyle ilişkinin olanaklılığını tartışmak, bu ilişkiyi kuran dilsel düzlemdeki şiddeti görünür kılmayı ve bu şiddete zemin hazırlayan zaman ve mekân tasarımlarının yeniden değerlendirilmesini gerektirir. Bu çalışmanın nihai amacı, klasik tragedyaları ayrıcalıklı birer metin olarak konumlandırmaksızın, bu metinlerin söylemsel düzlemde ötekine açtığı alanı ve Batı metafizik geleneğini besleyen yapıların izini Derrida felsefesi aracılığıyla sürmektir. Bu çerçevede, birinci bölümde, felsefe tarihinin klasik tragedyaları nasıl alımladığını ve bu alımlamaların mevcudiyet metafiziğinin hangi semptomlarını görünür kıldığını “hayalet” imgesi etrafında tartışıyoruz. İkinci bölümde ise, bu tarihsel alımlamaların ardında işleyen motivasyonları Derrida'nın <i>différance</i> kavramsallaştırması üzerinden değerlendiriyoruz. Anlamların sonsuz ertelenişini olumlayan bu yaklaşımın, öteki mekânlara ve öteki tarihlere açtığı olanakları göz önüne alarak üçüncü bölümde klasik tragedyaların nasıl bir evren kurguladığını soruşturuyoruz. Bu doğrultuda, Derrida felsefesinin kavramsal imkânlarıyla klasik tragedyaları; kategoriler arasındaki ayrımları yapılandıran hiyerarşik silsileler, eklenti teması, bağışlama ve konukseverlik fenomenleri, adaletin hukuk ile ilişkisi, egemenin yasa ile ilişkisi ve kurucu performatiflerin doğallaştırma eğilimi gibi güncel felsefi meseleler bağlamında yeniden değerlendiriyoruz. Tüm bu güncel temaların arka planında, felsefi geçmişte tortulaşmış metafizik varsayımlar yer almaktadır ve çalışmamız, klasik tragedyaların kimi zaman Batı metafizik geleneğine öngörüsül biçimde sunduğu eleştirileri, kimi zamansa bu geleneğe armağan ettiği varsayımları ortaya koymaktadır.	
Anahtar Kelimeler: Derrida, Tragedya, Mekân, Mevcudiyet Metafiziği, Différance	

ABSTRACT	
Title of Thesis: The Problem of Classical Tragedy After Derrida	
Author of Thesis: Özge KARA	
Supervisor: Doç. Dr. Tufan ÇÖTOK	
Accepted Date: 16/10/2025	Number of Pages: v (pre text) + 249 (main body)
Classical tragedies have, since Plato, remained objects of philosophical reception that have not lost their allure throughout the history of philosophy. However, this mode of reception has most often either functioned as a tool used as an antidote to the controversial claims of the Western metaphysical tradition, or it has been transformed into an attempt to produce a kind of counter-metaphysics by thinkers who approach this tradition critically. Both philosophical attitudes, however, largely construct their relation to time, space, and historicity on the basis of sameness and homogeneity, and for this reason, they remain insufficient in establishing a genuine relation to otherness. Yet, to discuss the possibility of a relation with the other requires rendering visible the violence on the linguistic plane that establishes this relation and reevaluating the conceptions of time and space that enable this violence. The ultimate aim of this study is to trace, through Derrida's philosophy, the structures that nourish the Western metaphysical tradition and the space opened to the other on the discursive level in these texts, without positioning classical tragedies as privileged texts. In this framework, the first chapter discusses how classical tragedies have been received in the history of philosophy and which symptoms of the metaphysics of presence are rendered visible through these receptions, around the image of the "specter." In the second chapter, the motivations operating behind these historical receptions are evaluated through Derrida's conceptualization of différance. Taking into account the possibilities opened by this approach -which affirms the infinite deferral of meaning- to other spaces and other temporalities, the third chapter investigates what kind of world classical tragedies construct. In this regard, classical tragedies are reconsidered through the conceptual resources of Derridean philosophy in the context of contemporary philosophical issues such as the hierarchical sequences that structure distinctions between categories, the theme of the supplement, the phenomena of forgiveness and hospitality, the relationship between justice and law, the relation of the sovereign to the law, and the naturalizing tendency of founding performatives. At the background of all these contemporary themes lie metaphysical assumptions sedimented by philosophical history, and this study reveals how classical tragedies at times offer anticipatory critiques of the Western metaphysical tradition, and at other times, contribute assumptions that serve to uphold that very tradition.	
Keywords: Derrida, Tragedy, Space, Metaphysics of Presence, Différance	

GİRİŞ

“Bizim tarihimiz”, der Jean-Luc Nancy, “aynı zamanda tragedyanın yorumlarının da tarihidir” (Nancy, 2018, s. 167). Kuşkusuz uzun bir geçmişi vardır bu tarihin; felsefenin başlangıcına hasredilen geçmişle hemen hemen akrandır. Atina’da kendi çağının kriziyle baş edebilmek adına MÖ. 6. Yüzyılda ortaya çıkan ve yine MÖ. 5. Yüzyılda son bulan tragediyaların bir yüzyıllık ömrünün, felsefenin iki bin beş yüzyıllık devasa kuramsal ömrüne nazaran oldukça kısa olduğu aşikâr, öyleyse sanat, felsefe ve kültür tarihi açısından bir yüzyıllık kısacık ömre karşı iki bin beş yüz yıldır neden hâlâ bu metinleri konuşuyoruz? Yitip giden bu eserlerinin yasını kuramsal söylemlerimizle mi tutuyoruz? Felsefe tarihinin estetik, politika, etik üzerine kuramsal söylemlerine yüzyıllarca musallat olan bu sanat eserleri, yalnızca edilgen bir alımlama nesnesi değildir. Daha açık bir ifadeyle, felsefe tarihi tragediyaları yorumlayarak tragedyaya üzerine söylem üretmez yalnızca. Aynı zamanda bu metinlerin tragedyayı yorumlama tarzı, metafiziğin nasıl işlediğini, hangi kanonik söylemlere demir attığını, kalıtsallaşmış yapılarını, semptomatik tikanıklıklarını da ifşa edebilir. Zira hayalet yalnızca yasını tutturmaz; geçip gittiği yerde de bir iz, bir yiv, bir çentik bırakır. İlk bölümün başlığına (*Tragedyanın Hayaletleri*) adını veren “hayalet” kavramı ile -ya da Derrida söz konusu olduğunda kavramsı (*quasi-concept*) demek lazım gelir- en açık şekilde düşünürün 1993 yılında yayımlanan *Marx’ın Hayaletleri* (*Spectres de Marx*) metninde karşılaşsak da Derrida’nın düşüncesinde hayaletlerin izini 1967 yılında yayımlanan ‘Différance’ metninden itibaren takip edebilmek mümkündür. Bu kuramsal arka planı, ilerleyen bölüme bırakıp şimdilik askıya alarak, düşünürün düşüncesine sondan bir yerden dalıp hayaletin neyi tarif ettiğine bakalım. Metin, tek bir cümleye indirgenemeyecek kadar çok katmanlı bir metindir, ancak metne başlığını veren “hayalet” imgesi, artık mevcut olmamak bakımından namevcudiyetle ilişkili olsa da çağrılmaksızın gelen, geldiği gibi de musallat olan, ölü bir belleği yeniden canlandıran, geçmişte kalan, ama musallat oluşu ile geçmişin tortusunu şimdiye ve geleceğe taşıyan bir tekinsizlik hâlini imler. Hayaletin tüm ontolojik ön kabullerimizin altını oyan imgeleri, klasik tragediyaların vadesi dolmuş edebi ömrüne nazaran hâlen yaşamasa da bir görünür bir görünmez formda ortalarda dolaşan kuramsal ömrünü anlamak açısından etkili bir analogi kurabilir. Ancak işin ilginç kısmı, hayaletin yokluk-mevcudiyet ikiliğini sorgu konusu yapan tekinsiz imgelerine karşın, Batı

metafizik geleneğinin motivasyonunu mevcudiyetten alan metafiziğine baston vazifesi gören alımlanıştır. Ne var ki bu alımlama tarzının kendisi de tıpkı hayalet gibi siperlik etkisine sahip görünmez bir alımlamadır.

Görüldüğü üzere hayaleti avlamak o kadar da kolay değildir, kendisini hiçbir zaman tam olarak yakalatmaz ama hepten de elden kaçırmaz. Hiç değilse oralarda dolaşan hayaletler olduğunu görebilmek için metne “yeni bir gözle” bakmaya ihtiyaç vardır. İşte bu yeni göz Rus Biçimciliği’nin 1960lı yıllardan itibaren Roman Jacobson kanalıyla birlikte Fransa’ya gelmesiyle, Fransa’da o dönem hâkim olan yapısalcı düşünceyle etkileşiminin ardından doğmaya başlasa da kendisini tam anlamıyla yapısalcılık sonrası edebiyat kuramları ve felsefesinde gösterir. Artık metne geleneksel gözün baktığı gibi organik, kendi içerisinde kapalı bir bütün olarak bakılmaz, metne bakan gözde bir dönüşüm gerçekleşir. İlerleyen bölümlerde bu revizyonun felsefi ve tarihsel arka planını göreceğ olsak da daha baştan bir *spoiler* vermek gerekir. 1980 yılında Julia Kristeva ‘Sözcük, Diyalog ve Roman’ isimli makalesinde yapısalcı geleneğin, Rus edebiyat eleştirmeni ve filozof Mikhail Bakhtin’in ve özellikle de Derrida’nın yazı ve metin anlayışından hareketle “metinlerarasılık” (*intertextualité*) kavramını geliştirir. Metinlerarasılık, metinlerin farklılığını silmeksizin -ki bu farklılığın nasıl silindiğine ileride şahit olacağız- birbirleriyle ilişkiselliği içerisinde okumayı teklif eden bir metinsellik anlayışı sunar. Zira Kristeva’nın metinlerarasılık anlayışıyla birlikte artık bir metin, başka metinlerle ilişkiselliği içerisinde özümsemesi ve dönüştürülmesi gereken ve bir nevi “alıntılar mozaigi” olarak kurulan bir “yapı”yı ifade eder (Kristeva, 1980, s. 66). Böyle bir anlayışta metin artık kendi içine kapalı ve stabil bir yapı olarak kalamaz, bilakis metnin başka metinlere açılması (ya da saçılması) sayesinde artık sonsuza dek açık ve dinamik kalır. Bu açıdan Kristeva’nın metinselliğe yaklaşımındaki metne yeni bir gözle bakma teklifini kabul ederek Derrida’nın dekonstrüktif okuma stratejileriyle bir araya getirdiğimizde, artık hayalet avcılığı projesi bir anlamda mümkün hâle gelir. Bu hayalet avcılığı mevcudiyet metafiziğinin kimi duraklarına varan tarihsel ve sorunsal belli hatlar üzerinden tragedya üzerine yazılmış kuramsal metinleri birbirleriyle belli bir ilişkisellik içerisinde ele almayı gerektirir. Bu ilişkiel bakış, “farkları” silmeksizin, ilişki kurmaya müsaade eden semptomatik benzerlikleri tespit etmek açısından gereklidir.

İki yönlü bir okumaya ihtiyaç vardır öyleyse. İlk yönü tragedyaların estetiğın metınlarına neden musallat olduğu sorusunu akıldan çıkarmamayı gerektirir; ikinci yön ise, tragedyayı yorumlayan bu metınların mevcudiyet metafiziğının hangi görünmeyen prensiplerini işlettiğı sorusunu sürekli hatırdı tutmayı şart koşar. Kaşlarımızı kaldırırken, gözlerimizi kırparken, gülerken, ağlarken, yemek yaparken vücudumuzda hangi kasların çalıştığını bilmeyiz; tıpkı tragedyı üzerine ürettiğimiz söylemlerde bulunurken mevcudiyet metafiziğının hangi lokomotiflerini yeniden canlandırdığımızı bilmediğimiz gibi. İşte Derrida ile gündeme gelen, filozofun ortaya koyduğu hakikati metnın sınırlarından taşmadan, ancak tam da bu sınırların içerisinde sonsuz bir oyunlar ağı olarak gören yeni okur, estetik kuramlarının tragedyı üzerine söylemlerinde dirilen mevcudiyet metafiziğının görünmeyen lokomotiflerini ifşa etmek hususunda eşsiz bir rehber işlevi görür.

Sağduyu, ele aldığımız problemin filozof ile nasıl evrildiğine bakmak için filozoftan öncesi ile hesaplaşılması gerektiğini dikte eder. Ancak Derrida söz konusu olduğunda bu sağduyuya bırakılacak bir tercih meselesi değildir. Zira Derrida her zaman diğer bir filozofun yazdığı metınların üzerine, bir başka deyişle filozofun omzuna konumlanarak “yazar”. Derrida’nın sanat felsefesinin meseleleri hakkında metınleri, röportajları ve henüz yayımlanmamış olan kimi dersleri olsa da doğrudan klasik tragedyaları konu alan kuramsal herhangi okuması yoktur. Ancak bu durum klasik tragedyalar üzerine yazılan kuramsal metınlere musallat olan hayaletleri tespit etme yolunda bir engel teşkil etmez. Zira Derrida’nın mevcudiyet metafiziğinde yakaladığı semptomlar, bu metınler üzerine yazılmış kuramsal söylemlere musallat olan hayaletleri tespit edebilmek açısından yeterli kaynakları sunacaktır. Ne var ki tragedyı üzerine yazılan metınleri tüketebilmek söz konusu değildir, zira hayalet tek bir kılıkla dolaşmaz. Bu zorluk hangi kuramsal metınlerin ele alınıp hangilerinin dışarıda bırakılacağını, diğer bir deyişle başlangıç ve bitiş noktalarının nasıl oluşturulacağı, rotanın nasıl çizileceğı, hangi duraklardan geçileceğı gibisinden sorulara karşı bir karar almayı gerektirir.

Bu noktada tezin birinci bölümünde betimlediğimiz hayaletin kılıklarının neye göre seçildiğinin gerekçesini tezin ikinci bölümünde sunuyoruz. Derrida 1967 tarihli *Gramatoloji Üzerine*’nin (*De la grammatologie*) ‘Program’ında, dil adı verilen tüm problemleri “yazı” alanına toplamak açısından okuru “gösterge” problemiyle yüzleşmeye davet eder. Ancak göstergenin de tıpkı hayalet gibi tek bir kılığı yoktur, zaten baştan

söylemek gerekir ki hayaletin kılık değiştirip durması da göstergeyle olan ilişkisinden ileri gelir. Bu yönüyle göstergenin kılıklarını saymak, tragedya üzerine yazılmış kuramsal söylemlerde hangi hattı takip edeceğimizi belirlemek açısından bir tür mecburi rota sunar. Hemen bu noktada bir parantez açmak gerekir: Göstergenin kılıklarını saymak, onları dönemselleştirme projesine girmek demek değildir. Zira tezin ikinci bölümünde ayrıntılı bir şekilde izah ettiğimiz üzere Derrida'nın Foucault ile *Deliliğin Tarihi* üzerine girdiği tartışmadan dönemselleştirme bahsine oldukça temkinli yaklaştığını biliyoruz. Bu çaba daha ziyade Derrida'nın, göstergenin tarihsel metafizik içerisinde girdiği kılıkların farklarını birbirlerine indirgememe hassasiyetinden kaynaklanır. Nitekim göstergenin ilk kılığı ile eski Yunan'da karşılaşırız. Kuramsal arka planını Aristoteles'in *Yorum Üzerine*'sinde bulduğumuz göstergenin kavramsal yönü, göbek bağı zihinsel ve ideal olanla kurar. Kılıklar aşağı yukarı kendisine yeni formlar eklese de göstergenin zihinsel olana gönderimi 2500 yıl boyunca baki kalır. Hristiyan teolojisiyle birlikte ise göstergenin tarihinde yeni bir kılıkla karşılaşılır, kendisini Yunan metafiziği ile harmanlayan Hristiyan teolojisi, göstergenin ideal yönünde tanrının yüzünü bulur. Göstergenin bir diğer kılığı ise Derrida'nın *GÜ*'de adlandırdığı haliyle 'Rousseau Devri'nde aldığı kılıktır. Derrida 'Rousseau devri' diye nitelese de meşruiyetini Descartes ile karşılaştığımız yeni özne modelinden alan bu gösterge modeli, zihinsel olana gönderimini yeni bir formda sunar. Artık kendisini tanrının yüzünü ve mevcudiyeti olarak sunmayan gösterge, tanrısal olanın yerine özneyi geçirerek, konuşan öznenin "kendine mevcudiyeti"nin (*self-présence*) bir taşıyıcısıdır. Göstergenin tüm bu saydığımız kılıklarına ek olarak Bradley gibi kimi yorumculara göre Derrida, Hegel felsefesinin de göstergenin tarihinde bir kilit noktayı temsil ettiğini iddia eder (Bradley, 2008, s. 46-47). Göstergenin ideal boyutuna yapılan göndermeyi muhafaza eden Hegel diyalektiği ile gündeme gelen ilerleme fikri logos merkezliği etnos merkezlikle buluşturması bakımından yeni bir kılığı temsil eder. Göstergenin mevcudiyet metafiziğini işleten tüm bu kılıklarına karşılık kanonik gösterge söyleminin dışında kalan kimi isimler de vardır elbette, sözelimi Derrida bu noktada Nietzsche, Freud, Heidegger ve Levinas gibi isimleri anar. Bu düşünürler tarihsel metafiziğin göstergenin ideal olan boyutuna vermiş olduğu ayrımları sorgulamak bakımından yerleşik söylemi aşmış olsalar da yine de onların mevcudiyet metafiziği ile ilişkisi problematik ve muğlak bir ilişki olarak kalır.

Birinci bölümde göstergenin kılıklarını serimledikten sonra, söz konusu hayalet imgelerine biçim kazandıran mevcudiyet metafiziğinin yapısal çözümlemesine ikinci bölümde girişiyoruz. Bu doğrultuda, Derrida'nın Batı metafiziği ile neyi kastettiğini ve bu geleneğe hangi mesafeden yaklaştığını, felsefesine özgü temel kavramlar eşliğinde ortaya koyuyoruz. Akabinde Derrida felsefesinin açtığı olanaklardan hareketle, geleneksel mekân ve zaman kuramlarının sınırlarını sorguluyor; felsefe tarihinin metinlerinin kurulduğu mekânsal tasarımların sınırlarında dolaşarak, bu sınırları esnetme ve yeniden düşünme imkânlarını araştırıyoruz. Zira ilk iki bölüm boyunca girişeceğimiz kuramsal tarihçeler ile bu kuramların nasıl esnetilebileceğine dair yöneleceğimiz yeni kuramsal arayışların nihai hedefi, tragedya metinlerini herhangi bir kuramsal çerçevenin katı yapısına hapsedmeden okumaktır. Bu okuma, Batı metafizik geleneğine alınan eleştirel mesafeyi muhafaza etmeyi amaçladığı gibi, aynı zamanda herhangi bir “öteki liman” arayışına ya da fanatizme düşmemeye de özen gösterir. Zira tragedyalar, yalnızca birinci bölümde sözünü ettiğimiz biçimleriyle metafizik geleneğine bir tür baston gibi dayanak sağlamakla kalmamış; aynı zamanda, bu geleneğin kapanımlarıyla hesaplaşmaya çalışan kimi çağdaş yaklaşımlar tarafından da ötekine sahnede hatırı sayılır bir alan açtığı gerekçesiyle takdire şayan bulunmuştur. Tragedya sahnesi sahiden de Antik Yunan'ın ötekileri olarak konumlandırılan kadınları, köleleri, hayvanları, *alogos* ve *apolitik* olanları sahnelerine konuk ederler. Ne var ki, tragedya sahnesinin bu “konukseverliği”nin ötekine ne denli otantik bir varoluşsal alan sunduğu, ancak metinlerin yapısal katmanlarına derinlemesine inilip, yapıların kazınıp açığa çıkarılmasıyla tartışılabilir. Bu sebepten, tezin üçüncü ve son bölümünde, tragedyanın kategorik ayrımları nasıl bir haritaya yerleştirdiğini ve bu haritanın sınırlarının hangi motivasyonlarla belirlendiğini inceliyoruz.

Araştırmanın Konusu

Bu çalışma, Derrida'nın felsefe tarihine yönelik dekonstrüktif okumasından ilham alarak, klasik tragedyaları eleştirel bir gözle yeniden değerlendirmektedir. Batı metafizik geleneğinin kategorik ayrımlarına ve bu ayrımlar arasındaki hiyerarşik yapılandırılmasına daima eleştirel bir mesafe alan Derrida felsefesi, demokrasinin, hukukun ve polisin kuruluş anında, politik olanın sınırlarını tayin etmek adına başvurulmuş ayrımları kolektif biçimde kritik etmek adına sahneye taşıyan klasik tragedyalarla düşünsel bir temas kurma

noktasında buluşur. Derrida felsefesinin sınırlara yönelik geliştirdiği dekonstrüktif okuma stratejisi, bu metinlere herhangi bir ayrıcalık atfetmeksizin ilgili metinlerin merkezlerle ilişkisini sorgular. Klasik tragedyalar, kimi zaman bir Batı metafizik geleneğinin sınırlarının muğlaklığına ilişkin sezgisel bir öngörü sunarken, öte yandan zaman zaman bu geleneği destekleyen metafiziksel varsayımlara kaynaklık ederler.

Çalışma, Derrida felsefesinin üzerine düşündüğü tema ve fenomenlerin, klasik tragedyalarda tartışılan sorunlarla nasıl kesiştiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, eklenti problemi, politik olanın logosla ilişkisi, hakikatin unutmaya ve hatırlama ile kurduğu gerilimli bağ, hukukun kuruluş anında performatiflerin rolü, hukuk ile adalet arasındaki ayrım, bağışlama ve konukseverlik fenomenlerinin koşullu ve koşulsuz yapısı, insan-hayvan, doğa-kültür, erkek-kadın, insan-tanrı, akıllı-deli, ölü-canlı gibi kategoriler arasındaki hiyerarşik yapılanmalar, görünürlük, yas ve mantıksal yapıya aykırı olanın doğallaştırılması eğilimi gibi temalar ekseninde tragedya metinlerinin güncel felsefi sorunlarla yeniden düşünülmesine imkân tanımaktadır. Böylece çalışma, bu kadim metinlerin taşıdığı anlam katmanlarını Derrida'nın dekonstrüktif yaklaşımıyla tartışmaya açmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Klasik tragedyalar, felsefe tarihinde Platon'dan bu yana Batı metafizik geleneği içinde cazibesini koruyan birer alımlama nesnesi olmuşlardır. Ancak bu metinlerin alımlanışı, filozofların felsefe tarihinin kimi eksiklerini kapatma çabalarıyla iç içe geçmiş ve böylece mevcudiyet metafiziğini besleyen merkezleri yeniden üretmiştir. Öte yandan, bu metinlerde metafiziğe eleştirel yaklaşan kimi filozoflarca bu metinlerde kanonik söyleme karşı aykırı sesler bulunmuştur. Bu olanağı bazı filozoflar, bir tür karşı-metafiziğe dönüştürerek tragedyayı düşünce tarihi içerisinde ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmiş ve söz konusu metinlerdeki metafiziğin merkezlerini güçlendirecek kimi vurguları göz ardı etmişlerdir. Bu çalışmanın amacı, klasik tragedyaları ne bir sığınak olarak metafizik lehine araçsallaştırmak ne de onları fanatikçe ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmektir. Mühim olan, mevcudiyet metafiziğini kuran yapıyı sorunsallaştırıp onu sarsabilmektir. Çalışmamız, söz konusu olanağı Derrida'nın felsefi projesinde bulduğu için, filozofun felsefe tarihinde açtığı düşünsel imkânlardan yararlanarak bu metinlerin kategoriler arasındaki sınırları çizerken metafiziğin kronik sorunlarına nasıl yaklaştığını Derrida'nın

düşüncesi rehberliğinde incelemiş ve bu yaklaşımın ne tür felsefi olanaklar yarattığına işaret etmiştir.

Araştırmanın Önemi

Derrida felsefesi, klasik tragedyaları spesifik bir araştırma nesnesi olarak ele almaz. Bununla birlikte, Derrida ile klasik tragedyaları bir araya getiren kapsamlı bir felsefi çalışma da henüz mevcut değildir. Oysa klasik tragedyanın muğlaklıkla kurduğu ilişki ile Derrida'nın kategorik ayrımların ve sınırların muğlaklığına yönelik vurguları, bu iki alanı birlikte düşünmek için verimli bir zemin sunar. Bu zemin, Derrida'nın hem mevcudiyet metafiziğine karşı geliştirdiği eleştirel tutum hem de bu geleneğe mesafeli yaklaşan düşünörlere yönelik temkinli yaklaşımı dikkate alındığında, felsefe tarihinde tragedya alımlamasını yeniden değerlendirmek ve felsefenin güncel meselelerini tragedya aracılığıyla düşünmek için önemli olanaklar barındırır.

Bu çalışma, katman katman açılarak klasik tragedyaları Derrida felsefesi ışığında yeniden okumayı amaçlar. Temel sorunsalı, klasik tragedyaların Derrida'nın düşönsel imkânlarıyla nasıl yeniden okunabileceğı ve bu okumanın ne tür felsefi olanaklar doğurabileceğidir. Bu bağlamda, öncelikle felsefe tarihindeki tragedya alımlamasının ardında yatan geleneksel anlam ve metin kuramlarını sorguluyoruz. Bu doğrultuda, Batı metafizik geleneğinin zamansallık ve mekânsallıkla kurduğu ilişkiye eleştirel bir şekilde işaret ediyoruz. Geleneksel felsefi tavrın zamanla ve mekânla kurduğu ilişkisellikte yalnızca aynıya ve homojen olana alan açtığını göstererek, Derrida'nın felsefi projesinin sunduğı olanaklarla ötekine herhangi bir ayrıcalık atfetmeden, aynı ile öteki arasındaki ilişkinin yapısını sorunsallaştırıyoruz.

Çalışmamız, anlamın sonsuz ertelenişi, iz, arkhe-yazı, oyun gibi Derrida felsefesinin kavramsal jestleri ile, her metnin potansiyel olarak öteki bir mekân ihtiva ettiğini ve bunun da öteki bir tarihin imkânına açıldığını ileri sürer ve bu noktada bir metnin okurunun bu imkânın nasıl keşifçisi olabileceğini ortaya çıkarır. Bu perspektiften hareketle, klasik tragedyalara herhangi bir ayrıcalık atfedilmeksizin, bu metinlerin, metafiziksel kategoriler arasında nasıl bir kartografik evren yarattığına odaklanır.

Son olarak, bu yaklaşımın güncel felsefi sorunlara ne tür düşönsel olanaklar sunduğunu ortaya koymayı amaçlayan çalışmamız, kadim olan ile güncel olanı, kurgusal olanla kurgusal olmayanı ve kuramsal olan ile gündelik olanı birbirinden ayıran sınırların

meşruiyetini sorgular; bu sınırları daraltarak felsefi düşüncenin yerleşik ayrımlarını yeniden düşünmeye davet eder.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, felsefe tarihindeki tragedya alımlanışının sorunlu yanlarını değerlendirmek amacıyla tarihsel, eleştirel ve problematik bir bakış açısıyla ilgili metinleri ele almaktadır. İlk bölümde, Hegelci diyalektik yöntem, fenomenolojik yöntem ve yapısalcı yöntem gibi çeşitli felsefe yapma yöntemlerinin klasik tragedya kuramları ile ilişkisi değerlendirilmekte ve ardından gelen bölümlerde Derrida'nın da içine dahil edildiği post-yapısalcı düşüncenin, bu yöntemlerle ilişkisi göz önüne alınarak bu metinlere yönelik gerçekleştirdiği yorumlar incelenilmektedir. Çalışmanın yöntemi bu doğrultuda dört ana başlıkta ele alınabilir:

1. Tarihsel- eleştirel yöntem: Tragedyanın Batı felsefesi içinde nasıl ele alındığını ve hangi metafizik varsayımlarla irtibata sokularak alımlandığı değerlendirilmektedir. Bununla birlikte söz konusu yöntemin de ana bileşeni olan “tarihsellik” meselesine Derrida felsefesi açısından sorunlu bir kavrayış eşlik ettiğinden bu yöntem her daim eleştirel bir bakış açısıyla takip edilmektedir.
2. Metinlerarasılık: Metinlerarasılık, yapısalcılık sonrası felsefi yaklaşımlarla birlikte belirginleşmiş bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem, her metni diğer metinlerle ilişkisi içinde değerlendiren; onu bir “alıntılar mozaigi” olarak gören bir yaklaşımla metinleri ele alır. Çalışmada işaret ettiğimiz üzere söylemin yaptakçı doğası gereği, metinleri bu tür bir ilişkisel bağlamda ele almak elzemdir.

Bu nedenle çalışma, hem klasik tragedyaları kendi aralarındaki ilişkilerle birlikte hem bu tragedyalar üzerine kaleme alınmış kuramsal metinlerle beraber incelemektedir. Bununla birlikte Derrida'nın kendi metinlerinde ne klasik tragedyalara ne de klasik tragedya üzerine yazılmış kuramsal metinlere spesifik olarak yer vermediğinden, metinlerarası yaklaşımı bu çalışma için zorunlu hâle getirir. Nitekim Derrida'nın çeşitli felsefi kaygılar eşliğinde Batı metafizik geleneğinin kurucu metinlerini dekonstrüksiyona tabi tutarak açığa çıkardığı merkezi varsayımlar, hem tragedya metinlerinin hem de bu metinler üzerine yazılmış kuramsal literatürün eleştirisine imkân tanımaktadır. Bu sebeple çalışmamız, Derrida'nın çözümlemelerinden hareketle hem tragedyaların hem de bu tragedyaları yorumlayan kuramsal metinlerin varsayımsal temellerini ve argümanlarını

eleştirel bir gözle ele alarak yeni bir yorum ufkunda değerlendirmeye tabi tutmaktadır.

3. Problematik Yöntem: Derrida felsefesi, felsefe tarihinin gereçleri olan kavramlarının metafiziksel olarak bagajı epey yüklü kavramlar olduğunu iddia eder. Ancak bununla birlikte Derrida'ya göre felsefe yapmak istiyorsak bu kavramları kullanmaktan kaçınmak mümkün değildir. Bu nedenle söz konusu kavramların tarihsel süreç içerisinde kazandığı formları takip ederek onlara karşı eleştirel bir tavır geliştirmek; onları sağlıklı bir perspektifle kullanabilmenin tek yoludur. Daha bu temel kaygıdan ötürü problematik yöntem aslında çalışmanın her aşamasına nüfuz etmiş durumdadır. Bununla birlikte, “klasik tragedya”, “zaman”, mekân”, “tarih”, “hukukun yasayla ilişkisi”, “insan olmanın metafizik anlamı”, “politik oluş” gibi felsefe tarihinin temel problemleri, bu çalışma içerisinde hem felsefi bağlamları hem de Derrida'nın eleştirel yaklaşımı doğrultusunda incelenmektedir.

4. Sentez: Çalışmada Derrida'nın felsefe tarihinde açtığı olanakla birlikte klasik tragedyaları hâlen problematik olan kimi güncel temalar eşliğinde düşünerek yeni bir yorum ufku açmak hedeflenmektedir. Bu yaklaşımla çalışma yalnızca tragedyalara itham edilen yerleşik kabulleri sorgulamakla kalmamaktadır. Aynı zamanda “eklenti problemi”, “kategoriler arasındaki ilişkilerin muğlaklığı”, “karar verilemez olana karar verenin her zaman bir merkezi canlandırması”, “hukuk ile adalet arasındaki gerilimli ilişki”, “egemen ve yasa arasındaki ilişki”, “bağışlama ve konukseverlik fenomenlerinin aporetik yapısı”, “performatiflerin kurucu ve doğallaştırıcı rolü” gibi Derrida'nın sorunsallaştırdığı kimi güncel problemleri, kadim metinlerle ilişkilendirmektedir. Böylelikle kültür tarihinin kurucu anlatılarına herhangi bir motivasyon eşliğinde ayrıcalık atfetmeden “başka” bir açıklıkla yeniden okuma imkânı sunmaktadır.

1. BÖLÜM: TRAGEDYANIN HAYALETLERİ

1.1. Mimetik Hayaletler¹

1.1.1. Pharmakon Olarak Mimesis

Politeia'nın VI. Kitabında Platon, var olanlara yönelik kavrayış yetilerimizi ayırt etmek adına meşhur bölünmüş çizgi analojisini kullanır. Analoji Sokrates'in diyalogdaki muhataplarından düz bir çizgi hayal etmelerini isteyerek başlar ve akabinde bu çizgiyi birbirine eşit olmayan iki parçaya bölmelerini istemesiyle devam eder. Kuşkusuz çizgilerdeki eşitsizlik, olanlar arasındaki hiyerarşik ayrımı ima eder. Çizginin birbirine eşit olmayan iki parçasının kısa gelen parçası görünenlere (*horaton*) ayrılırken, uzun gelen parçası düşünülenlere (*noeton*) ayrılır. Akabinde Sokrates bu iki eşit olmayan parçanın da yine aynı oranda kendi içerisinde yeniden ikiye bölünmesini ister (Plato, 1942, 509d-e). Şöyle tarif edelim Sokrates'in karşısındakilerden hayal etmesini istediği çizgiyi: Çizginin görünür olanlara denk gelen alanın kendi içerisinde yeniden bölünmesiyle elde edilen ilk parçaya A, diğer parçaya B diyecek olursak, bölündüğü oran gereği B A'dan büyüktür. Aynı sıra gereği çizginin düşünülür olana denk gelen alanın da kendi içerisinde bölünmesiyle ilk parçasına C, diğer parçasına da D diyecek olursak, aynı oran gereği D'nin C'den büyük olması gerekir. Öyleyse çizgiyi bir bütün olarak göz önünde bulundurduğumuzda çizgilerin parçasının birbirlerine olan mesafesi gereği şöyle bir sıralama ile karşılaşırız: $D > C = B > A$. Platon çizginin görünür olanları yerleştirdiği kısmının ilk ve en küçük parçası olan A'ya denk gelen parçaya "benzerler" (*eikones*) adını vererek, buraya gölgeleri (*skiai*), su gibi parlak ve yüzeylerde ve pürüzsüz bir doku üzerinde görünen yansımaları ve hayalleri (*phantasmata*) yerleştirir. Görünenlerin yer aldığı çizginin kalan parçasına yani B'ye ise, A'da yer alan benzerlerin kendisine benzetildikleri şeyleri yani hayvanları, bitkileri ve insan yapımı nesneleri yerleştirir (Plato, 1942, 509e-511a). Bu ayırmadan hareketle Platon görünenleri, benzerler ve gerçekler olmak üzere ikiye ayırır. Benzerler, yani çizginin A parçası söz konusu olduğunda ancak sanılardan (*doksa*) söz edilebilir, zira çizginin bu kısmında ne tanıma ne de ayırt etme mümkündür. Çizginin B parçasında ise Platon'a göre duyumsama (*aisthesis*) yoluyla algılanan nesneler söz konusu olduğundan bu parçada tanıma ve ayırt

¹ Bu başlık altında aksi belirtilmediği sürece Sokrates adının geçtiği her yerde Platon'un diyaloglarında karşımıza çıkan bir figür olarak Sokrates kast edilmektedir.

etme tarzında bir bilgidен (*gnoston*) söz etmek mümkündür. Çizginin düşünülür olan şeylerin yer aldığı kısmın ilk parçasına yani C'ye geldiğimizde, Platon bu kısma geometri ve hesaplama (*logismos*) gibi bilimlerin nesnelerini yerleştirir (Plato, 1942, 511a-b). Düşünür bu bilimlerin nesnelerini neden bu kısma yerleştirdiğini ise şöyle izah eder. Bu gibi bilimlerde araştırmacı, araştırma nesnesinin sonucuna ulaşmak için varsaydıkları, bir başka deyişle araştırmalarının temeline yerleştirdikleri hipotezlerinin neliklerini sorgulamaksızın onları birer başlangıç noktası (*arkhe*) olarak alarak sonuca doğru ilerler (Plato, 1942, 511d). Burada bir akıl yürütme etkinliği söz konusu olsa da araştırmacının araştırmalarının başlangıç noktalarını sınımadan geçirmemeleri nedeniyle Platon bu bilimlerin nesnelerini çizginin kısa parçasına yerleştirir. Bununla birlikte geometrici söz konusu olduğunda Platon açısından bir sorun daha vardır, geometrinin nesneleri fiziksel olarak varolan nesneler değil de ideal nesneler (*eidos*) olmasına rağmen geometrici bu ideal nesneleri araştırırken onları belli birtakım modellerle uzamsallaştırarak bu ideal nesnelerin benzerleri ile iş görür. Platon'un sözünü ettiği sorunu biraz daha spesifik hâle getirmek adına bir üçgeni düşünelim. Geometrici, düşünülen üçgeni (üçgen *eidosu*) kâğıt gibi bir düzlemde çizerek uzamsallaştırdığında, üçgenin kendisiyle değil de üçgenin benzeriyle; yani çizginin A parçasındaki benzerlerle (*eikos*) iş görür. Platon'a göre düşüncede kavranan ideal nesneyi dışsallaştırarak ele alan geometricinin araştırma tarzı, düşünülür olanı görünür olan hâline getiriyor olması bakımından sorunludur. Düşünülür olanların yer aldığı "D" kısmına denk gelen çizginin son parçasına ise Platon, düşünülen şeylerin diyalektik gücünün sınanmasından geçirilerek düşünme etkinliğine konu olan şeyleri yerleştirir. Burada araştırmacı, ne geometrici gibi araştırmasının başlangıç noktasını test etmeyi es geçmez ne de onları birer dışsal nesne haline getirerek araya duyumsama (*aisthesis*) ögesi sokar. Araştırmacının -filozof diyelim buna- her bir hipotezini tek tek sınavarak birer basamak haline getirdiği bu araştırma alanında araya duyumsanır hiçbir öge yerleştirmemesinden ötürü Platon, araştırmacının etkinliğinde yalnızca akıl (*nous*) ile iş gördüğü fikrindedir (Plato, 1942, 511d). Bu türden bir araştırmada akıl yürütme aracılığıyla bir kavramdan diğerine doğru yol alarak süren araştırma yine bir kavramda sonlanır. Aslında çizginin C parçasında da hem geometrici hem de hesaplama bilimini yürütenler de bir akıl yürütme etkinliği ile iş görür, ancak yine de iki akıl yürütme etkinliği arasında bir fark söz konusudur. Zira D parçasında yalnızca *logosun* eşlik ettiği bir kavrayış türü gerçekleştiğinden Platon bu parçadaki kavrayış

gücünü *noesis* olarak belirlerken, C parçasında ise araştırmacının başlangıç noktalarını sınamadan bırakmasından ve araya benzerler ile duyumsanır öğeleri sokmasından ötürü bu parçadaki kavrayış gücünü *dianoia* olarak belirler. Böylelikle felsefe ile geometri yapmaya yönelik araştırma tarzlarını ve kavrayış yetilerini birbirinden ayırdıktan sonra Platon çizginin görünenler kısmına geri dönerek, B parçasındaki kavrayış gücünü inanç (*pistis*) ve A parçasındaki kavrayış gücünü ise hayal gücü ya da daha doğru bir ifade ile zan (*eikasia*) olarak belirler (Plato, 1942, 511d-e).

Polietia'daki bu ontolojik ve epistemolojik ayrımları takip etmek, Platon'un şairin ürettiği imgeleri nereye yerleştirdiğini görmek açısından önemlidir. X. Kitap'ta filozof, şairin ürettiği imgelerin hakikatini tartışmak için işe ressamın ürettiği imgelerin hakikatle ilişkisini soruşturarak başlar. Sokrates muhatabı Glaukon'a kendi araştırmasını yürüttüğü metot olan diyalektiğin prensibini hatırlatarak şu ikisi arasındaki ayrımı hatırlatır: Aynı ad altında topladığımız görünenler çokluğu ve tüm bunların tek bir ideası (*eidos*) arasındaki ayrım, sözgelimi pek çok farklı çeşidini gördüğümüz şeyler çokluğu ve tüm bu çeşitliliği tek bir adın çatısında topladığımız ideanın kendisi (Plato, 1942, 596a-c). Platon bu ayrımı üretici faillerden hareketle gerekçelendirir ve sözü ressama getirir. Aynı ad altında topladığımız nesnelerin, sözgelimi ayakkabının bir üreticisi vardır. Üreticiyi kunduracı olarak düşünürsek, Platon açısından kunduracının ürettiği ayakkabı, ayakkabının kendisi (*ideası*) değil de görünenler çokluğunda karşılaştığımız ayakkabının bir çeşididir. Ayakkabının kendisini yapma işi ise Platon'a göre kunduracının işi değildir. Bu iki üretim tarzı arasındaki ayırmadan hareketle Sokrates kulağa garip gelebilecek şu varsayımı öne sürerek üçüncü bir üretme tarzını gündeme getirir. Muhatabı Glaukon'dan, tüm yapma ve doğal nesneleri, bitkileri, canlıları, Hades'in altındaki ve üzerindeki her şeyi ve hatta tanrıları yapmış olan bir usta varsaymasını ister (Plato, 1942, 596c). Glaukon'un büyülenmiş şaşkınlığına karşın ideal bir poliste herkesin yalnızca tek bir işi yapmasının gerekliliğini savunan Platon (Plato, 1937, 397e), böyle bir ustalığın olanaksızlığına bir "ayna" benzetmesiyle işaret eder. Nasıl ki Glaukon'un eline alıp tutacağı bir ayna görünen her şeyin bir yansımasını sunabilirse, üçüncü türden üreticinin yapıp yapabileceği de en iyi ihtimalle görünenlerin bir yansımasını sunmak olacaktır. Keza Platon'un her şeyin üreticisi olma varsayımını "ayna benzetmesi"ni kullanarak tarif etmesi bir tesadüf değildir elbette, bizi doğrudan doğruya bölünmüş çizgi analogisinin ilk parçası olan A parçasına gönderir. Bu üçüncü türden üreticiye ressam adını veren Platon'a

göre, ressam ile yine görünenler olarak masa, sedir, ayakkabı gibi tek tek nesneleri üreten usta arasında bir fark vardır. Bu ayrıma kunduracı örneğinden devam edecek olursak, onun ürettiği ayakkabılar, ayakkabının aslı (*eidos*) değil, ancak bir benzeridir. Ressamın resmettiği ayakkabılar ise, herhangi bir kunduracının elinden çıkma bir ayakkabının taklididir. Tıpkı aynanın görünür olanları yansıtmaması gibi ressam da resmettiği şeyin bir yansımasını üretir. Bu yüzden ressamın ürettikleri, Platon'un bölünmüş çizgi analojisinin ilk parçası olan A parçasına yani benzerlerin (*eikones*) olduğu parçaya aittir. Şeylerin neliğinden (*eidos*) üç kademe uzak ve ondan üç kademe sonra gelen bir taklididir. Filozofa göre ressam tek tek şeylerin en gerçekçi bir taklidini üretse bile, bırakalım aslına yaklaşmayı, görünürlüğe dahi sadık kalamaz. Bu iddiasını ressamın bedensel varoluşu ile gerekçelendiren Platon (Plato, 1942, 598b), ressamın “bedeni yüzünden” benzerini çizmeye çalıştığı nesneye hep belli bir açıdan bakıyor olacağından ötürü, onun bedeninin aldığı konumlara göre resmini yaptığı nesnenin kendisine farklı görüneceğini vurgular. Üç boyutlu nesneyi iki boyutlu bir düzleme aktararak onu taklit eden ressam, bedenselliği nedeniyle baktığı nesneye hep belli bir açıdan bakacak olup nesnenin görünmeyen yüzeylerini resmine aktaramayacağından, onun etkinliği en iyi ihtimalle gölgelerin (*skies*) alanına demir atacak bir etkinliktir.

Platon ressamın işinin ontolojik statüsünü belirleyip, onun ürettiği imgeleri gölgeler alanına yerleştirdikten sonra şairin ürettiği imgeleri de gölgeler alanına, yani bölünmüş çizginin A parçasına yerleştirir. Zira Platon'a göre tragedya şairinin ürettiği imgeler de ideaların hakikatinden üç kademe uzağında ve sonrasındadır. Nasıl ki ressam, doğayı, canlıları, insan yapımı nesneleri resmederken nesnelerin neliklerini değil de ona benzeyen görünenlerle iş görmekteyse, tragedya şairinin de şiirlerinde ürettiği imgeler, ideaların kendileri değil; görünür olanların kişiler ve olaylar aracılığıyla bir taklididir. Ne şair şiirinde sözünü ettiği imgelerin ne de ressam resmettiği imgelerin ideasının bilgisine sahiptir. Üstüne üstlük hem şair hem de ressam taklit ettiği görünür şeyleri üretebilme ustalığının gerektirdiği bilgiye de sahip değildir. Her ikisi de birer taklitçidir ve ortaya koydukları etkinlik bir *mimesis* etkinliğidir. Bu açıdan Platon, şairin yarattığı etik alandaki gölge imgeler ile ressamın ortaya koyduğu fiziksel nesnelerin taklit imgeleri arasında bir paralellik kurar gibi görünür. Nitekim Richard Kraut bir eyleme adil demek ile resimde gördüğümüz bir ağaca ağaç demenin Platon metafiziği açısından karşılaştırılabileceğini ifade ederek ressam ile şair arasındaki paralelliği onaylar. Nasıl ki

resimdeki ağacın imgesi ağacın formu değilse, bir kişinin ya da kurumun adil eylemi de adaletin bir formu değildir (Kraut, 2005, s. 317). Ancak Allen, Kraut'un fiziki imgelerle etik imgeler arasında kurduğu paralelliği onaylasa da Platon'un ressamın imgeler (*skies*) ile şairin ürettiği gölgeler (*eidôla*) arasında vurguladığı farka dikkat çeker²(Allen, 2011, s.70). Nitekim ressam da şair de görünenleri taklit ediyor oluşu itibariyle ideaların bilgisine sahip olmamak açısından ortak paydada buluşsa da Platon, ideal polis düzeni açısından şairi ressamdan daha tehlikeli bir konumda görür gibidir. Bu iddianın ayrıntılarına girmeden önce görece çağdaş dünyanın bir ayrımı olan mit ile mit yapımı arasındaki ayırmadan bahsetmek tartışmanın eksenini takip etmek açısından gereklidir. İlk kaynağı tespit edilemeyen mitler, devamlı dolaşımda olarak üzerine yeni imgeler ekleyen, argümantatif bir yapıya sahip olmadığı için yanlışlanmaya kapalı olmak bakımından logosun eşlik ettiği felsefi düşüncenin tam karşısında yer alır (Brisson, 1998, s. 96). Mitin üzerine eklenen her imge ise bir mit yapımıdır. Bu yönüyle şair de olmuş olanı ya da olacak olanı anlatan bir mit-yapıcısıdır ve şairin gözünü diktiği temaların arasında, politika ve etik alanının meseleleri vardır ki Platon'a göre şair bu alanda kavramın neliğinin bilgisine erişmeden mitik anlatılardan beslenerek kendi söyleminin çatısını kurar. Nasıl ki şair tıbbi alanda hiçbir bilgisi olmamasına rağmen sanki hekimmiş gibi yaralanma, hasta olma, salgın gibi meseleleri şiirlerinde işliyorsaydı ya da savaş yönetimi alanında hiçbir şey bilmeden bir savaş anlatısı sunuyorsa aynı şekilde bilmemesine rağmen adalet, cesaret gibi erdemler hakkında da şiirlerinde konuşabilir. Üstüne üstlük şairin bir de silahı vardır. O, şiirin büyüleyici dilinin ayrıcalığıyla sözünü ettiği meseleye dair bilgisi olmadığını maskeler; filozofun bu dilin ortadan kalkması durumunda şairin maskesinin düşeceğinden hiçbir şüphesi yoktur. Ne var ki esas tehdit, bu oyunların kamusal alanda sergilendiğinde gündeme gelir. Bu noktada tragedyanın özellikle Sokrates'in³ döneminde popüleriteye sahip olduğunu hatırla tutmakta fayda vardır. Zira Platon'un şair eleştirisinin arka planında bir mit yapıcısı olarak tragedya şairinin de beslendiği mitik geleneğin polis içerisinde yarattığı bir dezenformasyon vardır.⁴ Şair bir

² *Eidolon* teriminin anlamı hayalet, herhangi bir tözsel olmayan form, su ya da ayna gibi bir yüzeye yansıma imge (Liddell & Scott, 1996, s.483) sözcükleri ile karşılanırken; *skiai* teriminin anlamı gölge, yansıma, imge, bir ölünün gölgesi, hayalet, ağacın gölgesi, taşın gölgesi, resimde gölge (Liddell & Scott, 1996, s.1609) sözcükleriyle karşılanır.

³ Tarihsel bir figür olarak Sokrates.

⁴ Walter J. Ong (2012), ampirik yazının keşfinin etkisinin -yazının ampirikliğini özellikle vurguluyoruz, zira Derrida'nın yazıdan kastıyla karıştırılmaması gerekir ki kitabın yazarı Ong bunu karıştıran mükemmel bir örnektir-Platon'un şiir ve mitos eleştirisinin arka planı kurduğunu, Platon'un şaire yönelik eleştirilerinin

mit yapıcısı olarak, kendisinin ürettiği hakikatten üç derece uzak olan imgelerle bu mitik unsurları tekrarlar ve yeniden dolaşıma sokar. Üstelik bu dezenformasyonu da şiirin ayartıcı büyüünden aldığı güç ile neliğinin bilgisinden bihaber olduğu politik yaşamı ilgilendiren temalar üzerinde uygular. Şairin özellikle ölçülülük (*sophrosyne*)⁵ erdemini tahrip etmesinden yakınan Platon, ruhun kısımları arasında yaptığı ayrımı yeniden hatırlatarak, şairin ürettiği imgelerin ontolojik statüsünün politik ve etik izdüşümlerini sorunsallaştırır. *Phaidros*'ta ruhu bir yanı iyi öteki yanı kötü olan iki kanatlı at ile onun arabacısıyla sembolize eden Platon, ruhun söz konusu iki yanını dizginleyip yöneten yanına ruhun akıllı yanı (Plato, 2005, s.47) diyerek ruhun üç parçadan oluştuğunu iddia eder. *Politeia*'nın IV. Kitabında ise, ideal polisin sınıflarıyla ruhun bölümleri arasında paralellik kurmak adına yine bu bahsin açıldığını görürüz. Platon bu kez her bir yanın ismini anarak, onları hesaplayan yan (*logismos*), arzulayan yan (*epithyma*) ve arzuları dizginleyerek akla daha yakın duran öfkelenen yan (*thymos*) olarak adlandırır (Plato, 1937, 439d-441a). Platon'a göre tragedya şairinin şiirlerinde ürettiği imgeler, sözelimi savaş, cinayet, intikam, katliam gibi başa çıkması zor durumlara dair imgeler insan ruhunun arzulayan yanını (*epithyma*) taklit eder. Bununla beraber filozofun III. Kitap'ta şairi, kahramanları ve tanrıları taklit etme tarzı bakımından tabi tuttuğu eleştiri göz önünde bulundurduğumuzda, şairin tiplendirmelerinin de yine ruhun arzulayan yanını hedef aldığını söyleyebiliriz. Zira tragedya şairlerinin şiirlerinde kahramanları çoğu kez ağlayan, yakınan, taşkın eylemlerde bulunan hâllerde imgeleştirir. Üstelik yalnızca kahramanlar değil tanrılar da böylesi bir imgeleştirmeden payını alır. Zira onlar çoğunlukla kılık değiştiren, insanları aldatıp kandıran, kişisel mücadeleleri yüzünden insanların yıkımına sebep olan karakter tiplerinde imgeleştirilir. Platon'a göre şairin

değerlendirilirken sözlü ve poetik zihne yönelik mesafesinin de dikkate alınmasının gerekliliğini dikkat çeker. Ong'a göre sözlü kültürün poetik zihninin kimi ayırt edici nitelikleri vardır, zira ampirik yazı olmadığından sözlü kültürün bilinci/bilinçdışı, belleği güçlendirmek için kimi kalıplar üretir. Ritim, ahenk gibi unsurlardan beslenerek varolan mitosları yeniden üreten sözlü kültür, varolan mitosları yeniden üretirken onları soruşturmada üretir. Aslolan belli birtakım kalıplardan hareketle şiiri üretebilmektir. Ong'a göre Platon her ne kadar ampirik yazıya karşı çıksa da ampirik yazının içselleştirdiği bir bilinçten (ya da bilinçdışından) hareketle, sözlü kültürün bahsi geçen karakteristiklerinin yarattığı dezenformasyona karşı çıkmaktadır. Derrida'nın yazıdan kastının Ong'un -en iyi ihtimalle etnos merkezilik olarak değerlendirilebilecek- ampirik yazıdan kastından farkına işaret etmeyi bir sonraki bölümdeki "Derrida'nın Yazısı" başlığına bırakıyorum.

⁵ Ölçülülüğün Platon felsefesinde tek bir tanımını vermek olanaksızdır. Ancak merkezi referans metnimiz olan *Politeia*'nın dördüncü kitabında ölçülülük, insanı arzulayan yanının hesaplayan yanına uygun bir biçimde davranması sonucunda eyleyebilme yetisi olarak tanımlanır (Plato, 1937, 442c-e).

ruhun arzulayan yanına yaptığı yatırımın gerekçesi açıktır, zira ruhun hesaplayan yanı, herkes tarafından anlaşılmaya açık olmadığından şairin *mimesis* etkinliği ruhun arzulayan yanını hedef alır (Plato, 1942, 604e). Oysa Platon açısından gerçek hayatta başa çıkılamayacak durumlarla karşılaşıldığında takınılması gereken ideal tavır, filozofun kadına hasrettiği bir tavır olarak ruhun arzulayan yanını takip edip ağlayıp sızlanmak yerine; “erkeğe uygun bir şekilde” ruhun hesaplayan yanını takip ederek ölçülü kalabilmektir (Plato, 1942, 605e). Filozofa göre şairin tragedyalarında bu türden olayları ve karakterleri taklit etmesi, seyircilerin ruhlarında dizginlemesi gereken yanını harekete geçirip beslediğinden; şair varlığıyla ideal polis düzeni için potansiyel bir tehdit teşkil eder. Peki Platon bu tehditle nasıl baş eder?

Platon felsefe tarihinin karikatürize ettiği gibi şiiri yasaklayıp şairi ideal devletten kovarak bu tehditle başa çıkmaz; daha ziyade söylemi denetleme yoluna gider. Platon’un bunu nasıl gerçekleştirdiğini takip edebilmek adına iki hususu yeniden hatırlamak gerekir. İlk olarak bir mit yapıcısı olarak tragedyaya şairinin ürettiği imgeler hakikat alanından üç derece uzak olmak açısından ontolojik olarak değersiz ve temaları doğrudan kamusal yaşamı hedef aldığından politik ve etik olarak tehlikelidir. İkinci olarak her imge, şairin ürettiği imgeler (*eidōla*) ile ressamın ürettiği imge (*skiai*) kadar tehlikeli değildir; imge üretimi kimi durumlarda polis açısından faydalı olabilir. Sözelimi geometricinin ürettiği modeller (*paradeigmata*) de birer imgedir (*eikones*). Her ne kadar Platon geometricilerin zihinlerindeki ideal nesneler yerine modellemelerle çalışmasına eleştirel yaklaşıp da geometricinin kullandığı model imgeler şairin ürettiği imgeler gibi mimetik bir doğaya sahip değildir. Kaldı ki filozofa göre şairin kullandığı imgelerle hakikatin bilgisini çarpıtırken, geometricinin kullandığı model imgelerin hakikate erişmeye yardımcı olmak gibi bir işlevi vardır (Allen, 2011, s. 104-105). Bunun yanı sıra Allen, *Politeia*’da Sokrates’in de şairin kullandığı gölge-imgelerden (*eidōlon*) kullandığına dikkat çeker (Allen, 2011, s. 116). Allen’in sözünü ettiği pasaj, Platon’un ruhun üç parçası ile polisin sınıfları arasındaki paralelliğin, aynı zamanda polisin içindeki sınıfların insanın içinde de bulunduğunu iddia ettiği pasajlardır. Hatırlayalım, Sokrates poliste herkesin tek bir işi yapması gerektiğini söyler, ideal poliste kunduracı kunduracılıktan başka bir şey yapamamalıdır ve hatta ressam ve şairin her şeyin bilgisini bilmesi bu yüzden imkansızdır. Sokrates bu imgenin (*eidōlon*) nasıl adil olanın imgesi olduğunu şöyle gerekçelendirir (Plato, 1937, 443c-444d): Nasıl ki herkesin en iyi bildiği tek işi yapması

durumunda ideal olan meydana geliyorsa, ruhtaki bu üç yan da en sonunda tek bir ilkeye bağlandığında polis açısından ideal olan meydana gelecektir. Aksi takdirde tıpkı ressam ya da şairin her şeyi üretmeye kalkıştığında olduğu gibi, ruhtaki bu üç yan uyuşmadığında ise hepsi başka bir şey isteyeceğinden kaosun gündeme gelecek olması kaçınılmaz olacaktır. Ne var ki gölge-imgenin politik sakıncasına dikkat çekmek üzere bir gölge-imge kullanan Platon'un imgesel üretimi yalnızca bu pasajla sınırlı kalmaz. Filozofun mitos ile logos arasında çizdiği sınıra rağmen diyaloglarında pek çok metaforik imgeden ve mitostan yararlandığı malumun ilânıdır. Mağara alegorisi, bölünmüş çizgi benzetmesi, güneş benzetmesi, ayna metaforu, ruhun parçalı yapısını tarif etmek için kullanılan istiridye metaforu, ruh ile beden ilişkisini tasvir etmek için kullanılan hapisane metaforu; Gyges mitos, Er mitos, *Symposion*'daki ruh ikizi mitos, *Phaidros*'taki kanatlı at mitos bunlardan filozofun en meşhur imgesel üretimlerinden birkaçıdır. Üstelik filozof bu alana yönelik üretimlerini gizliden gizliye değil, açık açık gerekçesiyle birlikte sunarak yapar. Sözgelimi *Politikos*'ta Yabancı, Genç Sokrates'e meşhur bir mitos daha sonra kendi yöntemlerine sadık kalacak bir biçimde tartışmalarına dâhil etmeyi teklif eder (Platon, 1925, 268d-e) ve Genç Sokrates yabancından gelen bu teklifi kabul eder. Bu açıdan belki de Platon'un şiire karşı aldığı tavra yönelik meşhur soruda revizyona gitmek daha mâkul olabilir: Platon ontolojik olarak şiirin ürettiği imgeleri ideanın bilgisinden üç kademe uzağa konumlandırmasına ve mitos ile logos arasında yaptığı ayrıma rağmen yine de diyaloglarında bu türden imgelere ve mitik anlatılara yer veriyorsa filozofun derdi şiirle mi yoksa şairle midir?

Bu soruya yanıt bulmak adına mit ile mit yapıcısı arasındaki ayrımı yeniden hatırlamak faydalı olabilir. Zira bu ayrım, mitleri kullanma, imge üretme ve *mimesis* faaliyetinde bulunma ayrıcalığının kimde olduğunu tartışmaya açar. Platon açısından mitik anlatıların her ne kadar argümantatif bir yapıya sahip olmamak bakımından logosun eşlik ettiği kavrama etkinliğinin yanında esamesi okunmasa da filozof ideal polis içerisindeki her insanın diyalektiğin süzgecinden geçirilmiş bir kavrama gücüne sahip olabileceği hususunda pek de iyimser değildir. *Yasalar*'ın Platon'u hakikatin her ne kadar güzel ve kalıcı olsa da insanların bu hakikati anlamalarının o kadar da mümkün olmadığına dikkat çekerek gerektiği durumlarda insanları inandırmak için mitoslara ve şiire yer verilebileceğini Atinalı'nın ağzından söyleyiverir (Platon, 2007, 663e-664a). Mitosun imgeleri kimi durumlarda gereklidir, ancak mit yapıcılığı şairin denetimsiz inisiyatifine

bırakılacak bir iş değildir. *Politeia*’nın kapanışındaki Er mitosundan önce Platon, şairin ideal polis düzeni için ontolojik, epistemolojik, politik ve etik tehlikelerini gerekçelendirmesinin akabinde şaire yeni bir seçenek sunar. Şayet şair polisin düzenini destekleyecek cinsten imgeleri şiirlerinde üretirse poliste kalmaya hak kazanabilir. Hâl böyleyken soru, polisin menfaatine olan imgeleri kimin üreteceği sorusuna evrilir. Bu hususta Platon filozofu söylemin düzenini denetleyici bir konuma yerleştirir. Zira II. Kitap’ta Sokrates, Adeimantos’a kendilerinin ideal polisin kurucuları olduklarını ve şair olmadıklarını hatırlatarak polisin kurucuları olarak yapması gereken esas şeyin, şairin mitoslardan ürettiği imgeleri denetlemek olacağını ilân eder (Plato, 1937, 378e-379a). Bu kurallara geçmeden evvel, Platon’un anlatı ile (*diēgéomai*) taklide (*mimēsis*) dayalı anlatı arasında yaptığı ayırmadan da biraz söz etmek gerekir. Düz anlatıda şair, oldukça sade bir biçimde belirli bir olay örgüsünü izleyerek olup biteni anlatırken, taklide dayalı anlatıda şair anlattığı karakterin sesine ve bedeninin formuna bürünür (Plato, 1937, 393b-c). Bu ayırmadan hareketle Platon, yalnızca tragedya ve komedyaya şairlerinin değil, Homeros da dâhil olmak üzere tüm şairlerin taklide dayalı şiirleri ürettiklerini tespit eder. Taklit Platon’a göre poliste herkesin yalnızca tek bir işi yapma kuralını ihlal etmenin yanı sıra, sıradanlaşıp normalleştiğinde insanın kendi düşünme yetilerini kullanmamayı alışkanlık hâline getirmek gibi potansiyel bir tehdit yaratması açısından sakıncalıdır. Ancak ne var ki taklidin tüm sakıncalarına rağmen Platon düz anlatıya dayalı şiir ile taklide dayalı şiir arasında yaptığı ayırma bir dengenin tutturulması kaydıyla taklide yer açar. O denge formel açıdan uzun bir anlatıda (*diēgéomai*) anlatıcının (*rhētēr*) kaçınılmaz olarak yer vermek zorunda olduğu taklit unsurlarına, düz anlatıya kıyasla daha az yer verilmesiyle sağlanırken; içeriksel açıdan ise yalnızca iyi, ruhun akıllı yanını takip edecek temaların imgeleştirilmesi kaydıyla sağlanabilir.

Böylelikle bir mit yapıcısı olarak şairin gölge-imgeler kullanmasına ve şiirlerinde yer alan taklide dayalı anlatı tarzına, yönetici-filozofun belirlediği belli birtakım kurallara bağlı kalması kaydıyla izin veren Platon şairin üreteceği imgelerin normatif içeriğine dair kuralları spesifikleştirmeyi ihmal etmez. Temel kural açık ve basittir aslında: şair şiirinde hakikati dile getirmelidir. Gelgelelim Platon’un bu kuralları ayrıntılarıyla izah etmeye girişmesi şairin hakikatin bilgisine sahip olmadığına dair ontolojik tereddüdünün bir ifadesidir. İlk kural tanrılara ilişkindir, Platon şiirlerde tanrıların kılık değiştirterek insanları kandırıp aldatacak denli bir biçimde taklit edilmesinden şikâyetçidir. Şayet şair,

şairlerinde taklidi aslına uygun bir şekilde imgeleştirecekse o hâlde tanrıyı aslı gereği iyi ve değişimden uzak bir şekilde taklit etmekle yükümlüdür. Tanrıların kılık değiştirmiş bir şekilde imgeleştirilmelerine yönelik itirazını, yapısı gereği bir şeyin ne kadar sağlamsa değişime o kadar az maruz kalacağıyla gerekçelendiren Platon’a göre tanrılar, en güzel ve en iyi olduğu için oldukları gibi kalırlar. Bu yüzden tanrılar kılık değiştirerek insanların karşısına çıkıp onlara yalan söyleyerek onların mahvına yol açıyormuş gibi kötülüğü tanrılarla ilişkilendirmeye neden olacak şekilde imgeleştirilmemelidir. Platon Tanrıların kılık değiştirerek imgeleştirilmesini yasaklarken, *Politeia*’nın meşhur “soylu yalan” bahsini açarak yalan söyleme ayrıcalığını polisin yönetici sınıfına hasreder. Filozofa göre yönetici bazen halkın iyiliği için kimi yalanlar söyleyebilir (Platon, 1937, 389c-d). Meselenin asıl ilginç yönü şairin mitos üretmesine izin verilmesi ile yönetici sınıfına yalan söyleme imtiyazının verilmesi temalarının paralel bir biçimde tartışılır. Şairin ürettiği hakikatten üç derece uzak imgeler ile yönetici sınıfına verilen yalan söyleme ayrıcalığı iki temel ölçütte buluşurlar. Her duruma da poliste yaşayan yurttaşların faydaları için izin verilirken; filozof, şairin ürettiği imgeler söz konusu olduğunda dolaylı bir biçimde, yalanın söylenebilirliği söz konusu olduğunda ise dolaysız bir biçimde faydanın ne olduğunun belirlenmesi hususunda yetkili bir karar merciidir. Filozofun şairin imge üretme etkinliğine getirdiği diğer kural ise, kahramanların ve karakterlerin nasıl taklit edilmesi gerektiğine yöneliktir. Ne ünlü kahramanlar ağlayıp sızlayan, tanrılara isyan eden, ölçüsüz davranışlarda bulunan bir tipolojide ne de diğer karakterler yas tutan, feryat eden, “kadın gibi” davranan, kaba saba, delirmiş bir biçimde -hayvanlara ve doğaya ait seslerin taklidini de deli kategorisine dâhil eder- ve başıboş tipolojilerde taklit edilmelidir.

Bu noktada Platon’un şiirde bunca sakınca görmesine rağmen neden hâlâ şairi polisten kovmadığını derli toplu bir biçimde şöyle değerlendirelim. Platon açısından, şairin ürettiği imgelerin ontolojik statüsü belirsizdir; şiir, mit yapıcılık yoluyla kaynağı sorgulanamayan söylemleri yeniden dolaşıma sokar; ayrıca taklit etkinliğinin epistemolojik ve etik düzeyde ciddi sakıncaları bünyesinde taşır. Ancak yine de tüm bu tehlikelere karşın şiir polis için gereklidir. Zira Platon’un ontopolitikasında şiir *pharmakon*dur, ne zaman ki hakikatin bilgisinden bihaber şairin eline geçer, o zaman hakikatten üç adım sonra gelen ve ondan üç karış uzakta konumlanan bir zehirdir. Ancak ne zaman ki hakikati bilen ve yalnızca onun peşinde olan ehil ellerin -filozofun- denetimindedir, şiir o zaman bir ilaçtır.

Bir başka ifadeyle şiir, ne ilaçtır ne zehirdir; o, hem ilaçtır hem de zehirdir. Onun ilaç mı yoksa zehir mi olacağını Platon'un felsefesinde esas belirleyen taklit edilen şeyin aslının (*eidos*) bilgisidir (Plato, 1942, 595b). Bu bilgi ise şaşırtıcı olmayan bir biçimde araya hiçbir duyusal öge sokmaksızın logosun eşlik ettiği düşünme etkinliğini haiz olan filozofun elindedir. Platon'un mimetik kuramına musallat olan hayaletler, idea (*eidos*) ile imge (*eidōlon*) arasındaki ontolojik ilişki gereği asıl olanın üç derece sonra gelen üzerindeki tahakkümü; Derrida'nın terminolojisiyle söyleyecek olursak “önce gelenin şiddeti” ve kendisini hakikatle özdeşleştiren filozofun mevcudiyetidir.

1.1.2. Organik Mimesis

Aristoteles'in tragedya kuramında almış olduğu en önemli viraj, şiirin olanı değil de olabilecek olanı taklit ettiğine yönelik iddiasıdır. Nitekim bu makas değişimi, Platon ile Aristoteles'in şiire ve resme karşı aldıkları tavırda da belirleyici rol üstlenir. Metafizik tarihi boyunca gerek ontolojik ön varsayımları gerekse estetiğe karşı aldıkları tavırlar açısından taban tabana “zıt” konumlandırılan iki düşünürü Derrida, böylesi karikatürize edilmiş karşıtlık üzerinden yaklaşmaz. Zira Derrida açısından asıl mesele tüm ayrımlarına karşın iki Yunan filozofu birleştiren temel jestlerdir. Gelgelelim bu çabayı Platon ve Aristoteles'i birbirine indirgemek şeklinde yorumlamak haksızlık olur, bilakis Derrida iki düşünürü birbirine indirgmeden aralarındaki farklara işaret ederek onları bir araya getiren jestleri arar. Spesifik olarak her iki filozofun da tragedya üzerine kuramsal belirlemelerine odaklanmayan Derrida, yine de *Beyaz Mitoloji*'de “metafor” sorunu eşliğinde Aristoteles'in *Poetika*'sına dair bir okuma gerçekleştirir. Derrida'nın metafor bahsi ağırlıklı *Poetika* okuması, *metafor* kavramını *mimesis*, doğa (*physis*), sözel ifade (*lekxis*) ve düşünce (*dianoia*) gibi kavramlar etrafından döner. Derrida'nın bu yönelimi Aristoteles'in *Poetika*'sını okuyabilmek için bize bir rota sunar. Zira *Poetika* riskli bir metindir, her şeyden önce metnin tamamı elimizde yoktur. Bu yönüyle de metne yaklaşan yorumcu parçaları eksik bir puzzleden hareketle, bütünü görmeye çalışmak gibi bir dertle karşılaşır. Yorumcunun metne yaklaşırken karşılaştığı bir diğer sorun ise *Poetika*'nın hangi Aristoteles metinleriyle ilişkilendirilerek okunacağı sorunudur. Bu noktada özellikle etik merkezli *Poetika* okuması ve ontoloji merkezli *Poetika* okuması olmak üzere iki merkezi eğilim olduğunu söylemek mümkündür. Etik temelli yaklaşım Aristoteles'in “katharsis” üzerine belirlemelerini merkeze koyarak, *Poetika*'yı

Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik'i* ve *Eudemos'a Etik'i* ile ilişkilendirir. Ne var ki *katharsis* bahsi metinde yalnızca bir kez geçtiğinden, etik temelli bir yorum yapma yoluna giden yorumcular *Politika*'nın 8. kitabında geçen *katharsis* üzerine belirlemelerini de kendi yorumlarına dâhil etmek durumunda kalır. Ancak etik temelli yorumlamaların belli başlı bazı sorunları olması bir yana, Derrida'nın *Beyaz Mitoloji*'de giriştiği Aristoteles okumasında hem metafor bahsini ele alırken bu kavramı ilişkilendirdiği kavramlar sebebiyle hem de *Ousia* ve *Grammé* ve *GÜ* metinlerinde yine Aristoteles'in ontolojisini ve gösterge kuramını muhatap alması nedeniyle "ontoloji merkezli *Poetika*" okumasını takip edeceğiz.

Her şeyden önce Platon'un aksine Aristoteles, mimetik faaliyetin ürünlerine, gerçeğin ontolojik statüsünden derece olarak düşük birer kopya olarak yaklaşmaz; zira Aristoteles ontolojisi Platon'un değişmeden kalan idea ile onun değişime açık görünen kopyası arasında yaptığı ayrımı kabul etmez. Bu açıdan Yunan filozofun *mimesis* kuramının altında yatan metafizik jestleri takip edebilmek adına temel ontolojik ayrımlarına işaret etmek gerekir.

Oluş ve değişimin doğasını açıklayabilmek için töz (*ousia*)⁶ kavramını öne süren Aristoteles'e göre töz, madde (*hyle*) ve formun (*eidos*) bir araya gelmesinden oluşan bileşik bir varlıktır (Aristoteles, 1996, 1029a 25-30). Bu ayrım gereği belirsiz madde hakkında ancak onun üzerine belli bir formun gelmesi sayesinde konuşulabileceğini öne süren Aristoteles madde ile formun birlikteliğinden meydana gelen tözde esas belirleyiciliği forma verir, çünkü Aristoteles ontolojisinde form, maddeyi önceler. Bu öncelik-sonralık hiyerarşisi filozofun potansiyellik (*dynamis*) ile edimsellik (*energeia*) arasında yaptığı ayrım ile paralel işler. Bu paralel ayrımlar silsilesi kendisini en iyi örnekler üzerinden gösterdiğinden Aristoteles *Metafizik* 'te bu paralellliği açıklamak adına pek çok örnek verir. Rastgele bir örnek olarak verdiği çekmece örneğini ele alıp filozofun ayrımlarını takip edelim: Aristoteles'e göre çekmecenin maddesi ağaçtır ve ağaçta çekmece formu kazanabilme potansiyeli bulunur. Ancak aynı ağaç potansiyel olarak bir

⁶ Aristoteles, ilkin Platoncu ideaların töz ile nitelikler arasındaki ayrımı birbirine indirgediği varsayımından hareketle tözü fiziksel dünyada karşılığı olan bir şey olarak değişimin taşıyıcısı olarak konumlandırır. Tözün üzerine yüklenen niteliklerin ise tözün aksine fiziksel dünyada kendi başına bir karşılığı yoktur. Sözelimi "bu at siyahtır" cinsinden bir önermesine bakalım. Fiziksel dünyada bir töz olarak atın karşılığı varken, siyah olmağın kendi başına bir karşılığı yoktur, zira siyah olmağlık ancak bir töze -insana, arabaya, eve, kaleme vb.- yüklenebilir. Ancak Aristoteles açısından Platon'un ideaları, töz ile nitelikleri birbirine indirgemektedir.

kitabın sayfalarının da maddesi olabilir. Onun bir kitap mı yoksa çekmece mi olacağı ağaca form veren failin onu hangi ereğe (*telos*) uygun bir biçimde ve hangi formda edimselleştireceğine bağlı olacaktır. Ancak fail sonsuz bir özgürlük alanı içerisinde değildir, sözgelimi bir ağaçta -şayet fail bir kurgusal eserin faili değilse- felsefe yapabilme potansiyeli olamadığından fail bir ağacı filozof olma formuna doğru edimselleştiremez. Bu yönüyle formun maddeyi örnelemesi, failin önce zihninde belli bir form kazanma potansiyeli olan maddede ne gibi bir erek için hangi forma edimselleştireceğini tasarlayıp sonra da maddede bulunan potansiyeli edimselleştirmesi anlamına gelir. Bu yüzden aynı ağaca bir marangoz ustası form verip edimselleştirdiğinde ağaç çekmece formunu kazanırken (Aristoteles, 1996, 1049a) bir matbaacının elinde ağaç, kitap formu kazanacaktır. Bununla beraber potansiyel olma ile edimsel olma, madde ile form ayrımları bir stabiliteyi de ifade etmez. Zira çekmece ya da kitap örneğinde bir madde ve potansiyel olarak konumlandığımız ağacın kendisi de bir tohumun ağaç formuna doğru edimselleşmiş hâlidir. Ancak ağacın bir madde olmasıyla çekmecenin bir madde olması arasında da bir ayrım vardır. Ağacın madde olduğu durumda, erek maddenin yapısına içkindir. Başka bir deyişle tohumun ağaç formuna doğru edimselleşmesinde tohumun kendi yapısında potansiyel hâlde içkin olan ereğin -x ağacı olma ereği- belli bir forma doğru hareket etmesi söz konusudur. Bu anlamda formun maddeyi örnelemesi, maddenin yapısına içkin belli potansiyellerin belli bir ereğe doğru hareket etmesi sebebiyle edimselleşmesinden kaynaklanır. Bu iki şey arasındaki ayrım ise bizi -ağaç ile çekmece- Aristoteles’in *Fizik*’ine bakmaya mecbur kılar.

Fizik’te doğa (*pyhsis*) ile *tekhne*⁷ arasında bir ayrıma giden Aristoteles tüm varolanları (*panta ta onta*) doğal olarak varolanlar -hayvan, bitki, ateş, hava, su toprak gibi- ile bir failin yapma ediminin ürünleri olarak ortaya çıkan varolanlar (*tekhne*) -sedir, giysi, ev gibi- olmak üzere iki ana başlık altında gruplandırır. Her iki varolan türü de madde ile formun bir araya gelmesi sonucu oluşsa da ikisi arasında ayrım şundan kaynaklanır: Doğal olarak varolanlarda maddenin potansiyelinin hangi forma doğru

⁷ *Tekhnē* (τέχνη) teriminin çok anlamlılığını terimin karşılığı olarak Yunanca sözlükte verilen şu sözcüklerde görmek mümkündür: “sanat”, “zanaat”, “beceri”, “el marifeti”, “kötü anlamda el çabukluğu”, “bir dizi kural ya da sistem yapma sanatı/ zanaatı”, “eser”, “yapıt”, “el işi” (Liddell & Scott, 1996, s. 1784-1785). Kavram hem bu türden insan yapımı ürünlerini, hem de bu nesneleri yapabilme becerisini karşılar. Tez boyunca terim için herhangi bir Türkçe karşılık seçmek yerine kavramı Grekçe’siyle kullanacağız. Bunun sebebi *tekhne* terimi için el yapımı kullanım nesneleriyle sanat yapıtları arasındaki ayrımı Antik Yunan felsefesinde uygulamamız durumunda anakronizme düşmenin kaçınılmaz olacağını düşünmemizdir.

edimselleşeceğini ereği maddenin kendi yapısına içinken, *tekhnenin* ürünlerinde ise ürünün yapıcısı o maddenin hangi forma doğru edimselleşeceğini kendi tasarısı dâhilinde belirler (Aristoteles, 2001, 194a5-10). Fail bu üretim etkinliğinde doğanın ürünlerini asimetrik bir biçimde taklit (*mimēsis*) eder, ancak taklit etkinliğinin asimetrik işleyişi doğa ile *tekhne* arasında herhangi bir hiyerarşi farkı gündeme getirmez. Nitekim Aristoteles’e göre nasıl ki herhangi bir bilme (*epistēmē*) etkinliğinin muhatabı doğal olan varolanlarda madde ile formun bileşimini bilmekle mükellef ise, aynı şekilde *tekhne* etkinliğinin faili de ürettiği şeylerin maddesi ile formunu bilmek mecburiyetinde olduğundan (Aristoteles, 2001, 194a25), *mimesis* etkinliği ontolojik ve epistemolojik statüsü itibarıyla ne değersizdir ne de herhangi bir tehdit arz eder. Nasıl ki gündelik hayatımızı idame ettirdiğimiz şeyler -üzerinde yazı yazdığım masa, yazı yazmamı sağlayan kalem, bir şeyleri kesmeme yarayan bıçak- birer *tekhne* ise, aynı biçimde bizim bugün sanat yapıtları olarak adlandırdığımız şiirler, resimler, heykeller de Aristoteles’e göre birer *tekhne*dir ve tıpkı gündelik hayatımızı idame ettirdiğimiz *tekhne*ler gibi doğanın asimetrik bir biçimde taklit edilmesi yoluyla üretilir. Tam bu noktada Aristoteles’in *mimesis* kuramının Platon’unkinden farkı kendisini gösterir, zira Platon’da şiir, resim, heykel gibi yapıtları meydana getirililerken üretilen imgeler, aslın değil de aslın kopyasının kopyası olmak bakımından ontolojik derece olarak düşüken; Aristoteles’in kuramında şiir, resim alanında üretilen yapıtlar, bizzat doğayı taklit ederler. Bununla beraber bu taklit etkinliği doğaya karşı “sanatsal” olarak nitelendirebileceğimiz *tekhne*lerin ontolojik ve epistemolojik statüsünü düşürmez. Bizim bugün “sanatsal” diye nitelendirebileceğimiz *tekhne*leri Aristoteles *Poetika*’da, özellikle şiirsel olan üretimleri merkeze alarak soruşturmaya tabi tutar. Bu metinde tragedyayı, destanı, komedyayı, *dithyrambos* sanatını, flüt ve *kithara* sanatını birer taklit olarak konumlandırırken, taklidi de taklit ettikleri nesneler, araçlar ve tarz bakımından üçe ayırır (Aristoteles, 1995, 1047a15-20). Bu tarz bir şiirin neden fail tarafından üretildiği sorusunu Aristoteles’e yönelttiğimizde filozof taklit etmenin insanlarda “doğal” bir eğilim olmasından hareketle gerekçelendirir. Şiirin insanların taklit etme eğiliminden kaynaklandığını iddia eden filozof, bu konuda doğal yeteneği olanların şair olmaya soyunduğunu tespit eder (Aristoteles, 1995, 1448b15-20). Şairin mimetik etkinliğinin bir ürünü olan şiirin kaynağı doğadan geldiğinden doğa ile şairin ürettiği imgeler arasında herhangi bir derece farklılığı yoktur. Mademki Aristotelesçi kurguda şairin ürettiği imgeler ile hakikatin alanı arasında

Platoncu kurguda olduğu gibi herhangi bir derece farkı yok, o zaman Aristoteles’in *mimesis* kuramında Batı metafiziğinin hangi jestlerini yakalarız? Bu acele sorunun cevabı *Poetika*’nın uzamsal düzleminde gizlidir. Filozof, Platon’un *Politeia*’da yaptığı gibi şairin ürettiği imgeleri politik bir düzen uğruna denetleme yoluna gitmese de en nihayetinde ideal tragedyanın normatif içeriğine dair bir “poetika” yazar ve tüm jestler de bu kılavuzun satır aralarında gizlidir.

Poetika’yı Aristoteles’in ontolojisiyle ilişkilendiren yorumcular, tragedyayı bir töz (*ousia*) olarak ele alarak metne “yapıt merkezli” bir okuma stratejisi ile yaklaşır. Aristoteles’e göre töz madde ile formun bir araya geldiği bileşik varlık olduğundan ötürü tıpkı doğanın ürünleri gibi, insan yapımı şeyler de (*tekhnelar*) -gerek gündelik hayatı idame ettirdiğimiz nesneler gerekse de sanat yapıtları olsun- madde ve formun bir aradalığından meydana geldiği için birer tözdür, bu açıdan tragedyayı bir töz olarak ele almanın bir mahsuru yoktur. Bu marjinal bir iddia olmaktan ziyade vurgudur. Zira tragedyanın bir töz olduğunun altını çizen okuma stratejisi, Aristoteles’in *Poetika*’da tragedyanın öğelerine dair yaptığı belirlemelerde filozofun varlığa dair saptadığı dört neden arasındaki ayrımları ve nüansları hatırd tutarak bu nedenler ile tragedyanın öğeleri arasında ilişki kurma gerekliliğini ilân eder.

Poetika’da destan, tragedya, komedy ve *dithyrambos* sanatı arasında ayrımlar yapmasının akabinde Aristoteles, merkezi ağırlığı tragedyaya verir. Bir tragedyayı meydana getiren altı tane öge olduğunu tespit eden Aristoteles, bu öğeleri öykü (*mythos*), karakterler (*ethē*), düşünce (*dianoia*), sözel ifade (*leksis*), sahnedeki gösteri (*opsis*) ve beste düzme (*melopoiia*) olarak adlandırır (Aristoteles, 1995, 1450a10). Filozof bu altı öge içerisinde belirleyiciliği öyküye (*mythos*) verir, zira tragedya tek tek karakterlerin değil eylemlerin taklididir ve tragedya şairi mimetik faaliyetini, öyküde olayları belli bir mantıksal silsile dâhilinde örerek gerçekleştirir. Hatta Aristoteles öykü olduğu müddetçe hiçbir karakter olmaksızın da bir tragedyanın var olabileceğini iddia ederek, saydığı diğer beş öğeyi öykü ile ilişkisine göre konumlandırır. Zira Aristotelesçi kurguda karakter belli bir tipolojinin taklidi değildir, öykünün olay örgüsü dâhilinde gündeme gelen eylemlerin içerisinde ve onun aracılığıyla taklit edilir. Yine aynı şekilde bir diğer öge olan düşünce, olay örgüsü dâhilinde tragedyanın bir başka ögesi olan sözel ifadeleri bir araya getirilebilmesidir. *Metafizik*’in dili ile filozofun öyküye diğer öğelerin karşısında verdiği açık ara önceliği ifade edecek olursak, Aristoteles öyküyü tragedyanın formu olarak ilân

eder. Nasıl ki Aristotelesçi ontolojide form maddedeki potansiyelin neye doğru edimselleşeceğini göstermek açısından maddeye önsel ve belirleyicisi ise, tragedyadaki öykü ögesi de diğer beş ögenin akıbeti açısından önsel ve belirleyicidir. Tam bu noktada haklı olarak tragedyanın formu öykü ise maddesinin ne olduğu sorulabilir ve bu soruya pek çok alternatif yanıt verilebilir. Soruya verilebilecek ilk ve belki de en risksiz yanıt, Aristotelesçi ontolojide maddenin üzerine bir form olmaksızın bilinemeyeceğinden ötürü tragedyanın maddesinin formu kadar kesinlikle bilinemeyeceği yönünde olacaktır. Yine verilebilecek olası diğer yanıt ise biraz daha çağdaş bir perspektiften bakarak mit ile mit-yapıcılığı arasındaki farkı hesaba katmayı gerekir. Şairin bir mit yapıcısı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Aristoteles'in öykü (*mythos*) dediği şeyden kastı kuşkusuz bir mit-yapıcının ürünüdür. Mitemin anlamsız tek tek cümlelerden, ne olduğu belirsiz bir şey olduğu hatırlandığında bir mit yapıcısı olarak şairin, maddesine mitem, onun mit-yapma işinin sonucunda ortaya çıkan ürüne yani Aristotelesçi terminolojiyle öyküye (*mythos*) form diyebiliriz. Yine bu yanıtlara ilaveten Husain ise tragedyadaki madde form ayrımını Aristoteles'in potansiyel ile edimsel ayrımından destek alarak yapmaya girişir. *Metafizik* 'te Aristoteles oluşa tabi varlıklarda potansiyel olanı edimsel hâle getirerek ona formunu kazandıranın fail neden olduğunu belirler (Aristoteles, 1996, 1045a30). Husain Aristoteles'in bu pasajından aldığı destekle tragedyanın öykünün dışında kalan beş ögesinin şairin öyküsünün kurgusuna hizmet ettiğini varsayarak, bu beş ögeyi madde olarak düşünebileceğimizi ima eder. Nitekim *Poetika*'nın pek çok pasajında spesifik olarak öykünün diğer öğelere nazaran birincil yönünü ısrarla vurgulayan Aristoteles, diğer tüm öğeleri, öykünün bir form olmasına hizmet eden ikincil bir statüde konumlandırır. Tüm bu alternatif yanıtlar Aristoteles'in tragedyanın maddesi konusunda tam bir anlaşma sağlamasa da, öykünün tragedyanın formu olduğu hususunda ortak paydada buluşur. Zira Aristoteles açısından öykünün rolü öylesine başattır ki, filozof öyküyü tragedyanın ereği olarak ilan eder (Aristotle, 1995, 1450a). Nitekim Aristoteles'in ontolojisinde çoğu zaman form ile erek aynı yörüngede birbirini izler. Sözelimi bir mimarın yapmayı tasarladığı -ya da Aristotelesçi terminolojiye daha sadık bir şekilde dile getirecek olursak amaçladığı (*telos*) ev- ile ortaya çıkan ev formu hemen hemen aynıdır. Elbette mimarın zihninde tasarladığı ev ile ortaya çıkan ev formu arasında kimi farklılıklar olabilir, ancak buradaki esas mesele evin formunun ortaya çıkabilmesinin bir fail olarak mimarın tasarısına bir başka deyişle amacına gereksinim duymasıdır. Tam bu

noktada formun maddeyi öncelediğini, yani mimarın yapmayı tasarladığı ev doğrultusunda maddeye şekil verdiğini hatırlayacak olursak başlangıç (*arkhe*) ile sonun (*telos*) aynı kapıya çıktığını görebiliriz. Tıpkı mimar gibi şair de tasarladığı öyküsüyle, öteki tüm öğeleri öykünün kurgusunu oluşturmak adına şekillendirir. Bu sayede öykü, hem diğer öğeleri önceleyen bir *form* olarak tragedyanın *arkhesi* hem de varılmayı bekleyen nihai noktası yani *telos*udur.

Öyküyü form, *arkhe* ve *telos* gibi ontolojik kavramlar zincirlerine bağlayan Aristoteles, öğeye yaptığı yatırım yetmezmiş gibi *Poetika*'nın altıncı bölümünde kullandığı metafor ile onu bir de ruh (*psykhe*) kavramıyla ilişkilendirir: “öykü (*mythos*) tragedyanın *arkhesi*, deyim yerindeyse, ruhu gibiymiş, karakterler ikincildir” (Aristotle, 1995, 1450a34-36). Filozofun öykü ile ruh arasında kurduğu organik analogi, *Poetika*'nın arka planında işleyen metafizik jestler hakkında fikir vermesi bakımından dikkate değerdir. Gerçi filozofun *Poetika*'da kullandığı tek metafor da ruh metaforu değildir. Yirmi üçüncü bölümde filozof, ölçü ile taklit edilen anlatının nasıl ideal bir biçimde meydana getirilebileceğini soruştururken tragedyalardaki öykü öğesini örnek olarak verir. Zira Aristoteles'e göre tragedyalarda öykü, tıpkı bir canlı (*zoon*) gibi başlangıcı (*arkhē*), ortası (*mesa*) ve sonu (*telos*) olan; tamamlanmış bir eylemin taklididir ve tam da bu yapısı itibarıyla haz verir (Aristotle, 1995, 1459a15-25). Yine yedinci bölümde filozof, öyküde bütünlüğün önemini göstermek adına canlı varlıkları referans olarak gösterir (Aristoteles, 1995, 1450b35). Tragedya kuramının iskeletine destek olmasına adına metaforları poetikasına yerleştiren Aristoteles neyse ki hem *Poetika*'da hem de *Retorik*'te metaforun doğası üzerine birtakım tespitlerde bulunur. Bu yönüyle filozofun metafor üzerine kuramsal belirlemelerine odaklanmak, kullandığı metaforların poetikasındaki işlevlerini anlamlandırmaya yardımcı olur. *Poetika*'nın yirmi birinci bölümünde metaforu, başka bir şeye ait olan kelimenin kullanılması (Aristotle, 1995, 1457b5-10) olarak tanımlayan Aristoteles, türden çeşide, çeşitten türe, çeşitten çeşide ya da analogi yoluyla olmak üzere dört çeşit metafor kullanımı tespit eder. *Poetika*'da metaforun kısa bir tanımını ve çeşitlerine dair birtakım örnekler vermekle yetinen filozof, *Retorik*'te ise daha ziyade metafor kullanmanın neden tercih edilesi bir iş olduğunun üzerinde durur. Filozofun argümanının merkezi varsayımı yeni şeyler öğrenmenin haz verici bir eylem olduğudur. Nitekim Aristoteles'in, *Poetika*'da *mimesis* faaliyetinin haz verici bir etkinlik oluşunu da yeni bir şeyler öğretiyor olmasından hareketle gerekçelendirdiği hatırlanacak olursa,

filozofun *mimesis* ile metafor arasında kurduğu paralelliğinin kokusu yavaş yavaş burna gelmeye başlar. *Poetika*'nın daha hemen başlarında öğrenmenin herkes için haz verici bir eylem olduğunu iddia eden Aristoteles, bir resme bakmanın haz yaratmasının nedenini o resmin neyi taklit ettiğine yönelik bir tahminde bulunmaya olanak vermesinde bulur (Aristotle, 1995, 1448b10-15). Benzer şekilde filozof, metaforların öğrenme ile ilişkisini de sıradan sözcükler ile yabancı sözcükler arasındaki ayrıma dayandırır. Zira Aristoteles'e göre sözcükler düşüncelere işaret eder ve sözcükler yeni düşüncelere yer açtığı takdirde insanların hoşuna giden bir haz nesnesine dönüşmeye başlar. Bu yönüyle metafor daha önce belli bir düşünceyle ya da kavramla ilişki kurmaya aşına olmadığımız sözcüğü, ilgili referans noktasıyla ilişkilendiriyor olması açısından haz vericidir. Zira filozofa göre gündelik hayatta kullanmaya aşına olduğumuz sıradan sözcükler bize yeni bir şey öğretmezken, yabancı sözcükler bunu başarabilir (Aristotle, 1924, 1410b: 10-15). Sözelimi "yaşlılık" sözcüğü de "kurumuş sap" sözcüğü de bizi aynı şeye gönderiyor olmasına rağmen, "kurumuş sap" metaforu, yaşlı olma durumunu alışılmadık bir sözcikle imlemesi açısından dinleyenlere yeni bir şeyler söyler. Bu açıdan metaforun referansı tıpkı *mimesis* gibi orijinal şeyin kendisidir. Metaforda bu doğal kaynak, kaynağın kendisi ile ilişkisi olmayan sözcüklerden çıkarılır. Keza metaforun dehası da Aristoteles'e göre burada yatar. Tıpkı felsefî zekânın çok uzak şeyler arasındaki benzerliği kavrayabilmesi gibi (Aristotle, 1924, 1412a10), metaforda da orijinal kaynakla kurulan ilişki, yabancı şeyler arasındaki benzerlik sayesinde tanınır.

Poetika'da Aristoteles, metaforun en güçlü çeşidini analogi (*analogos*) olarak belirler. Bir analogide dört ögenin gerekliliğini vurgulayan filozofa göre, bu dört öğede d için c neyse, a için de b odur. Bu denklik gereği b yerine d'den ya da d yerine b'den söz edilebilir. Sözelimi "gece" ile "gündüz" arasındaki ilişki, "yaşlılık" ile "hayat" arasındaki ilişki gibidir, bu sebepten filozofa göre "gece" yerine "gündüzün yaşlılığı" ya da "yaşlılık" sözcüğünün yerine "hayatın gecesi" demekte hiçbir beis yoktur (Aristotle, 1995, 1457b15-25). Bununla birlikte *Retorik*'te de başarılı bir analogi için dört ögenin gerekliliğini vurgulayan Aristoteles, dört öğeden daha az öge arasında kurulacak analogiyi yetersiz bulur. Bu sebepten bir "kalkan"ın "Dionysos'un kupası" olduğunu söylemek başarılı bir analogi örneği sayılırken, "kalkan"ın "kupa" olduğunu söylemek başarılı bir analogi örneği sayılmaz (Aristotle, 1924, 1412b33-1413a5). Şüphesiz Aristoteles kendi kullandığı analogide "olması gerektiği gibi" iki ilişkinin gerekliliğini yerine getirir. Ancak

öğelerin sayısının tamamlanması başarılı bir analogi için gerek koşul olsa da yeterli değildir, filozof bunu analoginin içeriğine dair belirlemesinde belli eder. *Retorik*'te ideal metaforun dinleyenin gözünün önüne bir şeyler getirmesi, hareketi çağrıştırması kendi değişimiyle canlılık etkisi yaratması gerekliliğinin altını çizer. Bu bakımdan öykü ile ruh arasında kurulan analogide Aristoteles'in gerek asgari öge sayısını sağlamış olması gerekse de analogi içeriğinin canlılık ile doğrudan temas etmesi nedeniyle, filozofun metafora yakıştırdığı kuramsal giysi, kendi analogisinin üzerine tam oturur. Gelgelelim Aristoteles'in metafor bahsinde “canlılık” imgesinin bu kadar kulağa çınlaması tesadüf değildir. Bilakis *Beyaz Mitoloji*'de Derrida'nın da dikkat çektiği üzere Aristoteles'in canlılıktan beslenen ideal metafor beklentisi, Yunan filozofun ontolojisinin merkezi kavramlarından biri olan edimsellik (*energeia*) kavramıyla göbek bağına gözler önüne serer (Derrida, 1982a, s. 237-238). Zira *Poetika*'sında öyküyü, form, *telos*, *arkhe* gibi ontolojik kavramlar zincirine bağlayan Aristoteles için analogisinin yolunun kaçınılmaz bir biçimde edimselliğe çıkması şaşırtıcı değildir. Üstelik sadece Derrida da değil, ruh, tragedya ve öykü ögesi arasında kurulan analogiden hareketle Husain gibi kimi yorumcular da öykünün, tragedyanın diğer beş ögesine karşılığının Aristoteles felsefesinde edimselin potansiyele, birincilin ikincile, formun maddeye ve ruhun bedene karşı ayrıcalığının bir göstergesi olduğu fikrindedir (Husain, 2002 s.58)⁸. Bu metafor silsilesi gereği ruhun beden için işlevi neyse, öykünün de diğer ögeler için işlevi odur; tragedyanın başlangıcını ve sonunu, doğumunu ve ölümünü belirleyen, öykünün diğer beş ögeye verdiği soluktur. Bu soluk sayesinde diğer ögeler çürümeksizin canlılığını muhafaza eder. Ruh ile öykü arasında kurduğu analoginin geçtiği pasajın devamında Aristoteles'in resmi de bu analogiye “benzer” bir biçimde dâhil etmesi öykünün işlevi hakkında daha çok fikir verir. Nasıl ki resim, dış çizgileri, konturları olmaksızın gelişigüzel bir araya getirilmiş renkler karmaşası olması olacaksa, tragedyanın da öykü olmaksızın bir ögeler karmaşası olması kaçınılmazdır. Bu yönüyle öykü rastgele olmayı, karmaşayı ve kaosu engeller. Ancak analoginin tüm bu göndermelerine karşın esas ilginç yanı, analogi kurulan nesne ile analoginin nesnesinin birbirinden farklı türden doğaya

⁸ Aslında Aristoteles yorumcuları *De Anima*'da duygulanımlarda ruhun her daim bedenle birlikte harekete geçtiğini ifade eden pasajlarından ötürü Aristoteles'in felsefesinde ruhun bedene karşı bir ayrıcalığı olmadığını iddia etse de (Aristotle, 1931, 403a) ilerleyen bölümlerde filozofun im kuramında görüleceği üzere filozofun ideal olana yaptığı yatırım söz konusu ayrıcalığın filozofun felsefesinde var olduğunu gösterir.

sahip olmasıdır. Zira tragedya ve öykü insan yapımı birer *tekhne* oluşu nedeniyle ereğini dışarıdan, onu oluşturan failden alırken; bir canlı erekselliğini içkin olarak kendi bünyesinde taşır. Bu açıdan metaforik yatırımlarıyla insan yapımı bir *tekhne* olan tragedyaya organik bir giysi giydiren Aristoteles, analojisiyle tragedyanın bir canlının yapısına içkin olan ereksel nedeni taklit etmesini bekler.

Öyküye yakıştırılan ruh, canlılık ve soluk imgelerine pelesenk olan ve Aristoteles’in “öykü” merkezli tragedya kuramına sirayet eden canlılık ne türden bir canlılıktır peki? Bu sorunun yanıtlanması hususunda Derrida’nın *Beyaz Mitoloji*’sinde takip ettiği rota iyi bir yol rehberliği sağlar. Zira Derrida, *Poetika*’nın uzamsal düzleminde metafor bahsinin geçtiği konuma ve tartışıldığı zamana dikkat çeker. Tragedyanın bir ögesi olan sözel ifade bahsinin tartışıldığı yerin akabinde tartışılan metafor bahsi, Aristoteles’in sözcük bahsiyle sıkı bir ilişki içerisinde. Nitekim metnin yirminci bölümünde Aristoteles tragedyanın bir ögesi olan sözel ifadenin parçalarını harf, hece, bağlaç, isim, fiil, bitişiklik, büküm ve önerme olarak belirler (Aristotle, 1995, 1456b20-25). Sözel ifadenin (*leksis*) en küçük birimi olan harf ise bölünmeyen bir ses birimi olarak tanımlar ve “ses”in niteliğini tespit ederek ona insan-merkezci bir ölçüt getirmeyi de ihmal etmez. Sesin Batı metafiziğinde nasıl insana hasredilmiş bir ayrıcalık olarak konumlandırıldığının ayrıntılı izahını ileriki bölümde gerçekleştirecek olsak da Aristoteles’in tragedya kuramında bu insan merkezliliğin nasıl tüm bir poetika sisteminin motoruna dişli konumunda yerleştirildiğine işaret etmemiz gerekir. Nitekim filozof *Poetika*’da bölünmeyen ses birimini harf olarak tanımlasa da hayvanların da birtakım sesler çıkardığını göz önünde bulundurarak, harfteki sesin bileşik bir ses olduğunun altını çizer. Ne var ki Aristoteles’e göre hayvanın çıkardığı ses bileşik bir ses olmadığından, hayvanın çıkardığı sese harf denemez. Gelgelelim bu ayrım *Poetika*’ya özgü değildir, filozofun *Politika*’da hayvan sesiyle insan sesi arasında yaptığı ayrım malumun ilanıdır; bu metinde de hayvan sese (*phonē*) sahip olmasına karşın anlamlı sesler çıkarma yeteneğinden (*logos*) yoksun bir canlı (Aristoteles, 2018, 1253a7-18) olarak konumlandırılır. *Politika*’da bu mahrumiyeti gerekçesiyle “politik” olma sıfatından da mahrum kalan hayvan, *Poetika*’da ise taklit etme yeteneğinden mahrum kalır. Zira *Poetika*’da Aristoteles, *mimesis* faaliyeti üzerine ilk belirlemesinde taklidin - gerek aktif olarak gerekse edilgin bir haz kaynağı olarak- doğal bir eğilim olduğunu temellendirdiği pasajda, bu eğilimin yalnızca insanda bulunduğunu iddia eder (Aristotle, 1995, 1448b5-10). Nitekim bununla da kalmaz Aristoteles’in insan sesine verdiği

ayrıcalık; *Retorik*'in III. Kitabı'nın daha hemen başında Yunan filozof hatip ile şair “ses merkezli” bir analogi kurar. İlgili pasajda şiirsel söylemlerde ve hatibin söylemlerinde konuşmacının düşüncesinden ziyade söyleme tarzının önemini vurgulayan Aristoteles, tragedyanın tarihçesinden örnek vererek insan sesinin ayrıcalığını şöyle ifade eder: “Hareketi ilk başlatanlar doğal olarak şairlerdi; çünkü *sözcükler şeyleri gösterir* ve aynı zamanda *şeyleri en iyi gösterebilen insan sesi* de onların emrindedir” [italikler eklenmiştir] (Aristotle, 1924, 1404a20-25).

Aristoteles'in poetikasını şekillendiren ses merkezli insan-hayvan ayrımı, canlılığı logosa haiz bir canlılığa indirgemiş oluşu açısından önemlidir, zira Aristoteles'in analogilerine (*analogos*) sirayet eden organik yapı, tüm bir canlılıktan ziyade logosun eşlik ettiği canlılığı kucaklar. İnsan sesine tanıdığı ayrıcalıkla Aristoteles'in *Poetika*'sı, sesin alanını anlamlı seslere indirgemesi sayesinde tragedya kuramının mimesis, metafor ve öykü (*mythos*) gibi merkezi kavramlarının alt yapısını logos ile doldurur. Elbette bu ayrıcalık yalnızca merkezi kavramlar zincirini kat etmekle yetinmez, logosun kokusu neredeyse tüm bir *Poetika*'nın “içeri”sine siner. Logosa tanınan ayrıcalığı Aristoteles'in kendi zamanına dek gelen kimi tragedyalar üzerinden verdiği spesifik örnekler üzerinden yakalamak mümkündür, zira Aristoteles'in metinlerinde aşına olduğumuz tavrı vardır. Filozof kuramını öne sürmeden önce ilgili meseleye yönelik kendi zamanına değin gelen kuramlarla hesaplaşır. Bu durum *Poetika*'yı daha da ilginç bir metin yapar, zira önümüzdeki metin tragedya üzerine yazılmış ilk kuramsal metindir. Haliyle bu eksik metinde filozofun muhtelif eserler hakkındaki söylemleri filozofun ideal tragedyanın içeriğine dair beklentisini anlamak için hayati önem arz eder. Şaşırtıcı olmayacak bir şekilde Aristoteles'in tragedyanın normatif içeriğine dair belirlemeleri ağırlıkla önemini defalarca vurguladığı öykü ögesi üzerinedir. Bir öykünün içeriğinin nasıl olacağı, hangi bölümlerden oluşacağı, öykünün hangi türden eylemleri taklit edeceğine yönelik gereklilikleri Aristoteles incelikle hesap eder. Bu noktada Aristoteles'in içeriğe neyi dâhil ettiğinden ziyade neyi dâhil etmediği, filozofun poetikasının logos ile iş birliğini açığa vurur. *Beyaz Mitoloji*'nin Aristoteles'in metafor kuramına tahsis edilen ‘Güneş Tutulması’ başlığının hemen altında yer alan üç epigraf ile Derrida, öykünün dışarısında bırakılanları, sürüleni, sahnede gösterilmeyenleri sergiler (Derrida, 1982a, s. 230). Derrida'nın işaret ettiği pasajları şöyle göstereyim:

“Alternatif olarak, kahramanlar korkunç bir eylemde bulunabilir, ancak bunu bilgisizlikten dolayı yapabilirler, daha sonra Sofokles'in Oidipus'unda olduğu gibi ilişkiyi fark ederler: burada tabii ki eylem *oyunun dışında*” (Aristotle, 1995, 1453b29-32) .

“Olaylarda *akıl dışı hiçbir şey olmamalı*; eğer varsa Sofokles'in Oidipus'unda olduğu gibi *oyunun dışında kalmalıdır*” (Aristotle, 1995, 1456b6-8).

“İmkânsız olsa da muhtemel olan şeyler, mümkün ama akıldışı olanlara tercih edilmelidir. Hikâyeler *akıldışı unsurlardan oluşmamalı*; *ideal olanı akıldışılığın olmaması* veya [olsa da] *oyunun içinde değil olay örgüsünün dışında* yer almasıdır (Oidipus'un Laios'un nasıl öldüğünü bilmemesi gibi)” (Aristotle, 1995, 1460a26-30).⁹

Görülebileceği üzere ilgili üç pasajda da Aristoteles, tüm tragedyalalar arasındaki göz bebeği olarak belirlediği *Kral Oidipus* öyküsüne referansla ideal bir öykünün normatif içeriğine göz kırpar. Kural basittir: Olay örgüsüne akıl dışı olan, bilgisizlikten kaynaklanan durumlar dâhil edilmemelidir. Demek ki öykünün bir içerisi vardır bir de dışarısı. İçeriye akıldışı (*alogos*) durumlar alınmamalı, olur da şair bu unsurları öyküsüne dâhil etmekten başka yer bulamazsa sahnede gösterilmeyecek bir biçimde merkezi olay örgüsünün dışında, en fazla bir “ek” olarak öyküde yer vermelidir.

Platon’un ideal polis için şairin ürettiği imgeleri denetlemeye yönelik çıktığı yolculukta zaman zaman kendisi bir mit yapıcısına dönüşmekteyken, bir filozof kimliği ile Aristoteles’in iyi bir öykünün normatif içeriğine dair giriştiği poetika projesi yalnızca kuramsal düzlemde kalır. Her ne kadar filozof, metaforun doğası hakkında konuşurken kendisi de metaforik imgeler üretmekten geri durmasa da mitos ve şiir üretme işini şaire bırakır. Zira *Poetika*’nın şiir ile tarihi birbirleriyle kıyaslayan pasajlarında Aristoteles, tarihin tekil olaylarla ilgilenmesine karşın şiirin genel olayları konu almasından ötürü, şiiri felsefeye daha yakın bulsa da (Aristotle, 1995, 1451b5-10) yine de onu felsefeyle eş statüde görmez. Hegel’in *Felsefe Tarihi*’nin ilk cildinin uzun girişinde de büyük bir övgüyle takdir ettiği gibi, Aristoteles felsefi düşüncenin içeriğine sembollerle gizlenmiş tali bir yolu yakıştırmaz (Hegel, 2018, s.95). Zira mitosunu üreten şair, üzerine konuştuğu konunun nedenlerini açıklama zahmetine girmez, zaten olaylar arasında kurduğu bağıntılar da mantıksızdır. Mit-yapıcıları sadece kendileri açısından anlaşılır birtakım sözcüklerle konuşurlar (Aristotle, 1989, 1000a10-20). Bu sebepten filozof, mitosun

⁹ Vurgular bize ait.

üretimini şaire bırakarak; kendisinin, nedenlerin bilgisine dayanan sağlam bilginin ve kanıtlamaya dayanan akıl yürütmelerin yolunda yürüyeceğini ilan eder. Yine de filozof, mitos üretiminin dışında kalsa da, *Poetika*'sında şaire öyküsünün içeriğini ve biçimini nasıl kurması gerektiğine dair yön göstericiliğini sürdürür. Şayet şiir artık olandan ziyade olabilecek olanın taklidi ise (Aristotle, 1995,1451b1-5), bu durumda Aristoteles'in poetikası olabilecek olanın nasıl olması gerektiğine dair bir öykü (*mythos*) yazma kılavuzudur. Şair artık Platon'da olduğu gibi hakikatin alanının bilgisinden bihaber, bu alanı tehdit eden bir fail konumunda değilse de yine de ürettiği şiirinde olaylar arasında kurduğu bağıntıları mantıksal yapı içerisinde serimlemeyen, nedenlerin bilgisini açıklamak yolunda sessiz kalan bir konumdur. Ancak bu sessizlik şairin üretimini değersiz kılmaz, yalnızca Aristoteles, onun üretimini felsefeyle aynı kefeye koymaz. Yine de şiirin diğer disiplinlere nazaran felsefeye yakınlığı, şairin üzerine birtakım misyonlar yükler. Filozof ise bu kuramda şairin ürettiği imgelerin uygunluğunu denetleyen bir denetleyici konumunda değil, ideal olanın normatif içeriğine işaret ederek tavsiye veren bir rehber konumdur. Bu çok katmanlı poetikada söylenenleri bütünlüğü içerisinde tekrarlamak Aristoteles'in kuramına musallat olan hayaletlerin tespiti yolunda gereklidir. Her şeyden önce tragedya kuramında filozofun ontolojisinin *arkhe*, *telos*, form, edimsellik gibi kalkanlarını öykü ögesine mâl edilmesi oldukça bonkör bir yatırımdır. Sanki tragedyanın kalan öğelerinin öykünün kurulmasında hiçbir rolü yok gibidir, öykünün oluşturulduğu dil ve düşünce de öyküyü sahnede cisimleştiren karakterler de bu kuramda yalnızca birer aksesuar ve “ek” olarak görülür. Diğer tüm öğeler bir merkez olan öykü ögesiyle ilişkisine, yani merkezle dolayımına göre değer görür. Zira tragedyanın formu olan öykü, Aristoteles ontolojisinin çalışma prensibi gereği diğer beş öğeyi önceler. Bu bakımdan Aristoteles'in mimesis kuramında önce gelenin şiddetinin bir başka formuyla karşılaşırız. Bu kez “önce gelen”, Platon'da olduğu gibi, şairin ürettiği imgeden üç kademe önce gelen asıl olmasa da şairin öyküsünün kendisini edimselleştireceği istikamettir. Keza şiddet de öykünün ereğini hangi istikamete doğru edimselleştireceği söz konusu olduğunda kendisini gösterir. Zira öykü ögesine yapılan bunca yatırım boşuna değildir. Tragedyada taklidi gerçekleştiren asli öge öykü ögesidir, bunu da taklit ettiği eylemleri bir olay örgüsü içerisinde kurgulaması sayesinde gerçekleştirir. Bir şair elinden çıkma *tekhne* olan tragedya, öykü ögesiyle doğal varolanların yapısına içkin olan erekselliği taklit etmelidir. Bu gereklilik Aristoteles'in kuramına musallat olan hayaleti

iyiden iyiye göze getirmeye başlar. Zira Aristoteles yalnızca ontolojisinin merkezi kavramlarıyla değil, metaforlarıyla da -ruh, canlılık ve soluk imgeleriyle- öykü ögesine her kolda yatırım yapar. Bu yatırım yabana atılmamalıdır. Kullandığı metaforların karakteristiği olan canlılık imgesini, öyküden de yarattığı metaforlar vasıtasıyla üretmesini bekleyen Aristoteles, şairin yüzünün doğaya, doğadaki canlılığa, yani kaynağa dönük olmasının gerekliliğini nasihat eder. Şair tüm üretici etkinliğini kaynaktaki canlılık ile irtibatı içerisinde ona öykünerek kurmalıdır. Ne var ki insanın anlamlı sesiyle tıka basa doldurulmuş bu canlılık, “içeri”ye yalnızca logosun eşlik ettiği canlılığı konuk eder.

1.2. Romantik Hayalet

Bu başlık yüzyıllar süren kuramsal sessizliğin neden 1800li yılları takiben yeniden canlandığı sorusuna bir yanıt getirerek açılacak, akabinde açılışın metafizik geleneğinin hangi jestlerini tragedyaya mal ettiğini soruşturacaktır. *Poetika*’dan birkaç yüzyıl sonra Roma’da Seneca gibi kimi yazarlar muhtelif tragedyalar yazmaya devam eder. Hatta hemen hemen aynı yüzyıllarda Horatius *Ars Poetika* adlı şiir sanatı üzerine kuramsal bir metin kaleme alır. Ancak bu girişimlerin hiçbirisi *Poetika*’nın otoritesini sarsmaz. Platon *Politeia*’daki belirlenimleri ile özellikle Rönesans resim sanatına yön verirken, Aristoteles ise *Poetika*’sı ile uzun yüzyıllar drama yazımını şekillendirir. Gerçi felsefe alanında tragedyalara yönelik kuramsal sessizlik Hume ile kırılmaya başlasa da asıl kırılmayla Kant felsefesinden sonra 19. Yüzyıl felsefeleri ile karşılaşırız. Bu öyle bir kırılmadır ki kuramların niteliğinde bile ayrım yaratır. Sözgelimi Peter Szondi, *Trajik Üzerine Bir Deneme* adlı metnin daha ilk satırında Aristoteles’in tragedyaya kuramının yalnızca bir poetika olduğunu ileri sürerken, trajiğin bir felsefe nesnesi olarak ilk defa Schelling tarafından ele alındığını iddia eder (Szondi, 2002, s. 1). Szondi’nin iddiası, tragedyaya yazımının bir felsefe nesnesi olarak ele alınmasıyla, trajiğin bir felsefe nesnesi olarak ele alınması arasındaki farkı ima eder. Gelgelelim bu fark esasında felsefe yapma pratiklerindeki dönüşümle de yakından ilişkilidir. Zira Descartes’tan itibaren Modern felsefe bizi aşılması gereken birtakım dualitelerle karşı karşıya bırakır. İşte bu dualitelerin yol açtığı parçalanmış metafizikten kurtulmak adına kimi yorumcular bir çıkış kapısı olarak eski Yunan’a bir birlik bulma motivasyonu retrospektif bir dönüş yapar. Bununla birlikte Dennis Schmidt gibi kimi yorumcular ise bu retrospektif bakışı doğrudan hem Kant felsefesinden kalan açmazlar ile hem de Kant’ın felsefesinde açık bırakılan

kimi olanaklar ile ilişkilendirir (Schmidt, 2001, s. 75). Gerçi bu iki itki birbirlerini destekler niteliktedir. Descartes ile başlatabileceğimiz Modern felsefe geleneğinin dualiteleri, her ne kadar Kant felsefesinde aşılmaya çalışılsa da Kant felsefesi bizi yeni dualitelere sürükler. Öyleyse bu retrospektif bakışa trajinin nasıl bir deva olduğunu anlayabilmek adına Modern felsefenin bize miras bıraktığı dualitelerden biraz bahsetmek gerekir.

Descartes, gerek Hristiyan otoritesiyle arasına mesafe koymak gerekse de kesin bilgiye ulaşmak adına şüphenin yol arkadaşlığıyla başlar felsefesine. Hedefine varır varmasına ancak filozofun şüpheyile yol arkadaşlığının bedeli birtakım dualitelere saplanmak olur. Zira Descartes'ın metodik şüphesi, aldanma ve kandırılma ihtimali her daim açık olmasına rağmen, yine de bu esnada düşünüyor oluşundan şüphe edilemeyecek “ben”in bilgisini kanıtlar ve geriye kalan her şeyin bilgisini muğlak bırakır. Filozofa şüphe ile çıktığı bu yolda ona onu aldatabilme ihtimali gerekçesiyle bedeni eşlik etmezken (Descartes, 2007, s. 24), yolculuğun varış noktasında yine bir şüphe nesnesi olarak karşısına konumlandığı dış dünyanın bilgisi de muallak olarak kalır. Her ne kadar filozof bu döngüden kurtulup dış dünyanın bilgisini kanıtlamak adına *Meditasyonlar*'ın III. Kitabında Tanrı'yı garantör olarak kullansa da filozof vardığı nihai noktada felsefe tarihine, özne-nesne, ruh-beden, bilinç-dünya, akıl-tutku cinsinden dualiteleri miras bırakır. Descartes sonrası felsefe bu dualiteleri çözmek adına ciddi mesailer harcar. Bu isimlerden birisi de hiç kuşkusuz Kant'tır. Romantiklerin esas muhatabı Kant, metafiziğin bir bilim olup olamayacağını soruşturarak felsefe yapma pratiğinde bir revizyona girer. Bilimselliğin ölçütünü sentetik apriori yargılarda işaretleyen Kant'a göre bir şeyin bir bilim olabilmesi için hem deneye nesne olabilmesi hem de anlama yetisi ile duyarlılığın filtresinden geçmesi gerekir. Bu gereklilikse Kant'ın numen ile fenomen arasında yaptığı ayırmadan kaynaklanır. Kant'a göre bilen öznenin zihinsel yapısı nesnenin kendinde ne ise o hâliyle bilebilmesine elverişli değildir, bu yüzden özne ancak kendi zihinsel filtresinden geçen fenomenler hakkında birtakım yargılarda bulunabilir. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde zorunluluk alanında tıkanan özne, ancak pratik alanda özgürlüğüne kavuşur. Transandantal öznenin apriori görü formları ve kategorilerinin dolayımından geçtiği haliyle bilebildiği dünyanın bilgisi söz konusu olduğunda zorunluluk alanına tabiyken, pratik alanda özne kendi ahlak yasasını aklı aracılığıyla kendi koyabilme özgürlüğüne sahiptir. Gelgelelim özne doğanın zorunluluklarından sıyrılarak

özgürlüğüne kavuşsa da bu iki *Kritik* alanında yarığın ortaya çıkması kaçınılmazdır. Cisimsel olması bakımından doğa yasalarındaki zorunluluğa tâbi olan özne, akıl sahibi olmasıyla özgürlüğün anahtarını elinde tutar tutmasına ancak bir yanda bu dünyanın parçası olmak bakımından doğanın mekanik zorunluluk süreçlerine tabi olan öznenin zorunluluğu, pratik alandaki özgürlüğü ile çelişmez mi? Teorik aklın alanındaki zorunluluk ile pratik aklın alanındaki özgürlük arasındaki yarığı kapatmak adına Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni bir köprü olarak konumlandırırsa da özgürlük-zorunluluk, numen-fenomen, özne-nesne arasındaki dualiteleri çözümsüz bırakır.

İşte romantiklerin esas hedefi Modern felsefe geleneğinin saplanıp kaldığı bu dualiteleri, bu parçalanmış dünyayı aşıp bir bütün olarak dünyaya ulaşabilmektir. Ancak daha ilk düzlükte büyük bir problemle karşı karşıyayız: Kimlerdir bu romantikler? Felsefe tarihinin belki de en muğlak dönemlerinden biri olan romantik dönem, belli bir zaman dilimiyle sınırlandırılmaya gelmediği gibi, “romantik” diye aynı başlık altında nitelendirdiğimiz karakteristikler de çoğunlukla birbirleriyle çelişir. Isaiah Berlin romantiklere atfedilen çelişik imgelerden bazılarını şöyle sıralar: “ilkel”, “eğitimsiz”, “genç”, “coşkun”, “doğa” “solgun”, “hastalık”, “yozlaşma”, “garip”, “egzotik”, “grotesk”, “yıkıntı”, “akıldışı”, “dile getirilemez”, “eski”, “tarihi”, “eski kökler”, “eski düzen”, “yenilik”, “nostalji”, “birlik”, “çokluk”, “yaşam sevgisi”, “ölüm sevgisi”, “müphem” (Berlin, 2004 s.35-37). Bu çelişik imgeleri hepsini içeren genel geçer bir tanım yapmanın olanaksızlığı bir yana dursun, bu imgeleri baz alarak “romantik” sıfatını kullanmanın bile bir müphemlik yaratması kaçınılmazdır. Ancak yine de tüm olanaksızlıklara rağmen bu imgelerin arka planında yapılanan belli bazı motivasyonlar vardır. Sözgelimi modernizmin parçalanmış dünyasından ve dualitelerinden duyulan rahatsızlık, duygulara karşın katı akılcılığa duyulan inanç, dünyanın mekanikleşmesinden duyulan kaygı, nesnel dünyanın zorunlu yasalarına karşın bireyin özgürlüğüne duyulan inanç gibi kimi eleştirel motivasyonlar Romantizme atfedilen çelişik imgelerin geçerliliğini bağlamına göre değerlendirmek gibisinden bir çıkış kapısı sunar. Bu bakımdan, trajiği ilk kez bir felsefe nesnesi hâline getirdiği iddia edilen Schelling'in, bunu özellikle Kant felsefesinden miras kalan bazı dualiteleri aşmak amacıyla gerçekleştirdiği ve söz konusu dualitelerin Romantik düşünce geleneğinde eleştiriye konu olduğu dikkate alındığında; filozofun geçmişe –özellikle de Antik Yunan'a– yönelimi ile birlik imgesi

gibi temaların, hayaletin biçimini “romantik” olarak adlandırmamıza zemin hazırladığı söylenebilir.

Ancak tragedyanın romantik alımlanışını tartışmadan evvel, bu geleneğin eski Yunan’ı nasıl alımladığına bir bakmak gerekir. Neyse ki 1796 ya da 1797 tarihli olduğu tahmin edilen ve yazarının kim olduğu tartışmalı olan iki buçuk sayfalık “Alman İdealizminin En Eski Sistem Programı” adlı metin bu alımlanışın nasıl gerçekleştiğine dair birtakım ipuçları sunar. Metnin yazarı için Hölderlin, Schelling ve Hegel olmak üzere üç yazarın adı geçer. Kimi yorumculara göre, metnin içeriğinde karşılaştığımız fikirler en az Hegel’in görüşlerini yansıtırken, en çok Schelling’in düşüncesine yakın olarak kabul edilir. Öte yandan, bu kısa metnin pek çok felsefi problemi bir arada taşıyabilmesi, ancak bir şaire özgü bir söylemle mümkün olabileceği gerekçesiyle, metin bazı yorumcular tarafından Hölderlin’e atfedilir. Ancak metnin yazarının kim olduğuna yönelik tartışmaları askıya alarak doğrudan metne döndüğümüzde, karşımıza bir Yunan imgesi çıkar; bu imge, modernizmin kurucu dualitelerine karşı bir tür şifa olarak, Eski Yunan’daki birlik fikrini öne çıkarır. Kant’ın terminolojisi ile Kant’a karşı konuşan metin, Kant’tan miras kalan problemlerden çıkış için bir reçete sunar. “...Bir etik” talebini merkeze yerleştirerek açılan çağrı (Hölderlin, 2012, s. 25), üç nokta ile açılarak bir muhatabının olduğunu uzamsal olarak ilan eder. Bu çağrı tüm bir sistemin önceliğini ve temelini etiğe yerleştirdiği kadar, Kant’tan kalan teorik olan ile pratik olan arasındaki keskinliği de törpülemeyi hedefler. Filozof tıpkı eski Yunan’da olduğu gibi ontolojisini ve bilimini yapılandırırken *ethos* ile de irtibatını koparmamalıdır. Keza çağrısının merkezine etiği yerleştirmesinin hemen akabinde fiziğin de statüsünde bir dönüşüm talebinde bulunarak “fiziğe kanatlarını yeniden takmayı” buyurur (Hölderlin, 2012, s.25). Kanatları kopmuş fizikten kasıt, Modern dünyanın bilim insanının üzerine konuştuğu gözlem nesnesini matematikselleştirmesi yüzünden varlığa dair bütünsellikten kopuşudur. Bu bakımdan fiziğe kanatlarının iade edilmesi talebi, dönemin yükselen Newton fiziğinin ve Modern biliminin varlığa dair bütüncül kavrayışı ortadan kalkarak, her bir bilim dalının ayrı bir enformasyon alanına dönüşmesine dair eleştiriyi de içinde barındırır. İdeal olan, fiziğin Eski Yunan’daki gibi varlığa yönelik bütüncül bakıştan kopmaksızın yapılmasıdır. Modern dünyanın parçalanmış enformasyon alanlarına ve ikiliklere hapsolmuş kategorilerine devası eski Yunan’da bulunur. Ne ki bu bir imgedir,

bu imge gereği eski Yunanlılar, Modern dünyanın aksine ne biliminde ne etiğinde ne de varlık kavrayışında bütünsellikle bağını koparmaz.

“Sistem Programı”, doğruluğun (teorik alan) ve iyiliğin (pratik alan) birleşmesi gereken zorunlu zirve noktasını, güzellik ideasında buluşturan estetik bir eylem olarak ilan eder. (Hölderlin, 2012, s.26). Böylesi estetik bir eylemde en üst mertebeye “insanlığın öğretmeni” vasfıyla şiir yerleştirilir (Hölderlin, 2012, s.26). Keza “Sistem Programı” halkın soyut, kavramsal belirlenimleri anlayamayacağı hususunda kendisinden önce gelen felsefe geleneği ile hemfikirdir. Bununla beraber yalnızca kuramsal söylemlerin yanı sıra aynı zamanda kitlelere de yapılan çağrı, Modern dünyadaki parçalanmanın önüne geçmek adına sadece enformasyon alanlarında değil, gündelik yaşamda da bir iyileşme talebini barındırması açısından önemlidir. Mesele yalnızca felsefenin değil, gündelik hayatın da dualitelerinden kurtulmaktır. Kurtuluş reçetesi ise bellidir. Tıpkı Yunanlıların mitik imgelemleri ile yaptıkları gibi dinin duyusallaştırılması yolunca gidilmeli yani yeni bir mitoloji yaratılmalıdır (Hölderlin, 2012, s.26-27). “Yeni”lik kısmı mitolojinin içeriğinde gündeme gelir, zira talep edilen mitoloji “aklın” mitolojisi. Aklın eleğinden geçen bu yeni mitoloji, akıl ve kalpte tek tanrıcılığı hedefleyerek misyonunu bilgi ve eylem alanında bütüncül bakıştan kopmamak olarak belirlerken; estetiğin, yani imgelem ve sanatın alanında ise çok tanrıcılığı kendisine misyon edinir (Hölderlin, 2016, s.26). Zira bu alanda ne kadar çok bakış açısı olursa, o denli fazla yapıt olacaktır. Rol modeli ise bellidir: Varlığa birlik içerisinde bakan bütüncül bakışının saflığını bozmamış ve sanatsal üretimlerinde çoğulculuğa her zaman davetkâr davranmış olan eski Yunan’dır. Ancak onlardaki mitik malzemeye aklın kalıbında yeniden şekil vermek gerekir.

Bu romantik bakış daha da spesifik örneğini Schelling’in tragedya kuramı üzerinde bulur. “Sistem Program” metnini takip eden yıllarda Schelling, Yunan tragedyalarında Kant’ın özgürlük ile zorunluluk arasında miras bıraktığı dualiteden bir çıkış noktası bulur. Hem *Dogmatizm ve Kritisizm Üzerine Mektupları*’nda hem de *Sanat Felsefesi*’nde Schelling, tragedyalardaki temaların özgürlük ile zorunluluk arasındaki ilişkinin hakkını nasıl layığıyla verdiğini gerekçelendirmeye koyulur. Schelling’e göre sonlu ve sonsuz arasındaki karşıtlık, sanat için kendisini en yüksek *potansta* özgürlük ve zorunluluk arasındaki karşıtlıkta ifade eder (Schelling, 2017, s.392). Gerçek, bölünmeyen ve mutlak olan tek bir özün olduğunu ifade eden Schelling’e göre bu realite kendisini farklı

belirlenimler altında açığa vurur. Bu belirlenimlere *potans* adını veren Schelling açısından mutlağın kendisi hiçbir değişime uğramaksızın aynı kalsa da doğada, tarihte ve de sanatta farklı *potans*ları vardır (Schelling, 2017, s. 58-59). İşte sanat ama özellikle şiir, sonlu ile sonsuz arasındaki karşıtlığı özgürlük ve zorunluluk arasındaki karşıtlıkta tezahür ettirmesi açısından merkeze konur. Zira doğa, karşımıza alıp da üzerine spekülâtif söylemler üretebileceğimiz bir gözlem nesnesi değildir. 10. *Mektup*'ta bu imkansızlığı şöyle dillendirir:

“İnsan doğa alanında kaldığı sürece, kelimenin tam anlamıyla, tıpkı kendisine egemen olabildiği gibi, doğaya da egemendir. Nesnel dünyaya, aşamayacağı belirli sınırlar tayin eder. Nesneyi kendisine temsil ederken, ona biçim ve tutarlılık kazandırırken, ona egemen olur. Korkacak hiçbir şeyi yoktur; çünkü sınırları bizzat kendisi koymuştur. Ne var ki, bu sınırları ortadan kaldırır kaldırmaz, yani nesne artık temsil edilebilir olmaktan çıkar çıkmaz, başka bir deyişle, insan temsili sınırlarının ötesine saptığında kendisini yitmiş bulur. Nesnel dünyanın dehşetleri onun başına çöker. Artık sınırlarını ortadan kaldırdığı bu dünyaya nasıl egemen olacaktır?” (Schelling, 1980, s. 193)

Schelling'e göre Kant'tan kalan özgürlük ve zorunluluk arasındaki dualite, özgürlük ve zorunluluğun bir arada düşünülmesi yolunda bir engel teşkil eder. Zira Schelling açısından zorunluluk ve özgürlük birbirlerini şart koştuklarından ancak birbirleri arasındaki çatışma sayesinde kendilerini gösterebilir. Özgürlük kendisini zorunluluğa karşı kaybettiği anda kendini kanıtlarken, aynı paralelde zorunluluk da ancak özgürlükle girdiği bir çatışmada kendini kanıtlar. Doğanın gözlemcinin kendisini içerisinden yalıtılabileceği bir gözlem nesnesi olmaması, özgürlük ve zorunluluk arasında süregiden çatışmayı üzere aklın ışığında gözden yitirirken sanatta gözler önüne serer (Krell, 2005, s. 185). Bu açıdan özgürlük ile zorunluluk arasındaki çatışma kavramsal değil de sembolik bir tarzda karşılık bulur (Schelling, 2017 s. 394). İşte Schelling bu çatışmanın tam da sözünü ettiği gibi sembolik tarzda en iyi şekilde eski Yunan tragedyalarında ele alındığı fikrindedir. Schelling'e göre bu çatışma kendisini insan doğası üzerinde gösterdiğinden, filozof bu sembolizasyonun tragedyalarda ancak karakterler vasıtasıyla temsil edilebileceği fikrindedir. Zira insan doğası bir yandan doğanın zorunluluğundan nasibini alırken, öte yandan özgürlük gibi bir imkânâ da sahip olması bakımından, bu çatışma insan doğasına içkindir. *Sanat Felsefesi*'nde çatışmanın ideal sembolizasyonunu Sophokles'in *Kral Oidipus*'unda bulan Schelling, Joshua Billings'e göre tragedyanın

Aristotelesçi alimlanmasına mesafeli yaklaşmış olsa da pek çok romantik gibi *Kral Oidipus*'un ideal bir tragedya olduğu hususunda Aristotelesçi gelenekle hemfikirdir (Billings, 2014, s. 10). Ne var ki Schelling'in Aristoteles ile paralelliği *Kral Oidipus* hayranlığıyla sınırlı kalmaz. *Sanat Felsefesi*'nde Schelling, trajik hatanın ahlaki bir hata değil de bilinmeden içerisine düşülen bir hata (*hamartia*) olduğuna yönelik Aristotelesçi varsayımla da hemfikirdir (Schelling, 2017, s. 399). Zaten suçu trajik kılan da budur: Tıpkı Oidipus'ta olduğu gibi, kahramanın kendisini ahlaki bir hatadan değil, yazgının kaçınılmazlığından kaynaklanan bir suçun içinde bulmasıdır. Anne ve babası tarafından kendilerini katledeceği kehaneti üzerine ormanda ölüme terk edilen Oidipus, bırakıldıktan birkaç gün sonra çoban tarafından kurtarılır. Büyüdüğünde babasını öldürüp annesini öldüreceğine dair aynı kehaneti kendisi de alır ve bu yazgıdan kaçmak uğruna Korinthos'u terk eder. Ne ki Oidipus'un ailesi olarak bildikleri gerçek ailesi değildir. Kahramanımız Korinthos'tan kaçışıyla beraber kendi yazgısından da kaçtığını sanır. Yolculuğu sırasında dört yol ağzında Thebai Kralı olduğunu bilmediği bir adamı öldürür, Sfenks'in bilmecesini çözer ve Thebai kralı olarak İokaste ile evlenir. Gelgelelim öldürdüğü adam ve evlendiği kadın yıllar önce kâhinin kehaneti üzerine ormana bırakılan Oidipus'un öz anne ve babasıdır. Kehanetten kaçmak uğruna girilen hiçbir çaba karşılık vermez. Özgürlük ve zorunluluk arasında sahici bir çatışma gerçekleşir. Kahraman özgürlüğü ile suç işlemekten gerisin geri kaçmasına rağmen yazgısının ağlarına düşerek zorunluluğun sularına demir atar. Schelling'e göre bu tragedyada Oidipus yazgısına karşı mücadele ettiği oranda özgürlüğüne tutunurken, mücadele ettiği o yazgıya yenildiği anda zorunluluk tarafından esir alınır. Zira Schelling açısından özgürlük, ancak kaybedildiğinde yani zorunluluk hükümlerini gösterdiğinde kendisini kanıtlar ve *Kral Oidipus* özelinde Yunan tragedyaların başarısı tam da özgürlük ve zorunluluk arasındaki bu çatışmayı temsil ederek "trajik" olanı somutlaştırabilmektir (Schelling, 2007, s. 401). Yunan tragedyalarında kahraman, kendi yazgısına karşı savaşırken yazgısının hükmü gereği cezalandırılır. Kahramanın savaşma itkisi ise özgürlüğü ile nesnel dünyanın gücü arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Ölümlü kahraman mücadele ederken, yazgıya üstün gücüne yenildiği ya da cezaya çarptırıldığı anda özgürlüğünün tanınmasının tadına varır. Yazgının gücüne direndikçe özgürlüğün tadını alan kahraman, yazgıya boyun eğmek zorunda kaldığı anda özgürlüğünü yitirerek özgürlüğü tam da onu kaybettiği anda gösterir (Schelling, 1980, 193). Bu açıdan Schelling'e göre Yunan tragedyaları doğayı kavramsal

olana hapsedmeksizin sembolik olandan aldığı kuvvetle, özgürlük ve zorunluluk arasındaki ilişkiyi konumlandırırken ne bu çatışma arasında dualite ile uçurum bırakmış, ne de bu çatışmayı uzlaştırma yoluna giderek birbirine indirgemıştır. Bilakis Yunan tragediyaları, özgürlük ve zorunluluk arasındaki çatışmadan kaçmak yerine bu çatışmaya nasıl göğüs görülebileceğini göstermeyi başarmıştır.

Tragedyalara yönelik romantik alımlamaların metafizik geleneğine belli birtakım maliyetleri vardır elbette. ‘Sistem Programı’, klasik tragediyaların modernizmin dualitelerinden ve parçalanmış dünya anlayışından bir kaçış noktası olarak kavranılmasına giden yolu açar. Bu açıdan sistem programı eski Yunan’ı Modern dünyanın dualitelerinin aksine birliğin saflığının etrafında toplanmış, parçalanmış enformasyon alanlarının aksine varlığa dair bütüncül bakıştan bir an olsun kopmamış bir insanlık evresi olarak kabul eder. Yapılması gereken, Modern dünyanın çıkmazlarına karşın eski Yunan’ın birliği yakalamış evresini yeniden canlandırmaktır. Ancak elbette belli birtakım şartları vardır bu işin. Bahsi geçen evre olduğu hâliyle kapıdan buyur edilmez. Zira ne olursa olsun felsefe tarihinde Platon’dan itibaren gündeme gelen, Aydınlanma ile zirvesine ulaşmış bir mitos-logos ayrımı hâkimdir. Romantik gelenek her ne kadar Aydınlanma felsefesinin ikiliklerine karşı mesafeli olsa ve mitos ile logos arasında yapılan ayrıma eleştirel bir duruş sergilese de eski Yunan’ın mitik imgeleminin kapıdan buyur etmek için öncelikle Alman idealizminin sistem programının filtresinden geçirilmesi şart koşar. Eski Yunan’ın mitik evresi ancak aklın ve tinin sularında yıkandığı takdirde modernizmin açmazları açısından bir panzehir vazifesi görür. Ancak yine de Romantiklere hasredilen öze, birliğe, saflığa dönüş gibi karakteristiklerini kuşatan sistem programına karşın sahiden de eski Yunan’ın, Modern dünyanın dualitelerle çevrelenmiş, parçalanmış yapısı için hem felsefi hem de felsefi olmayan alan açısından bir panzehir olarak görebilir miyiz? Burada eski Yunan’a atfedilen tüm karakteristiklerin sahiden eski Yunan’a mı ait olduğu yoksa daha ziyade bir Yunan imgesine mi hasredildiği soruları haklı olarak gündeme gelir. Nitekim bu yaklaşıma itiraz metnin yazarlarından biri olarak anılan Hegel’den gelir. Göreceğimiz üzere Hegel, erken dönemine denk gelen bu metnin aksine eski Yunan’ın dünyasını ikiliklerden azade bir dünya olarak görmez.

Öte yandan Schelling’in özgürlük ile zorunluluk arasındaki çatışmanın Yunan tragediyalarında kahramanlar üzerinden sembolize edildiğine yönelik tespitinde Modern özne anlayışının kokusu burna gelir. Modern felsefe geleneğinden kalma özbilinç,

özgürlük ve zorunluluk arasındaki dualite, etik eylem ve politik otonomi gibi problemler, romantiklerin tragedya kavrayışını da şekillendirir. Tüm bu meselelerin bireysel bir kahraman üzerinden sembolize edilmesine yönelik Schellingci vurguyla birlikte artık tragedyadaki bireysel kahraman, kendine yabancılaşma, etik özbilinç, keder gibi Modern kaygılara bir manken olur (Goldhill, 2015, s. 247-248). Goldhill'in çok haklı olarak dikkat çektiği bu nokta aslında Derrida'nın da sözünü ettiği kendine mevcut (*self-présence*) özne anlayışının bir hayalet olarak tragedyanın alımlanışına musallat oluşudur. Öznenin kendine mevcut hâle dönüşmesi, Derrida'nın söz-yazı ikiliğinde Rousseau Devri nitelmesiyle birlikte işaret ettiği dönüşüm yazıya karşı alınan tavırdaki dönüşümü imler. İlerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alacağımız üzere, söz her zaman bir mevcudiyete sahip olması açısından belirli bir ayrıcalık taşır. Modern felsefenin öznellik ve özbilinç kavramlarına yaptığı vurgu da söz ve sesi de bilincin dolaysız yapısıyla ilişkilendirmesinden beslenir. Ne ki bu öznellik yalnızca söz-yazı ikiliğindeki tavırda göstermez kendini, aynı zamanda eski Yunan tragedyalarının alımlanışına da sirayet eder. Tragedyanın alımlanışındaki on dört yüzyıllık fark, okları tragedyanın imgesel düzlemdeki sakıncalarından kahramana çevirir. Öznelğin sularında yıkanan kahraman, artık bilinciyle ve bilinçsizliğiyle, yazgıya karşı mücadelesiyle, kendine mevcut öznenin zorunluluk karşısındaki yenilgisiyle özgürlük karşısındaki arzusunun arasında gidip gelir.

1.3. Tinsel Hayalet

Bir önceki başlıkta işaret ettiğimiz Eski Yunan'a yönelik romantizmin başat metinlerinden olan “Sistem Programı” metninde imzası bulunan Hegel'in tragedya kuramına musallat olan hayaletlerin tespiti için ayrı bir başlık açmak gerekir. Bu gereklilik metnin gerçekten Hegel'e ait olup olmadığı tartışmasından ziyade, Hegel'in metni takip eden yıllardaki düşüncelerinde gözlemlenen birtakım dönüşümlerden kaynaklanır. Sözgelimi ünlü Hegel yorumcusu Beiser, Berlin yıllarının sonunda Hegel'in romantiklere karşı aldığı nefrete varacak denli sert tavrından söz eder. Elbette filozofun romantiklerle pek çok kaygısı ortak kalmaya devam eder, ancak bu kaygılara yönelik aldığı tavırda ciddi ayrılıklar gündeme gelir. Beiser'e göre Hegel'in gerek sanat ile felsefe arasında kurduğu ilişki gerekse de modern kültürün karşısında sanatçıya yönelik takındığı tavır romantizm alerjisinin bir örneğidir (Beiser, 2019, s.358). Ancak yalnızca sanata karşı aldığı tavır bakımından değil, sistem programında sözü edildiği üzere Yunan'ın

ikiliklerden azade bir toplum olduğuna yönelik inanç da Hegel açısından benimsenebilir fikir değildir, zira artık Hegel açısından birlikten söz edilecekse bile o ancak diyalektiğin eşlik ettiği bir uzlaşma ile yakalanacak bir birliktir. Hegel'in romantik geleneğe karşı aldığı tavır yalnızca sistemine ve estetiğinde değil, tüm bir tragedya kuramına da sirayet eder. Filozofun tragedya üzerine görüşlerine *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*'inin¹⁰ iki cildinde de önemli bir yer ayrıldığı gibi, 1807 tarihli *Tinin Fenomenolojisi*'nde (*Phänomenologies des Geistes*) de bu kez spesifik bir tragedya olarak Sophokles'in Antigone tragedyası Hegel'in sisteminin işleyişi açısından bir model olarak işlev görür. Aslında tarihsel açıdan *Tinin Fenomenolojisi Estetik*'ten önce gelse de yine de filozofun tragedyayı hangi metafizik temellere oturttuğunu görmek açısından *Estetik*'ten başlamak zeminin tespiti açısından daha makuldür.

Hegel'in sisteminde töz, özne olarak; özne ise töz olarak belirir. Sistemin nihai hedefi, tinin kendisini tin olarak bilmesidir. Tin, bu kendini bilme sürecini ancak bir özne aracılığıyla, aşamalı bir açılma yoluyla gerçekleştirir ve böylelikle kendi bilincine ulaşır. Tin bu açılma sürecinde, tarihsel varış noktasında retrospektif bir bakışla kendisine doğru dönerek içerisinden geçtiği aşamaları betimler. Tüm bir sistemin çarkı ise diyalektik sayesinde işler. Zira tinin bütüne doğru yükselişi dışarıdan değil de anlama yetisinin kendi içkin etkinliğinden kaynaklandığından bilinç, *Tinin Fenomenolojisi*'nde de gördüğümüz üzere, bir sonraki aşamaya yükseldiğinde önceki aşamasını reddetmeksizin, onu içererek aşmak suretiyle (*Aufhebung*) yükselir. Bu bakımdan bir alt aşamada verili olan deneyimin daha yüksek aşamasına geçme gerekliliğinin farkına varan özne (Beiser, 2019, s. 226) alt aşamada verili olanı da kendi bünyesine katarak bir sonraki aşamaya doğru yola çıkar. Bu yönüyle tinin serüveninin tarihselliğinin ilerleyişindeki motivasyon, bilinç aşamalarının gelişim aşamalarında işleyen diyalektik ile doğrudan alakalıdır.

Sanat ise Hegel felsefesinde kendisini tinin artık mutlak bilgiye erişme aşamasının ilk ayağında gösterir. O, mutlak tinin kendi özbilincine ulaşma serüvenindeki ilk uğraktır ve bu uğrağı sırasıyla din ve felsefe takip eder. Zira hakikatin kendisini görünüşe getirmesinin gerekliliği, sanatta yaratıcı özgür bir bilincin vasıtasıyla vuku bulur. Sanatçının bilincinin sayesinde edimselleşerek kendisini ete kemiğe büründüren tin, bunu duyular ve tikel olanlar vasıtasıyla gerçekleştirdiğinden ötürü tinin kavramsallığının

¹⁰ İlgili metinden bahsedilirken bundan sonra yalnızca *Estetik* denilecektir.

saydamlığına yeterince erişemez. Bu yüzden sanatın yarım bıraktığı işi din temsillerle, felsefe ise daha yetkin bir biçimde kavramlarla gerçekleştirir (Beiser, 2019, s. 363) Yani bir anlamda Hegel açısından sanatın gücü aynı zamanda güçsüzlüğüdür. Bu belirleme, filozofun sanatı felsefeden daha üstün konuma yerleştiren romantiklere karşı aldığı mesafenin en aşikâr göstergesidir. Zira kavramsalın gücünün yetmediği yere imgesel olanın koşması bir yana dursun, imgeselin doğası gereği hakkını veremediğini kavramsal üstlenir. Ancak bu yetersizliğine karşın filozofun sanatı hepten değersiz gördüğünü söylemek de mümkün değildir.

Hegel *Estetik*'in 'Giriş' bölümünün hemen ilk sayfasında eski Yunan'ın mimetik teorilerine ve modern felsefenin temsilci estetik anlayışına karşı tavrını, sanatın bir yaratma etkinliği olduğu belirlemesiyle alır. Sanat, ne doğadan birkaç derece düşük ya da doğanın canlılığını yakalamaya çalışan bir taklidi; ne de yapıtlarında doğayı temsil etmeyi hedefleyen bir benzeridir. Bilakis Hegel'e göre estetik dediğimiz andan itibaren doğadaki güzelliği dışarıda bırakırız (Hegel, 1988, s.1-2). Şüphesiz Hegel doğada karşılaştığımız güzelliklerin güzelliğini reddetmez, ancak sanatın güzelliğinin statüsü ile doğanın güzelliğinin statüsünü de bir tutmaz. Zira filozofa göre doğanın kendisinde bir tin yoktur. Keza Hegel açısından bilinçlilik, tin tarafından doğanın içerilerek aşıldığı momentte gündeme gelir. Bu yönüyle doğanın bilinçsizliğinin aksine sanat, özgür bir bilincin yaratımı vasıtasıyla güzeli tin ile doldurur. Ancak doğadaki güzellik ile sanattaki güzellik arasındaki bu farkın yalnızca bir nicelik farklı olmadığı hususunda Hegel okurlarını uyarır. Hatırlayalım Hegel'in her şeyi kuşatan sisteminin omurgası olan tin, kendi özbilincine ulaşması için bir özneye muhtaçtır; sanat alanı söz konusu olduğunda bu özne sanatçının özgür bilincidir. Zira Hegel açısından güzellik, hakiki olan ile aynı kefiye konur. Hakiki olanın tin olduğunu göz önüne aldığımızda (Hegel, 1988, s. 2), sanattaki güzellik özgür bir bilincin yaratma ediminden doğduğu için doğadaki güzellikten çok daha fazla hakikate yaklaşır. Tinselliğe ve bilince hasredilmiş bu ayrıcalık ile doğaya karşı sanatı sisteminde üstün bir konuma yerleştiren Hegel'e göre, insan zihnindeki en yararsız bir kavram kırıntısı bile doğadaki herhangi bir üründen açık ara daha yüksektir (Hegel, 1988, s.2).

Sanat ile doğa arasındaki dualiteyi tin ekseninde yapılandıran Hegel, bu eksen hem sanatın tarihsel belirleniminde hem de sanatın formlarına dair gündeme getirdiği hiyerarşide açıkça ifade eder. Zira tinin insan bilinci aracılığıyla kendisini açmıyarak

kendi bilincine varıyor oluşu, insanın tarihsel bir varlık olmasından ötürü tını de tarihsel kılar. Üstüne üstlük, ereğı özbilince erişmek olan tın, kendi tarihselliğini ilerlemeye yönelik bir süreç olarak yapılandırır. Elbette tının tarihselliğı, tının kendisini ete kemiğe büründürdüğü sanatı da özbilince doğru ilerleyen bir tarihselliğe tabi tutar. Bu tarihsellik anlayışı doğrultusunda sanatı sembolik sanat, klasik sanat ve romantik sanat olmak üzere üç ayrı başlıkta dönemselleştiren Hegel, şaşırtıcı olmayacak bir şekilde bu dönemselleştirmede tını milat olarak alır (Hegel, 1988, s. 299). İlk olarak Hegel'e göre Pers, Mısır ve Hint sanatında karşılaştığımız sembolik sanatta idea sembolik kendisinde görünüşüne tam anlamıyla ulaşamaz. Gelgelelim dönemselleştirmeye adını veren sembolik sıfatı da adını sembolün doğasından alır. Hegel'e göre bir sembol keyfi olabilir de keyfi olmayabilir de. Sözgelimi dilde düşüncüyü dile getirmek için kullanılan semboller yani sözcükler ve bir ulusun bayrağında kullanılan renkler keyfidir, zira göndermede bulunduğu şeyle zorunlu bir bağlantısı yoktur. Bunun aksine dairenin sonsuzluğun, üçgenin teslisin sembolü olduğu durumlarda sembol bir şeyin işareti hâline geldiğinden bu kez keyfilik ve raslantısallık ortadan kalkar (Hegel, 1988, s. 304). Yine de her iki durumda da Hegel, sembolün somut nesnenin kendisini değil, yalnızca onun temsilini bilince taşıdığını ve bu nedenle belirsiz kaldığını ifade eder (Hegel, 1988, s. 306-307). Bu yüzden sembolik sanatta idea, anlam ile şekil veya biçim ile içerik arasındaki örtüşmeyi tam olarak yerine getiremez (Hegel, 1988, s. 300). Sembolik sanattan klasik sanata geçildiğinde bu kez idea, sembolik sanatta olduğu gibi soyut ve belirlenimsiz değildir. Bu dönem ile eski Yunan sanatını kasteden Hegel'e göre klasik sanat, sembolik sanatın aksine öznelliğini kazanır ve bu sayede tını edimselleştirerek onu ete kemiğe büründürür. Zira klasik sanatta artık içerik ile biçim, anlam ile şekil uyumlu bir birlik hâline gelir (Hegel, 1988, s. 301). Dönemselleştirmenin son ayağı olan romantik sanatta ise biçim ile içerik tam tamına örtüşür ve bu sebepten tın kendisini en açık biçimde dışa vurur. Ne var ki tın kendisini mükemmelen romantik sanatta dışa vursa da yine de bu eksik bir dışavurumdur. Hegel'e göre bu durum sanatın bizzat doğasından kaynaklanan bir yetersizliktir. Yaratıcı zihnin düşüncesi duyulur bir sanat yapıtında ete kemiğe bürünerek tını duyulur maddede bedenler bedenlenmesine ancak tam da sanat ideayı duyulur olanda somutlaştırdığı için eksik kalır.

Gelgelelim sanatın bir ideayı duyulur bir maddede ete kemiğe büründürüşü, farklı sanat formlarında farkı şekillerde gerçekleşir. Ve ideanın bedenlendiğı bu duyusal formlar,

tinselliğin hangi aşamasında gerçekleştiğine göre sanat türleri arasında bir hiyerarşiyi peşi sıra getirir. Hiyerarşinin en alt basamağında filozofun “sanatın başlangıcı” olarak nitelediği mimari yer alır, zira mimari yalnızca dışsallığa referans yapması bakımından tinsel olana en uzak sanat türüdür (Hegel, 1975, s.624). Mimarının hemen ardından hiyerarşinin ikinci basamağında heykelle karşılaşırız. Hegel’e göre heykel, mimarının aksine tinin içselliğini yansıtmaya olanağını yakalar; zira heykelle birlikte insan yüzünün ve bedeninin formları açığa çıkar. Hiyerarşinin üçüncü basamağına ise resmi yerleştiren filozof, diğer iki sanat formunun aksine resmin yalnızca olanı görünür kılmadığını, görünürü içselliğin filtresinden geçirmesi suretiyle olanı vücuda getirdiğini iddia eder. Bu bakımdan resim Hegel’e göre gölgelerin, ışık ve karanlığın birliğini renklerle harmanlanması sayesinde görünür olanı tinselleştirir (Hegel, 1975, s.625-626). Hiyerarşinin dördüncü basamağında ise müzik yer alır. Diğer üç sanat formuna nazaran müzikte kendini dış dünyanın realitesinde gösteremeyen ya da gösterse bile hemen kaybolan bir şeyin ete kemiğe bürünmesi söz konusudur. Çünkü onun içeriği dolaysız bir özelliğin içselliği aracılığıyla oluşturulur. Ve nihayet Hegel hiyerarşinin son basamağına ve zirve noktasına ise şiiri yerleştirir. Filozofa göre şiir tinin tin olarak kendisini ifade ettiği yegâne mutlak sanat formudur. Zira Hegel’in ifade ettiği üzere bilincin kendi içsel varlığında tinsel olarak tasarlayıp şekillendirdiği şeyi yalnızca “söz” benimseyebilir (Hegel, 1975 s. 626) ve şiirin diğer sanat formlarına nazaran en büyük başarısı budur. Ancak yine de şiir, romantik gelenekte olduğu felsefe ile aynı düzeye ya da felsefenin üzerine yerleştirilemez. Şiir her ne kadar tinin ideallğine en yakın sanat formu olsa da en nihayetinde duysal malzemeye iş görmek bakımından felsefenin yetkinliğine ulaşamaz. Hegel şiiri de kendi içerisinde sırasıyla epik şiir, lirik şiir ve dramatik şiir olmak üzere üç kategoride sınıflandırır. Elbette bu sınıflandırma da yine diyalektiğin eleğinden geçen bir sınıflandırmadır. Hegel’e göre epik şiirde bireyin istencine karşın her defasında yazgı üstün gelirken, lirik şiirde ise tam aksine bireyin özelliği merkezdedirler. İşte dramatik şiir bu iki şiir türünün içerilerek aşıldığı bir noktayı vücuda getirir. Zira dramatik şiirde kahraman bir yandan yazgısının nesnelliği tarafından sıkıştırılırken, öte yandan kendi özelliği ile her defasında bu nesnelliğe karşı direnir. Bu yönüyle epik şiir ve lirik şiir arasındaki gerilim bir *Aufhebung* hareketiyle dramatik şiirde içerilerek aşılır (Hegel, 1975, s. 1193). Dramatik şiirde biçim ve içeriğin bütünselliğini bulan Hegel, onu tüm sanat türleri arasında zirveye yerleştirir. Zira dramatik şiir hem diğer tüm sanat

formlarında karşılaştığımız gibi taş, ağaç, renkler ve notalar gibi maddi ve algılanır şeylerin aksine, tinin kendisini ifade etmesine layık olan söze yatırım yapması; hem de şiirin diğer iki türü olan epik şiir ve lirik arasındaki nesnellik ve öznellik gerilimini içerek aşması itibarıyla en üst sanat formudur (Hegel, 1975, s. 1158). Hegel'in dramatik şiire tanıdığı ayrıcalık göz ardı edilmemelidir, zira filozof Yunan tragedyalarını da dramatik şiir kategorisi çatısının altına yerleştirir. Bununla beraber dramatik şiir kategorisine bir tek eski Yunan tragedyalarını dâhil edilmez. Modern dönemin pek çok tragedya yazarı da Hegel'in *Estetik*'inde hatırı sayılır bir yer işgal eder. Yine de Yunan tragedyalarının *Estetik*'te işgal ettiği konum, hiç de yabana atılır cinsten değildir.

Hegel'e göre Yunan tragedyasının özü, her biri eylemlerinin arka planında bir gerekçesi bulunan ve amaçları doğrultusunda pozitif bir motivasyona sahip olan iki haklı gücün çatışmasıdır (Hegel, 1975, s. 1196). Bir diğer deyişle bir tragedya haklı ile haksızın çatışmasını gündeme getirmez, o her durumda iki pozitif motivasyonun, iki haklının, iki doğrunun çatışmasını ete kemiğe büründürür. Ancak bu çatışma Hegel'e göre bir çatışma olarak bırakılmamalı, uzlaşım ile nihayete erdirilmelidir. Hegel bu misyonun eski Yunan tragedyalarında koro tarafından üstlenildiği kanaatindedir. Dennis Schmidt'e göre bu yargı Hegel'in koroya yaptığı yatırımı vurgulaması açısından dikkate değerdir (Schmidt, 2001, s. 117-118). Hatta öyle ki Hegel'e göre modern tragedya ve kimi yorumcular koronun tiyatronun bir parçası olarak yer alıp almaması gerektiği hakkında birtakım tartışmalarda bulunsalar da hiçbirisi koronun önemini yeterince kavrayamamıştır (Hegel, 1975, s.1210). Zira Hegel'e göre koro ana meselenin farkında olarak, yanlış çatışmalar söz konusu olduğunda seyirciyi uyaran daha yüksek bir bilinç aşamasını tragedyada vücuda getirir. Bu açıdan koro tragedyada çatışmanın çatışma olarak kalmasının önüne geçerek çatışan iki taraf arasında uzlaşmayı sağlayan güçtür. Hegel koronun gücünü ve merkezi önemini şu ifadelerle tarif eder: "Nasıl ki Yunan tiyatrosunun kendi dış alanı, sahnesi ve çevresi varsa, koro yani halk da adeta tinin sahnesidir; mimaride, tanrıların suretini çevreleyen bir tapınakla karşılaştırılabilir, çünkü burası eylemdeki kahramanlar için bir ortamdır" (Hegel, 1975, s. 1211)

Gelgelelim Hegel'e göre iki haklının çatışması bizzat etik yaşamın (*Sittlichkeit*) özünden kaynaklanır. *Estetik*'te çatışmanın uzlaştırılması bahsine yatırım yapan Hegel *Tinin Fenomenoloji*'sinde etik yaşamın özünü serimlemeye koyulur. *Fenomenoloji*'de tinin, aileden sivil yaşama geçiş aşamasında kendini nasıl edimselleştirdiği bahsi söz konusu

olduğunda Hegel spesifik bir tragedya olarak bu kez antik zamanların ve modern zamanların gelmiş geçmiş en büyük sanat yapıtı olarak nitelendirdiği Antigone'yi (Hegel, 1975, s.1218) anar. Bu bahse girmeden önce Hegel'in etik yaşamdan (*Sittlichkeit*) kastını biraz açmak gündeme gelmesi muhtemelen karışıklıkların önüne set çekebilmek için faydalı olabilir. Etik yaşam her şeyden önce ahlaki yaşam değildir, gerçi etik yaşam ahlaki eylemleri içerir içermesine ancak onun kapsamı ahlaki eylemlerden daha geniştir. Zaten bu ayrım ahlak (*Moralität*) ile etik yaşam (*sittlichkeit*) kavramsallaştırmalarında sistem içerisinde bariz bir biçimde ilan edilir. Ahlak yaşantısı daha ziyade bireyin içsel yaşantısı, vicdani meseleleriyle ilgili bir yaşantıya gönderme yaparken, etik yaşam ahlaki da içerecek şekilde ancak bireyin toplumsal bütündeki yerini göz ardı etmeksizin eski Yunan'daki *ethos* teriminin gönderme yaptığı türden bir etik yaşantıyı kasteder (Beiser, 2019, s. 299-300). Bu yönüyle Hegelci sistemde ahlak (*Moralität*), bir parça olarak bağımsız bireyin yapıp etmeleri ile ilgiliyken, etik yaşam (*Sittlichkeit*) bir bütün içerisindeki bireyin etik kimliğiyle ilgilenir. Nitekim aile bahsi de Hegel'in sisteminde ahlaktan (*Moralität*) etik yaşama (*Sittlichkeit*) geçiş aşamasında karşımıza çıkar. Aile, Hegel'in sisteminde tinin nesnelliğine varma serüveninin bir aşaması olarak etik yaşamın dolaysızlığı içerisinde tezahür eder. Ancak tinin kendisini nesnelleştirmesi için aileden sivil yaşam aşamasına geçmesi gerekir, zira Hegel'in sisteminde bu geçiş, tinin kendisini tikelliğin yasasından tümelliğin yasasına edimselleştirdiği moment olarak görülür. İşte bu bahiste *Antigone* tragedyasının evrenindeki aile (*oikos*) ile polis arasındaki çatışma Hegel tarafından tikellik ile tümellik arasındaki gerilimi yansıtmaları açısından tinin aileden sivil yaşama geçişi hususunda bir model olarak alınır. *Antigone* tragedyası, Thebai kralı Kreon'un kendisini tanımayarak ihanet ettiği gerekçesiyle ölen Polyneikes'in cesedinin gömülmemesini ve hatta kurda kuşa yem edilmesi emrine karşın, Antigone'nin kardeşinin cesedini gömmek için verdiği mücadeleyi konu eder.

Tragedya bu teması itibarıyla aile ile polis, ilahi yasa ile beşerî yasa, tikellik ile tümellik, kadın ile erkek gibi kimi gerilimleri somutlaştırır. Polyneikes'in kurda kuşa yem edilerek açıkta bırakılan cesedinin Antigone karakteri ile ete kemiğe bürünen aile momentıyla Kreon karakteri ile ete kemiğe bürünen sivil yaşam ve devlet için ifade ettikleri anlam etik yaşamın özü hakkında birtakım ipuçları verir. Bir yurttaş devlet açısından yalnızca yurttaşlar çokluğu toplumun herhangi bir üyesi olmak bakımından tikelliğe sahip değilken, aile açısından bir ailenin ferdi tikelliğe sahiptir. Zira Hegel'e göre, ailede bir

bireyin kendine özgü oluşu, gerçekleştirdiği bir eyleme değil; hiçbir şey yapmasa bile, sadece o ailenin bir üyesi olarak var oluşuna dayanır. Bu durum, bireyin kendine ait bir hususiyet kazanması için yeterlidir. Hegel'e göre dolaysız bir varoluşa sahip olan ailenin bilinç kazanabilmesi, ailenin kendi ötesine geçerek çözüldüğü sınırdan, bir başka deyişle, aile üyelerinin sivil toplumla ya da devletle ilişkiye girmesi durumunda meydana gelir (Hegel, 1977, s. 275). Zira ailenin aksine sivil toplum ya da devlette bireyin itibarı eylemde bulunma kapasitesiyle doğrudan ilişkilidir. İşte açıkta bırakılan cesedin Antigone için farklı, Kreon için farklı anlamları olması bireyin aile açısından farklı devlet açısından farklı statülere sahip oluşundan gelir. Zira ceset, artık yaşamıyor olması ve bu açıdan tinsellikten mahrum oluşu itibarıyla tümüyle doğa alanına aittir. Bu durumda aile, doğa alanına ait olan bilinçsiz, başkaları için varlık hâline gelmiş cesedi gömme, cenazesini gerçekleştirme edimiyle bir müdahalede bulunarak asli bireysellik kavuşturmakla mükelleftir (Hegel, 1977, s. 270-271). Böylece aile kendi ölüsüne sahip çıkıp ona karşı son görevini yerine getirerek ölüsünü diğer canlı türlerinin ölüsünden ayırır. İşte Antigone'nin kardeşi Polyneikes için Kreon'a direndiği yer tam da bu noktadır. O, erkek kardeşini asli bireyselliğine sahip çıkararak onu toprakla buluşturur. Zira onun eyleminde referans aldığı yasa Kreon ile ete kemiğe bürünen beşerî yasa değil de ilahi yasadır. Gelgelelim Kreon'un cephesinden işler tümüyle farklı görünür. Onun sadık kaldığı yasa beşerî yasadır ve bu yasa tümelliği referans alır. Yurttaşların tikelliğinin ya da bireyselliğinin bir önemi yoktur. Polyneikes herhangi bir yurttaştır, hatta daha da kötüsü o bir vatan hainidir. O yüzden ailesinden onu bir şekilde kendi için varlık haline getirme hakkı elinden alınır. Her iki karakter de kendi perspektifinden aynı ölçüde haklı ve aynı ölçüde haksızdır. Hegel, *Estetik*'te Antigone'nin, Kreon'un oğlu Haimon'un nişanlısı olması dolayısıyla polis yasalarına tabi olduğunu göz ardı ettiğini belirtir. Aynı şekilde Kreon'un da bir baba ve koca olarak, kutsal kan bağı aracılığıyla ilahi yasaya uyması gerektiğini ihmal ettiğinin altını çizer (Hegel, 1975, s. 1217-1218). Alman filozof her ne kadar tragedyadaki çatışmaların uzlaştırılması gereken çatışmalar olduğunu iddia etse de hem Antigone'nin hem de Kreon'un ete kemiğe büründürdüğü kadınlık ile erkeklik, ilahi yasa ile beşerî yasa, doğa ile tin, tikellik ile tümellik arasındaki çatışmalarda tam anlamıyla bir uzlaşma sağlanamaz. Hegel'e göre tüm bu çatışmalar etik yaşamın özünün yıkılarak yeni bir form kazanması ile son bulur (Hegel, 1977, s.289).

Hegel'in sistemini baştan aşağı kat eden tinsellik, görülebileceği üzere tragedya kuramına musallat olmaktan geri durmaz. Her şeyden önce, sistem merkezine tını yerleştirdiğinden, güzelliğın doğanın aşıldığı noktada ortaya çıkması ve ideal olana yakın en küçük kırıntının bile, doğadaki en görkemli olgudan daha değerli sayılması, Hegel estetiğinin kalbine insan merkeziliğı yerleştirir. Keza sistemin ereğı tının kendi özbilincine erişmesidir ve bunu ancak insan öznesinin edimleriyle söz konusu tinselliğı ete kemiğeye büründürmesiyle gerçekleştirir. İşte bu koşul sistemdeki insan merkeziliğın bir de eşlikçileri olduğunu açığa vurur. Bu müttefikler logos merkezilik ve etnos merkeziciliktir. Filozofun *Estetik*'te gündeme getirdiğı üzere gerek Yunan tragedyalarının denk geldiğı dönemi ifade eden klasik döneme, gerekse de Hegel'in en üst sanat formu olarak belirlediğı dramatik şiire ayrıcalığını tahsis eden esas husus imgesel olanın tını ile girdiğı iş birliğinin derecesidir. Zira Hegel'in sisteminde tını her ne kadar kendisini somutlaştırabilmek için maddi olanın dolayımına ihtiyaç duysa da sanat özelinde maddi olanın dolayımından ne kadar sıyrılıp sözün içselliliğine ve saydamlılığına ne denli yaklaşırsa tının ideal karakterine de o denli yaklaşır. Bununla birlikte tının teleolojik bir tarihsel serüveninin oluşu, logos merkeziliğın yanı sıra etnos merkeziliğı de gündeme getirir. Sözle birlikte içselliliğe, ideal olanın saydamlılığının ancak söz ile yakalanabileceğine yönelik bu imalar söz-yazı ikiliğinin kendine-mevcut öznellik anlayışıyla birlikte aldığı formun bir tecellisidir. Bunun üzerine bir de ilerlemeci tarihsellik motivasyonu giydirildiğinde etnos merkeziliğın gündeme gelmesi kaçınılmaz olur. Derrida bunun tüm bir Hegel sisteminde nasıl işlediğini 'Hendek ve Piramit: Hegel'in Göstergebilimine Giriş' başlıklı yazısının merkezinde ayrıntılarıyla inceleyerek söz-yazı ikiliğinde gündeme gelen yeni etnos merkezci tavra işaret eder. Hegel'in gösterge kuramında bu etnos merkeziliğın nasıl işlediğini ileriki bölüme bırakacak olsak da bu aşamada estetiğindeki ve tragedya kuramındaki izlerini takip edebiliriz.

Hegel açısından bir edim, tinselliğı ne derece ve tarihin hangi aşamasında vücuda getiriyor olduğuna göre kendi değerini ve statüsünü tayin eder. Bu ölçüt gereğı, tının tarihinde görece erken safhada bedenlenmiş bir edimin değeri, tinselliğın henüz o derece açılmamış oluşuyla mazur görülür. Söz konusu yaklaşımın bir örneğine Hegel'in Pers, Mısır ve Hint sanatını nitelendirdiğı sembolik sanatta tanık olduğumuz gibi, bu coğrafyaların ürünleri tının kendisini içselliliğine henüz ulaşamamış olmak bakımından Hegel tarafından hiyerarşinin en alt basamağına yerleştirilir. Bu açıdan dışsallıktan

içsellığe geçiş, tin açısından bir ilerleme evresi olarak görülür. Biçim ile içerik ne denli üst üste  rt şt r rse, tarihsel olarak belirlenen dönem de o denli ileri bir safhaya yerleşir. Hegelci tarihsellik, tinin diyalektik ile devinim içerisinde kendi özbilincine erişme hedefi doğrultusunda tarihi d nemselleştirir. Tarihin alt aşamasına yerleştirilen dönemler, tinselliğin kendisini o dönemde yeterince somutlaştıramaması ile izah edilir. Hegel'in, öznenin t z ve t z n özne hâline geldiği sisteminde, öznenin gerçekleştirdiği edimler; bilincin, tinin ya da ideanın hangi evresine tekabül ettiklerine bağlı olarak hiyerarşik bir değer kazanır. Bu estetik anlayışının meşruiyetini aldığı ilerlemeci tarih motivasyonuna ilk itiraz Nietzsche'nin soyk t k  tarih modelinden gelir ve bu tarihsel model Fransa'daki yapısalcılık-sonrası düşünceye ilham verir. Soyk t k  anlayış, tarihin belli bir kökenden neşredip kesintisiz bir hat içerisinde ilerleyerek belli bir *telosta* nihayete erdiğini iddia eden tarih anlayışına karşın; tarihin hiç de belli bir kökenden çıkıp da dümdüz bir hat üzerine ilerlemediğini, aksine tarihte daima kesintiler olduğunu ve varılacak nihai bir yüce *telosun* olmadığı varsayımından hareketle tarihselliği yeniden ele alır. İlerleyici tarih anlayışına karşın Derrida'nın aldığı tavırda Nietzsche'nin soyk t k  tarih modelinin izlerinin yanı sıra ekstra bir vurgu daha vardır ki o da filozofun "son" fikrine karşı almış olduğu tavidir. Hegel'in sisteminde tinin kendi bilgisine erişme serüvenindeki nihai varış noktası onun sonudur, gelgelelim son fikri yalnızca tarihte değil aynı zamanda sanat alanında da meşhur "sanatın sonu" hipoteziyle de karşımıza çıkar. Sanatta, tarihten farklı olarak tinin öz bilincine varışından ötürü değil de tini duyusal olanla ete kemiğe b r nd r p artık kendi sınırında vazifesini tamamlaması sebebiyle bir son fikri karşımıza çıkar. Dahası, bu son fikri yalnızca sanatın özüne özgü değildir; sanat tarihi de kendi iç dinamiğiyle bu sona yönelir ve onu kaçınılmaz kılar. Sanatın gerek özünden ötürü duyusal ve imgesel olanla göbek bağı gerekse de tarihsel olarak artık tinin idealitesinden koparak daha gündelik ve sıradan şeylere yönelişi onun artık tinin kendini bilme serüveninde misyonunu tamamlamasından ötürü sonunu getirir. İşte Derrida'nın son fikrine karşın  ne sürdüğü kapanış (*cl ture*) kavramsısı (*quasi-concept*) ileride göreceğimiz üzere Hegelci tarihsel modelin hem teleolojik hem de ilerlemeci motivasyonuna sekte vurur.

Gelgelelim kendine-mevcut öznellik anlayışının tragedya kuramındaki bir diğer izdüşümünün Schelling bahsinde de vurguladığımız üzere karakter merkezli tragedya okumasıdır. Hegel de sadece sanat formlarına yönelik belirlediği hiyerarşıyla değil, aynı

zamanda gerek *Tinin Fenomenojisi*'nde gerek *Estetik*'te Antigone, Kreon, Oidipus, Orestes gibi pek çok karakteri merkeze alarak yaptığı yorumlarla bu geleneği sürdürerek bu karakterleri kendi mevcudiyetine sahip bir öznellik çerçevesinde değerlendirir. Bu kahraman modelinin yanına bir de Hegel sisteminin bir anlamda motoru olan diyalektiğin işleyişi eklendiğinde, eski Yunan tragedyalarına sistemin giysisini giydirmek kaçınılmaz hâle gelir. Hatırlayalım: Hegel söz ile ilişkisi sayesinde en üst sanat formu olan şiirin de en üst formu öznellik ile nesnellik arasındaki gerilimi içererek aşan dramatik şiirin bir türü olan tragedyanın iki pozitif motivasyon arasındaki çatışmayı konu aldığını etse de bu çatışmaların daima uzlaşmada nihayete ermesi gerektiği kanaatindedir. Zira tinsel hayaletin çarklarını döndüren diyalektik, tragedyanın kalbinde yer alan kategorik çatışmaların uzlaştırılmasını, kategorilerin içerilerek aşılmasını, kendi bünyesine katılmasını talep eder. Sistem giysisini Yunan tragedyalarına giydiren Hegelci talebe Derrida bir röportajında 'yamyamlık figürü' adını verir (Derrida, 1990). Derrida'nın bu nitelendirmesi, tinin tarihsel serüveninde kategoriler arasında gündeme gelen çatışmalarda bir kategorinin diğer kategoriye yiyip yutarak kendi bünyesine katmak suretiyle içselleştirmesini ifade eder ki, *Aufhebung*'un yaptığı da tam olarak budur. İkiliklerde dışlanan yoktur, sistem her seferinde bir öncesini kendi bünyesine katıp ve böylelikle onu aşarak ilerler. İşte Hegel'in tüm bir sisteminin rotasını belirleyen diyalektik, tragedyalardaki çatışmaları da aynı yörüngeye sokarak okumaya çalışır. Ne var ki Antigone özelinde Hegel'in diyalektiğinin uzlaştırıcı karakteri pek işlemez, zaten Hegel de bu tragedyanın etik yaşamın özünün çözülmesiyle sonlandığını ifade eder.

1.4. Trajik Hayalet

Her ne kadar Szondi ilk defa trajik olanı düşünce nesnesi yapan düşünürün Schelling olduğunu iddia etse de 19. Yüzyıl'da Nietzsche trajiğin hakkını tek veren filozof olarak kendisini ilân eder. Nietzsche'nin Yunan tragedyalarına yönelik ilgisi, 19. Yüzyıl Almanya'sının felsefenin güncel sorunlarına karşı bir deva bulma eğiliminin ardılı olarak değerlendirilebilir. Ancak Nietzsche, Schelling ile başlayan bu furyada, Kant felsefesinden miras kalan açmazlarla başa çıkabilmek adına değil, felsefede genel olarak tespit ettiği yozlaşmanın (*dekadans*) önüne geçebilmek adına tragedyalara dönme gereksinimi duyar. Bununla birlikte Nietzsche'nin sözünü ettiği yozlaşmanın izi, 19. Yüzyıl düşünürlerinin düşündüğünün aksine Modern felsefenin yarattığı ikiliklerden

itibaren değil, daha da evvelinde Sokrates'ten itibaren sürülebilir. Hatta Nietzsche'ye göre bu yozlaşma bizzat Sokratik kültürün eski Yunan tragedyalarındaki ideal dengeyi bozmuş olmasından kaynaklanır. Bu sebepten Nietzsche erken dönem eseri *Tragedyanın Doğuşu*'nda bu denge durumunun nasıl kurulduğunu ve bozulduğunu izah etmeye girişir. Nietzsche'nin sözünü ettiği yozlaşmaya yönelik gerekçesinin arka planında ise iki Yunan tanrısı Dionysos ile Apollon arasında kurduğu ilişkiselliğin payı büyüktür. Bu sebep itibariyle öncelikle Nietzsche'nin bu iki tanrıyı hangi imgelerle eşleştirdiğine bakmak, filozofun belirlemelerini takip edebilmek adına bir başlangıç noktası sunar.

TD'da Apolloncu olana Nietzsche tarafından düş, güzellik, naiflik, aydınlık imgeleri yakıştırılarak Apollonculuk bireyselleşme, etik ve ölçü ile ilişkilendirilir (Nietzsche, 2013, s. 32). Dionysosçu olanı tanımlamak ise Apolloncu olanı tanımlamaktan çok daha zordur. Yine de *TD*'da Dionysos, Apollon'un aksine yıkıcılık, esriklik, kaos, korku, dehşet imgeleriyle özdeşleştirilerek öznelliğin yıkımı ve bireyselliğin parçalanışı ile ilişkilendirilir. Nietzsche'ye göre Yunan kültür dünyasının gelişim sürecini boyunca bu iki tanrının imgesel çıktıklarını hep bir şekilde görürüz. Hatta Nietzsche *TD*'da bir dönemselleştirme bahsine girişerek Yunan kültür dünyasının ilk olarak titanik çağ ile açıldığını öne sürer. Daha sonraları Dionysos ile bir biçimde ilişkilendirilecek olan titanik çağ, akabinde Apollonculuğun hüküm sürdüğü Homeros'un yarattığı kültür dünyası tarafından ortadan kaldırılır. Homerosçu dünya da yine Dionysosçulukla ilişkilendirilen barbarik çağa yerini bırakır. Ardından Nietzsche bu barbarik çağın peşine yine bir çeşit Apollonculuğun hüküm sürdüğü Dor sanatının geldiğini ifade eder. Dor sanatının peşine ise nihayet Apollonculuk ile Dionysosçuluğun bir arada görüldüğü Attika tragedyasının yarattığı trajik çağı yerleştirir (Nietzsche, 2013, s. 33-34). Nietzsche'ye göre tüm bu dönemlerde Dionysosçuluk ile Apollonculuk arasındaki çatışma farklı formlarda peşi sıra birbirini izler ve söz konusu çatışma ideal dengesini trajik çağda yakalar. Ne var ki iki tanrısallık arasındaki denge filozofa göre Sokratik çağ ile bozulur.

Nietzsche tragedyanın mitos dünyasının sözel belirlenimi ile koro arasındaki gerilimi, Apolloncu tanrısallık ile Dionysosçu tanrısallık arasındaki çatışmaya yerleştirir. Bu yönüyle tragedyalarda diyalog, trajik olanın Apolloncu çehresini açığa vururken (Nietzsche, 2013, s. 56), koronun sayesinde açığa çıkan müzikal yön ise trajik olanın Dionysosçu çehresini açığa vurur. Nietzsche'ye göre tragedyanın esas mahareti, bu iki çatışan gücü bir dengede tutmayı başarabilmesidir. Tragedyada Yunanlar Apollon ile

özdeşleştirilen bireyselleşme ilkesi ve Dionysos ile özdeşleştirilen değerleri parçalama dürtüsü sayesinde düş ile esrikliğin, düzen ile kaosun arasındaki çatışmayı dengede tutarak Silenosçu bilgeliğin üzerinden gelebilmeyi başarmış ve kendileri için metafizik avuntu sağlayabilmişlerdir. Gelgelelim tragedya, kendi tarihsel serüveni içerisinde Euripides ile bu ideal denge durumunu kaybetmeye başlar. Nietzsche'ye göre Euripides ile diyalogların artması, karakterlerin bireyselliğine odaklanılmasını ve koronun etkisinin gitgide azaltılmasını beraberinde getirmiştir. Bunun maliyeti ise tragedyanın kalbindeki Dionysosçu unsurlardan giderek uzaklaşmak olmuştur (Nietzsche, 2013, s. 74). Bu yönüyle Euripides'in tragedyanın yapısında gittiği değişimler trajik olanın ölümüne yozlaşmanın ise doğuşuna uygun zemini hazırlar. Sophokles tragedyalarında karakterler mitosun yön verdiği incelikli bir yapı içinde tasarlanırken, Euripides'te bireysel unsurların baskın hâle gelmesiyle birlikte karakter, mitosun boyunduruğundan özgürleşir. Dahası Nietzsche, Euripides'in tragedyaların olay örgüsünün çözümünde artık *deux ex machina*nın belirleyici hâle getirmesinin, trajik olanın yarattığı metafizik avuntunun yok oluşuna sebep olduğu fikrindedir (Nietzsche, 2013, s. 105-106). Zira bu hamle ile Euripides dünyanın kalbinde yer alan kaosun bilgi, bilim ve ödevler yoluyla ehlileştirilebileceğini ima ederek Dionysosçu bilgeliği kapı dışarı eder (Nietzsche, 2013, s. 107) ve daimonik olanı tragedya sahnesine buyur eder. Böylece Nietzsche'ye göre Euripides'in daimonik olanı tragedya sahnesine taşımasıyla Dionysos ile Apollon arasındaki denge durumunu bozarak Sokratesçi yozlaşma için uygun ortamı hazırlar. Zira bu bozulma ile artık Nietzsche Dionysos'un karşısına Apollon'un değil Sokrates'i yerleştirir (Nietzsche, 2013, s. 75). Sokratik kültürün yarattığı dekadans, ölçü ve bilgiyi merkeze koyarak yaşamın Dionysosçu bilgeliğini bastırır; bu bastırma, felsefe tarihinin yörüngesini belirler. Bu dekadandan kurtuluş yolunu Nietzsche, Sokrates tarafından bozulan dengeyi yeniden yakalamakta görür. Bir başka deyişle kurtuluş, Sokratik yozlaşmanın başlatıcısı Euripides'in öncesinde Yunan tragedyalarının altın çağında şairlerinin başardığı türden bir denge durumunu yakalayabilmektir. Bu açıdan Nietzsche, kendi çağının yozlaşmış felsefesinden kurtuluş için, Yunan tragedyalarının Dionysos ile Apollon arasındaki çatışmada kurduğu türden bir dengeyi yeniden tesis etmeyi önerir ve trajik çağı bu dengenin modeli olarak konumlandırır (Nietzsche, 2013, s. 123-124).

TD'dan yıllar sonra Nietzsche, hem bu esere sonraki yüzyıllarda yazdığı önsözde hem de *Ecce Homo*'da kendi savlarına karşı birtakım eleştiriler getirir. Zira Nietzsche ilerleyen

yıllarda özellikle Hristiyan dogmasının kültür dünyası üzerinde yarattığı tahakkümü sorunsallaştırmaya yönelir ve *TD*'da bu tahakkümünün etkisine Nietzsche hiç değinmez. Bu sebepten *EH*'da Nietzsche artık Dionysos'un karşısına Sokrates'in yerine İsa'yı koyar. Deleuze'e göre Nietzsche'nin bu hamlesinde onun Hegelci diyalektiğe karşı almış olduğu anti-Hegelci manevrayı da görmek gerekir (Deleuze, 2016, s. 25). Deleuze'ün *Nietzsche ve Felsefe* metni üzerindeki belirlemeleri bizim açımızdan belirleyicidir, zira Derrida'nın "Différance" adlı metninde Nietzsche bahsini açtığı pek çok yerde Deleuze'ün ilgili metnine referans verdiğini görürüz. Bu açıdan Derrida'nın Nietzsche alımlamasında Deleuze'ün etkisi büyük olduğundan Deleuzecü Nietzsche okumasının hatlarını takip etmek gerekir.

Deleuze Nietzsche'nin Dionysos'un karşısına yerleştirdiklerinden -Apollon, Sokrates ve İsa- hareketle filozofun fikirlerindeki dönüşümü izler. İlk olarak *TD*'da Dionysos ile Apollon'u karşı karşıya getiren Nietzsche burada iki tanrının karşıtlığında bir çatışmadan ziyade denge durumu bulur. Ardından yine aynı eserde Nietzsche trajik olanın Euripidesçi ölümüyle birlikte bu kez Dionysos'un karşısına Sokrates'i yerleştirir. Bu karşıtlık, Dionysosçu bilgeliliğin yok edilmesi ve Sokratesçiliğin kültür dünyası üzerinde zaferiyle son bulur. Gelgelelim filozofun *EH*'da Dionysosçuluğun karşısına İsa'yı yerleştirmesi trajiğin Hristiyanca ölüşünü imler ve Nietzsche açısından esas tehlike bu karşıtlıkta yatar. Deleuze işte bu ölüme bir de trajiğin modern diyalektikle ve Wagner'in darbesiyle ölümünü ekler (Deleuze, 2016, s. 24). Yine de Deleuze, Nietzsche'de bariz bir anti-Hegelci damar olduğuna yönelik gelebilecek olası itirazları sezerek gardını alır. Zira bilindiği üzere Nietzsche'nin Alman idealist geleneğini ne denli incelikle okuduğu hep tartışılabilir. Ancak Deleuze Nietzsche'nin en azından Marx diyalektiği üzerine yaptığı göndermeleri dikkate alarak, Nietzsche'nin dolaylı yoldan da olsa Hegelci diyalektikle tanışık olduğundan neredeyse emindir (Deleuze, 2016, s.22). Keza Deleuze açısından Nietzsche'nin olumsuzlamaya karşı aldığı tavır, onun diyalektiğe aldığı keskin mesafenin en aşikâr ifadesidir. Deleuze'e göre Nietzsche hiçbir zaman iki karşıtlık ilişkisinde, Hegelci diyalektik ile özdeşleştirebilecek cinsten bir olumsuzlama, kendini öteki kuvvette kabul ettirme veya yadsıma cinsinden bir şeyi kastetmemiştir. Bilakis Nietzsche felsefesinde Deleuze'e göre iki karşıt kuvvetin ayrımının olumlanması (Deleuze, 2016, s.22) yani bir anlamda oyunun "oyun" olmasının olumlanması söz konusudur. Tam bu noktada Nietzsche felsefesinde oyundan kastın anlaşılması için uzunca bir parantez

açmamız gerekir. Zira oyun teması hem filozofun tragedya kuramındaki dönüşümü görebilmek hem de Derrida'nın Nietzsche felsefesinde büyük ölçüde etkilendiği bir tema olmak bakımından bu parantezi açmayı mecbur kılar.

Nietzsche “Ahlakdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan” adlı metninde, hakikatin dille olan kurucu ilişkisini tartışmaya açar. Güç istenci ile hakikat arasında bir paralellik olduğunu iddia eden Nietzsche, felsefe tarihinin aksine, hakikatin bireyin doğada kendisini ayrıcalıklı görme motivasyonundan doğduğunu ve bu motivasyonun belli dilsel araçlarla herkes için eşit derecede geçerli bir kurgu haline getirildiğini savunur (Nietzsche, 1998, s.56-57). Nietzsche’ye göre adına “Hakikat” denilen bu kurmacada başrolde “dil” vardır. Dilin ana malzemeleri olan kavramlar, sayısız ve hiçbirisi birbirinin aynısı olamayacak tikeller çokluğunun aynılaştırılması yoluyla oluşturulur. Sözelimi doğada hepsi birbirinden tümüyle farklı yaprakların olmasına karşın, kavramsallaştırma işleminde sanki tüm farklı yapraklara ilaveten adına “Yaprak” dediğimiz ve tüm bu yaprak çeşitlerini kapsayacak ayrı ve temel bir biçim varmış gibi davranırız (Nietzsche, 1998, s. 58). Bu sayede doğadaki tikelleri soyutlayıp görmezden gelerek doğada olmayan kavramlar, biçimler ve tanımlarla adına “Hakikat” dediğimiz “oyunu” kurarız. Bu oyun antropomorfik bir oyundur, zira hakikat denilen oyunun inşa sürecinde, önce doğada olmayan insan yapımı gereçleri (kavramlar, tanımlar, eğretilmeler vb.) doğaya damıtırız sonra da bu gereçlerle sanki doğanın özüne ait olan bir şeyi çıkarıyormuşçasına davranırız. Oysa Nietzsche’ye göre hakikat şundan ötesi değildir:

“Nedir öyleyse hakikat? Devingen bir eğretilmeler, yakıştırmalar, insanlaştırmalar, kısacası bir insan ilişkileri özeti, ki, poetik ve retorik olarak yüceltilerek, çevrilip taşınarak, süslenerek, uzun kullanım sonucu, bir halk için kesin, buyurucu ve bağlayıcı hale gelmiştir: hakikatler, sanrı oldukları unutulmuş sanrılardır; kullanıla kullanıla güdükleşmiş ve güçsüzleşmiş eğretilmeler; tuğralarını yitirmiş sikkeler, ki, şimdi, artık sikke olarak değil, maden olarak, hesaba katılmaktadırlar.” (Nietzsche, 1998, s. 59)

Bu tür bir hakikat, Nietzsche’ye göre, kavramlar aracılığıyla, tıpkı bir zar oyununda olduğu gibi, zarların imlediklerinin dikkate alınması ve onların dizilişine, sırasına aykırı düşmeksizin bir yapının inşa edilmesiyle kurulur. Akabinde kurulan bir yapı olduğu unutulmuş ya da bile isteye unutturulan Hakikat, doğanın üzerine kavramlarla, tanımlarla, önermelerle ve metaforlarla enjekte edilir. Ve hakikat avcısı “filozof” ve “bilim insanı” ise sanki doğada üzeri örtülü olan, derinlere gömülmüş olan bu Hakikat’i doğadan

kazarak, çekip çıkararak kendi elleriyle keşfettiğini sanır. Halbuki Nietzsche'ye göre hakikat, zaten oyunun kuralları dâhilinde doğanın üzerine eklenen şeyin, birtakım yeni diziler üzerine yeni eklemler yapmanın ötesinde bir iş değildir. Oyunun oyun olduğunun unutulmaması, üstünün örtülmemesi, Deleuze'ün ifadesi ile hakikatin daima birtakım karşıt güçler arasındaki ayrımın kendisine dayandığının ifade olması olmak bakımından (Deleuze, 2016, s.22) oyunun olumlanmasıdır. Artık hakikat Hegel'de olduğu cinsten iki bilinç, iki karşıt kuvvet arasında gündeme gelen kendini tanınır kılma ve kabul ettirme dürtüsünden epey uzaktır, keza böylesi bir dürtü motivasyonunu hınçtan alan kölece bir dürtüdür (Deleuze, 2016, s.23-24). Ve hakikat ile güç istenci arasındaki paralelliğin en aşikâr ifadesidir.

Bu arka planla birlikte *TD*'dan *EH*'ya giden yoldaki dönüşümü takip edebiliriz. *EH*'da Nietzsche *TD*'undan “tıksinsindirici bir Hegel kokusu” (Nietzsche, 2011, s.54) yükseldiğini itiraf eder. Bir hatırlatma yapmak gerekirse önceki başlıkta da sözünü ettiğimiz gibi Hegel diyalektiğinde trajik olan iki haklı karşıt unsurun çatışmasından doğacak uzlaşmadan doğar. Nietzsche de tam bu bakımdan *EH*'da Dionysos ile Apollon arasındaki çatışmadan çıkan dengenin iki karşıt gücün trageyada birliğe getirilmiş olması fikrinde tam da bir Hegelci tını olduğunu itiraf eder (Nietzsche, 2011, s. 54). Deleuze Nietzsche'nin kendi ağzından çıkan bu itirafa karşın, Nietzsche'nin *TD*'da da Hegelci diyalektiğe saplanmadığı fikrinde diretir (Deleuze, 2016, s. 25)). Zira Deleuze açısından diyalektiğin esas karakteri olumsuzlamadan aldığı destektir ve Nietzsche felsefesi hiçbir zaman Hegelci diyalektiğin bu handikabına saplanamamıştır. Ancak yine de *TD*'da Apollon ve Dionysos arasında gündeme gelen çatışmanın kökensel bir birlikte son bulması fikri nedeniyle Deleuze, Nietzsche'nin diyalektiğin uzlaşmacı damarına düştüğünü ifade eder (Deleuze, 2016, s. 25). İşte bu sebepten Nietzsche'nin erken döneminden sonra Dionysos'un karşısına İsa'yı yerleştirmesi filozofun trajik kavrayışındaki dönüşümü takip etmek açısından da önemlidir.

Gerek Dionysos'un gerekse de İsa'nın yazgısı öldürülme acısı ile son bulduğundan Nietzsche bu iki figürü de acı ile ilişkilirmek bakımından bir ortak noktada buluştuğuna dikkat çeker. Ne var ki iki figürü birleştiren “acı” teması aynı zamanda büyük ayrımı da gösterir. Zira Dionysosçuluk yaşamın derinlerine kök salmış acıyı olumlarken, İsa, yaşamın damarındaki acıdan, yaşamın yanlış olduğu sonucuna vararak kurtulmayı temenni eder (Deleuze, 2016, s. 30). Böylelikle acı da yaşam da ebedi bir kurtuluş vaadine

bel bağlanarak olumsuzlanır. Yaşam ve içindeki oyun ile acı, kişinin kurtulması ya da önemsememesi gereken unsurlar olarak kabul edilir; çünkü bu tutum, ona daha yüksek bir mertebede ebedi mutluluk vaat eder. İşte bu açıdan acının ve yaşamın olumsuzlanarak kişinin ebedi bir yaşam ile ödüllendireceği fikri, Hristiyan etiğinin diyalektik damarını açığa vurur. Bunun tam karşı kutbunda Dionysosçuluk yaşamın, acının, hakikatin bir oyun olduğunun olumlanmasıyla durur. Üstelik “acının olumlanması” temasını Nietzsche, özellikle *Şen Bilim*’in 3. Kitabında “bengi dönüş” teması dâhilinde kendi felsefesinin de bir nevi kurucu unsuru olarak ilan eder. İlgili pasajda Nietzsche kötü bir cinin teklifini hayal etmemizi ister. Varsayalım ki bu kötü cin bize şu an yaşamakta olduğumuz hayatı sonsuza dek tüm acılarıyla yaşamamızı teklif ediyor olsun. Bu farazi teklifin karşısında takınılabilecek iki tür tavırdan bahseder Nietzsche. Ya bundan daha kutsal bir teklif duymadığını söyleyip, bu yaşamı sonsuza dek acılarıyla kabul edip olumlamak ya da böylesi bir teklifin karşısında kendisini yerden yere vurup dişlerini sıkarak lanet etmek (Nietzsche, 2007, s. 194-195). Nietzsche’nin farazi teklifi karşısında takınılan iki tavır yaşama karşı takınılan Dionysosçu ve Hristiyanca tavrı ifade eder. Nietzsche şaşırtıcı olmayacak şekilde bu iki teklif arasından yaşamın coşkunluğu karşısında hayranlık duyan ve yaşamın “en ağır yükü”nü olumlayan tarafı seçer. Yaşamdaki acının olumlanışında Dionysosçu tavır Nietzsche açısından eşsiz bir rehberdir. Zira sanat Nietzsche tarafından Hristiyan yaşam görüşünün tam karşısında konumlandırılarak yaşamı inkâr etme istencinin tek panzehri olarak ilan edilir. Dionysosçu trajik olumlama ise sanatın bu gücünün zirve durumunu ifade eder (Nietzsche, 2010, s. 538).

“Dionysosça doğrama çoğul olumlamanın doğrudan simgesidir; İsa’nın haçı, haç işareti çelişkinin ve çözümünün simgesidir, yaşam burada olumsuzun ellerine teslim edilir. Gelişmiş çelişki, çelişkinin çözümü, çelişik olanların uzlaştırımı, bütün bu mefhumlar Nietzsche’ye yabancı olur: Zerdüşt şöyle haykırır: “*Her uzlaşmadan daha yüksek bir şey*”–olumlama.” (Deleuze, 2016, s.31)¹¹

Nietzsche’nin trajik kavrayışındaki dönüşüm, kendi çağının hastalıklı felsefesine bir çözüm arayışını da dönüştürür. Erken döneminde felsefedeki yozlaşmadan kendi çağında yeni bir trajik kültür yaratarak bir çıkış arayan Nietzsche, geç dönemiyle birlikte tragedyadaki Dionysosçu bilgeliğe ve sanatın çoğul olumlayıcı gücüne göz kırpar. Filozof

¹¹ Vurgular Deleuze’e aittir.

her ne kadar Alman romantizmin ve idealizm geleneği gibi tragedyaları kendi çağının felsefî sorunları için bir deva olarak görmüş olsa da felsefede sorun olarak gördüğü meselelerin bu geleneklerden farklı olması nedeniyle tragedyalarda bulduğu imkanlar da farklıdır. Her şeyden önce hakikat ile dil arasındaki ilişkiye belki de ilk kez bu kadar açıkça işaret eden Nietzsche “hakikat” denildiğinde gayet insan merkezci bir kanaldan konuşulduğunun açıkça farkındadır. Gelgelelim belki de Nietzsche’nin bu ilişkiye bu kadar cesur bir şekilde işaret etmesi nedeniyle Derrida diğer filozoflara nazaran Nietzsche felsefesine oldukça ılımlı bir tavırla yaklaşır. Keza Derrida’nın ileride sözünü edeceğimiz “oyun” fikrinin Nietzsche’nin hakikat ve dil arasında kurduğu ilişki asli referans kaynaklarından biri olması bu savı destekler niteliktedir. Kaldı ki Nietzsche yalnızca hakikati kuran insan merkezci tavra işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda filozofun ilerlemeci tarih anlayışına aldığı tavır onu etnos merkeziliğe de düşmekten korur. Tüm bunların yanı sıra Modern felsefeyle birlikte gündeme gelen yeni öznellik anlayışının 19. Yüzyıldaki tragedya kuramlarının karakter merkezli tragedya analizlerinin etkisini nasıl şekillendirdiğine işaret ettiğimiz hatırlanacak olursa, bu noktada Nietzsche’nin “bireyselleşme” ilkesine karşın Dionysosçu kolektif oluşa yaptığı yatırım da bu geleneğin karakter merkezli tragedya yorumlarına indirilmiş bir tür darbedir.

Filozofu mevcudiyet metafiziğinin belirli motivasyonlarına saplanmaktan kurtaran tüm bu ayırt edici noktalara rağmen her ne kadar Nietzsche felsefesinde oyunun ve yaşamın olumlanışına vurgu yapsa da gerek Sokratesçiliğe, gerek İsa ile bedenlenen Hristiyan dünyaya gerekse de Hegelci diyalektik fikrine karşı bir siper olarak konumlandığı Dionysosçu olana ve sanata yaptığı yatırım sorgulanmaya açık kalır. Nitekim kimi yorumculara göre Nietzsche’nin felsefenin kurucu karşıt güçler arasında takındığı tavır, geleneksel hiyerarşik silsilenin tersine çevrilmesi yani bir başka deyişle “karşı metafizik” yapmanın ötesine geçmeyi başaramamıştır. Ölüme karşı yaşamın, tinselliğe karşı bedensel olanın, akla karşı tutkuların, düzene karşın kaosun sesine kulak veren Nietzsche, söz konusu hiyerarşiyi sürdürülebilirliğini sağlayan metafizik zemini yeterince sarsamamıştır.

1.5. Poetik Hayalet

Bu başlık tıpkı bir önceki başlıkta Nietzsche’nin yaptığı gibi felsefesine öncelikle metafizik tarihiyle hesaplaşarak başlayan, hatta felsefesini bunun üzerine kuran filozof

olan Heidegger'in tragedya kuramına tahsis edilecektir. Heidegger'in sanatı ve tragedyayı nerede ve nasıl konumlandığını takip edebilmek için öncelikle filozofun metafizik geleneğini nasıl eleştirdiğine bakmak gerekir. Zira Heidegger tarafından sanat yapıtlarına, metafizik geleneğinin içerisine düştüğü handikaplardan sıyrılmak açısından hatırı sayılır bir ayrıcalık atfedilir.

Alman filozof felsefesine varlık sorusunu merkeze alarak girer. Heidegger'e göre felsefe tarihinde varlık problemi bir ontoteoloji problemidir, zira Batı metafizik geleneği varlık sorusunun peşinden giderken varlık (*Sein*) ve varolan (*Seiende*) arasındaki farkı ıskalayarak hep varolanlarla ilgilenmiştir. Bu ıskalama, Batı metafizik geleneği boyunca filozofların, varolanların varlığını açıklarken hep başka bir varolana müracaat etmesiyle gerçekleşir. Heidegger böylesi bir varlık soruşturmasını varlığa dair hikayeler anlatmak olarak niteler ve bunu kaçınılması gereken bir tavır olarak görür (Heidegger, 2020, s. 25). *Varlık ve Zaman*'da ontolojinin teoloji ile iş birliğini ima eden Heidegger, 1961 yılında yazdığı bir metinde varlık ile varolan arasındaki farkı birbirine indirgeyen metafizik geleneğinin, varlığı açıklamak için varolanların en genel özelliğine başvurarak varlık sorusunu tanrı, ruh, tin ve isteme gibi yüksek ilkelerde sonlandıran ontoloji yapma tarzına ontoteoloji (*onto-theo-logos*) adını verir (Heidegger, 1998a s. 340). Ne var ki ontoteolojinin maliyeti, varlık sorusunun unutulması olur (Heidegger, 2020, s. 47). Halbuki Heidegger'e göre varlık sorusunu sormak demek, varolanları bir başka varolana indirgemeksizin kendi varlığı içerisinde açıklamak anlamına gelir (Heidegger, 2020, s.71). Bu soruya hakkını vermek için filozof ilk olarak Batı metafizik geleneğinin varlığa yönelik yaklaşımlarına karşın nesnelerle kurduğumuz ilişkide bir revizyona giderek işe koyulur. *VZ*'da felsefe geleneğinin teorik olan ve pratik olan arasında kurduğu öncelik-sonralık ilişkisini tersine çeviren Heidegger, *Dasein*'in dünyaya düşmüşlüğü içerisinde nesnelerle öncelikle pratik ilişki kurduğuna dikkat çeker. Ancak Heidegger'e göre Batı metafizik geleneği nesneleri daima teorik bir soruşturma konusu olarak muhatap almış ve böylelikle nesnelerle gündelik hayat içerisinde kurulan ilişkiselliği hem göz ardı etmiş hem de böylesi bir soruşturmayı felsefenin şanına yakıştıramamıştır. İşte filozof geleneğin bu tavrına karşın nesneler arasında da el-altında-olan (*Zuhandenen*) ve önümüzde hazır olan (*Vorhandenen*) olmak üzere yeni bir ayrım yapar (Heidegger, 2020, s. 117). Bu ayrım gereği ilk grupta yer alan nesneler *Dasein*'in gündelik yaşantısı içerisinde muhatap olduğu insan elinden çıkma nesneleri ifade ederken, ikinci grupta yer

alan nesneler ise alışageldiğimiz üzere felsefe geleneğinin kullanım değerini dikkate almaksızın nesneleri teorik tarzda soruşturduğu nesnelerdir (Heidegger, 2020, s. 117-119).

Ancak tam bu noktada biraz durup soluklanarak Heidegger'in bu ilişkisellik modeline asıl desteği Husserl fenomenolojisinden aldığına altını çizelim. Husserl fenomenolojisi göstermiştir ki özne artık modern felsefe geleneğinde olduğu gibi kendi bilincinin kabukları içerisine kapanmış, nesnesinden, dünyasından ve bedeninden yalıtık stabil bir oluşum değildir. Zira fenomenolojinin motoru olan yönelimsellik (*Intentionalität*) ilkesi, Descartes'ın bilinci nesneden ve dünyadan bağımsız bir töz olarak konumlandırmasına karşı çıkar; bilincin ancak yöneldiği nesnelerle anlam kazanacağını varsayarak, bilinci bir etkinlik hâli olarak tasarlar. Bilince dair yaklaşımda gündeme gelen bu makas değişimi, özneye yönelik yaklaşımı da dönüştürür. Şayet bilinç daima içerikleriyle birlikte bir anlam ifade ediyorsa, özne de bilinç sahibi bir varoluş olmasından ötürü kendisini daima belli birtakım ilişkisellikler üzerinden kurar. Yine de Heidegger açısından Husserl fenomenolojisi öznenin ilişkiselliğine yatırım yapması itibarıyla oldukça ilham verici olsa da Husserl'in nesneden kastını daha teorik bir çerçevede sınırlı tutması filozofu metafizik geleneğinin surlarında kalmaya mahkûm eder. Bir başka deyişle Heidegger, Husserl'in şeylerin kendisine geri dönme (*zu den sachen selbst*) davetine, öncelikle şeyler arasında yaptığı ayrımı felsefesinin merkezine yerleştirerek iştirak eder. Bu yönüyle Heidegger el-altında-olanlar ile önümüzde hazır olan nesnelere yönelik ayrımında gündelik yaşamda hayatımızı idame ettiğimiz nesnelere açtığı alan sayesinde, metafizik geleneğinin teorik olan ile pratik olan arasında kurduğu öncelik-sonralık ilişkisini tersine çevirerek Husserl fenomenolojisinin ilişkiyel özne modelini yeniden kurgular. Bu tercih, felsefe tarihinin özne söz konusu olduğunda hep ihmal ettiği mekânsal varoluşuna vurgu yapmayı gerektirir ki Heidegger de “özne” terimi yerine “orada” ya da “burada” olmayı ifade eden *Dasein* terimini kullanarak terminolojik düzlemde bu vurguyu yapar (Heidegger, 2020, s. 209). Zira *Dasein*, el-altında-olan nesnelerle ilkin gündelik gereksinimleri açısından bir ilişkisellik kuruyorsa, bu ilişkiyel model içerisinde *Dasein*'in en büyük rehberi onun mekânsallığı, filozofun deyişi ile onu çevreleyen dünyası olacaktır. Çünkü *Dasein*'in gündelik yaşamının meşgaleleri dâhilinde karşılaştığı nesneler söz konusu olduğunda dünya *Dasein*'a bir aşinalık düzlemi sağlar (Heidegger, 2020, s. 169-170). Bu bakımdan Dünya artık modern felsefe geleneğinde karşılaştığımız gibi öznenin karşısına alarak

teorik söylemleriyle düzen vereceği bir nesneler yığını değildir. Bilakis dünyaya, öznenin tüm ilişkiselliklerine referans oluşu açısından yüzyıllar boyunca verilmeyen itibarı iade edilir.

Ancak Heidegger nesnelere yönelik getirdiği bu ayrımla beraber, hem teorik alanda soruşturma konusu yaptığımız nesne kavrayışının hem de gündelik hayatımızı idame ettiğimiz nesnelerle olan ilişkimizin hakikat ile ilişkimizin üzerini nasıl örttüğüne işaret eder. Batı metafizik geleneğinin ontoteolojik varlık anlayışının ardındaki nesne ve dünya anlayışına işaret eden Heidegger, varlığın hakikatının nasıl açılabilirliğini göstermesi hususunda sanat yapıtlarından epey ümitli görünür. Ancak Heidegger'e göre sanat yapıtındaki bu potansiyeli görebilmek için öncelikle Modern estetik kuramlarından sıyrılmak lazım gelir. Bu yüzden Heidegger Kant'tan itibaren süregelen estetik kuramlarına mesafesini alacak bir biçimde yeniden sanatı felsefi olarak düşünmeye girişir. 'Dünya Resim Çağı' başlığını taşıyan denemesinde filozof, modern estetik geleneğinin sanat yapıtının değerini yalnızca kişilerin öznel beğenilerine indirgediğini iddia eder. Heidegger'e göre sanat yapıtının onu alımlayan öznelere kendi yaşantılarına ve beğenilerine tahsis edişine indirgenmesi, yapıtın "şeylik" değerine kayıtsız kalınmasına yol açması yüzünden sakıncalıdır (Heidegger, 1996, s. 117). Bu sebepten *Sanat Yapıtının Kökeni*'nde sanatın ne olduğunun bilhassa sanat yapıtı üzerinden açıklanmasının gerekliliğine işaret eden Heidegger, sanat yapıtının hakikatin¹² bir tezahürü olduğunu ileri sürer. Ancak buradaki tezahür fikri, hakikatin sanat yapıtına da yansımaları anlamında bir tezahürü değil, hakikatin kendisini açmak için sanat yapıtının kendisine gereksinim duymasını ifade eder. Heidegger açısından bu varsayımının anlaşılmasının önündeki en büyük zorluk felsefe geleneğinin nesneye dair teorik ön kabulleridir. Sözgelimi Aristoteles ontolojisinden felsefe tarihine miras kalan madde ile biçim arasındaki ayrım, sanat yapıtı ve şey arasındaki ilişkiyi açıklamanın önünde bir engeldir. Üstelik Aristotelesçi ayrım meşruiyetini, Modern felsefenin özne ile nesne arasındaki ayrımın giysilerini giymesıyla kendisini sürdürmeye yüzyıllar boyu devam

¹² Burada Heidegger'in hakikat sözcüğünü Eski Yunan'daki alethia kavramına yaptığı göndermeyle kullandığını not düşmemizdir şarttır. Geleneksel hakikat kavramı bilginin hakikatini onun nesnesiyle uyuşmasına indirger ve Heidegger açısından bunun hakikatle yakından uzaktan bir ilgisi yoktur (Heidegger, 2020, s. 330). Zira hakikat Heidegger'e göre üzeri örtülü olan bir şeyin keşfedilmişliğini imler ve Yunanların bir olumsuzlama içeren a-letheia kavramı başlı başına kavramsal düzlemde geleneksel hakikat anlayışının başaramadığını başarır (Heidegger, 2020, s. 335).

eder (Heidegger, 2007, s. 21). Bununla beraber yalnızca teorik tarzda alınılan nesneler değil, Heidegger'e göre gündelik hayatta iş gördüğümüz nesneleri ifade eden el altında olanlar da şeyin şey olma karakterini açıklama hususunda yetersiz kalır. Zira el-altında-olan nesnelere gündelik yaşantısında bir ilgi dâhilinde herhangi bir işini görmek adına yönelen *Dasein*, şeyin şeyliğine karşı kayıtsızlık içerisindedir. Heidegger bu savını için bir çift çiftçi ayakkabısını örnek vererek destekler (Heidegger, 2007, s. 26). Bir el-altında-olan olarak ayakkabının araçsallığı kullanımda ortaya çıkmaz (Heidegger, 2020, s. 122). Bir başka deyişle ayakkabı işlevini getirdiği sürece bir “şey” olarak deneyimlenmez; o ancak kendi işlevini yerine getirmediği durumda “şey”liğini açığa vurur (Heidegger, 2007, s. 26-27). Heidegger gündelik yaşamda el-altında-olan ayakkabının karşısına Van Gogh'un meşhur ayakkabılar tablosunu koyar.



Görsel 1: Van Gogh (1886), Bir Çift Ayakkabı¹³

Kaynak: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011v1962> (E.T. 10/09/2025)

Heidegger bu tablonun gündelik yaşamda iş gören el-altında-olan tarzda bir varoluşa sahip olan ayakkabı nesnesinin başaramadığını başardığını iddia eder. Filozofa göre Van Gogh'un tablosundaki ayakkabılara baktığımızda tabloda bir zemin üzerinde gördüğümüz bir çift ayakkabı, tabloda göremediğimiz köylü kadının yaşantısını “fısıldar”. Tabloda araç olarak gördüğümüz bir çift ayakkabı, tarlada çalışan köylü kadının ayakkabısına değen toprağın sessiz çığlığını, köylü kadının dünyasında nasıl bir yurt tuttuğunu açılar (Heidegger, 2007, s. 27). Burada bir aidiyet ilişkisi söz konusudur

¹³ Van Gogh'un ayakkabıları temalaştırdığı pek çok tablosu vardır. SYK'da Heidegger, hangisini kast ettiğine yönelik açık bir referans vermez.

ve bu ilişki sanat yapıtının açmış olduğu uzam sayesinde, görünenden hareketle görünmeyen sessiz çılgınlığını duymaya davet eder. Bu davet Heidegger'e göre bir sanat yapıtı sayesinde olarak Van Gogh'un tablosu sayesinde gerçekleşir. Burada olası bir yanlış anlamaya karşı bizi uyarmayı da ihmal etmez. Filozofa göre Van Gogh'un tablosu köylü kadının dünyasını yansıtmaz, bilakis köylü kadının dünyasının hakikati Van Gogh'un tablosunun uzamsal düzleminde kendisini açılar (Heidegger, 2007, s. 28). Zira Heidegger açısından varolanın hakikati kendini yapıta koyar.

Heidegger'in *SYK*'de ismini tek andığı eser Van Gogh'un tabloları değildir, aynı metinde Hölderlin'in şiirlerini ve eski Yunan tapınaklarını da anar. Tapınaklarda Heidegger Van Gogh'un eserinde söz konusu etmediği bir imkân bulur. Bu imkân yeryüzü ve dünya arasındaki gerilim fikridir. Heidegger'e bir yerde öylece duran tapınakların nasıl olup da bu gerilimi açmasını başardığını sorduğumuzda, filozofun cevabı tam da sadece öylece bulundukları yerde durarak başardığı yönünde olacaktır. Heidegger bu iddiasının anlaşılabilmesi için dünyaya yönelik modern epistemolojik ve ontolojik ön kabullerimizi radikal bir biçimde gözden geçirmemizi şart koşar. Şayet dünyaya modern epistemoloji geleneğinin yaptığı gibi karşımızda olan bir nesneler yığının bir toplamı olarak bakarsak, dünyanın nasıl dünyalaştığını anlamak olanaksız hâle gelir (Heidegger, 2007, s. 39). Filozof tam bu varsayımını çok tartışılabilen kategorik ayrımlarıyla sürdürür: Heidegger'e göre taşın dünyası yoktur, hayvan ve bitki de bir dünyaya sahip değildir. Yalnızca insan ve insan elinden çıkma nesneler bir dünyaya sahiptir (Heidegger, 2007, s.39-40). Ancak insan yapımı her nesne de dünyanın nasıl dünyasallaştığını göz önüne seremez. Heidegger ayakkabı bahsinde gündeme getirdiği el-altında-olanlar ile sanat yapıtları arasındaki ayrımı tapınak bahsinde yeniden açar. Heidegger'e göre bir baltanın üretimi sırasında baltanın maddesi olan taş gözden yitip giderken, bir tapınağın yapıldığı madde olarak taş kendisini bütün ihtişamıyla bedenleşerek gözler önüne serer. Nesnelerden oluşan bir dünyanın içinde yer alan ve kimi zaman kendisi de nesneler üreten insan, sanat yapıtı aracılığıyla bu kuşatılmışlığın ötesine geçen farklı bir olanak edinir. Tapınak örneğinde görüldüğü gibi, malzeme olarak taş öylesine öne çıkar ki, Heidegger'e göre bizzat taşın kendisi yapıt hâline gelir ve insanın oluşturduğu dünyada, onun elinden çıkan bu yapı, kendisini yeryüzü olarak açığa vurur (Heidegger, 2007, s. 41). Üstelik yalnızca tapınak örneğindeki gibi taş da değil, etrafımızda gördüğümüz renkler, her an duyduğumuz sesler, her gün konuştuğumuz dil, bir sanat yapıtı olarak resimde, müzik

eserinde ya da bir şiirde asli ihtişamı ile kendini açık eder (Heidegger, 2007, s.11). Yeryüzü (*physis*) ve dünya arasındaki gerilimi açığa çıkaran Yunan tapınakları, söz konusu karşıtların eş zamanlı olarak birbirlerini açmasına imkân tanır ve sanat yapıtı özünde *polemos*çu gerilimin izidir¹⁴.

Heidegger'in tapınaklarda bulduğu bir imkân olarak yeryüzü ile dünya arasındaki *polemos*çu gerilim, Yunan tragedyalarında da mevcuttur. Filozof *SYK*'de tragedyalar üzerinde pek durmasa da gerek sanat yapıtının hakikatle nasıl belirleyici bir ilişkiye sahip olduğuna yönelik belirlemeleri gerekse de yeryüzü ile dünya arasındaki gerilim fikri, filozofun tragedyalar üzerine konuştuğu *Metafizğe Giriş ve Hölderlin'in İlahileri: İster* metinlerinde de başrol olarak karşımıza çıkar. Ama bu metinleri ele almadan önce Heidegger'in geç döneminde oldukça belirleyici olan ve sanat yapıtında da sözünü ettiği yapıtın olay (*Ereignis*) karakterinden bahsetmek gerekir. Heidegger'e göre sanat yapıtının hakikatin kendisini açmak için bir uzam tahsis etmesine yönelik iddiası, sanat yapıtının olay (*Ereignis*) karakterinden ileri gelir (Heidegger, 2007, s. 48). Zira Heidegger'in sanat yapıtının hakikatin üzerindeki örtüyü kaldırdığına yönelik iddiası yanlış anlaşılmaya açık bir ifadedir. Heidegger bu türden bir gizlenmenin açıklığının mevcut bir durum olmadığının, bir "olay" olduğunun altını ısrarla çizer (Heidegger, 2007, s. 48). Açığa çıkma daima gizlenme tarzında gerçekleşir ve zaten yeryüzü ile dünya arasındaki gerilim de açıklık ile gizleme arasındaki kavganın üzerine yükselir (Heidegger, 2007, s. 49). Üstelik yalnızca sanat yapıtı değil, sözgelimi yeni bir devletin kurulması da tıpkı sanat yapıtı gibi hakikatin kendini açması için bir imkân meydana getirdiğinden ötürü yeni kurulan bir devletin de Heideggerci anlamda olay karakteri vardır (Direk, 2010, s. 113). Bu açıdan bakıldığında Yunan tragedyalarının dönemin polisinin kuruluşuna yönelik kimi sancıları temalaştırmasının Heideggerci perspektiften özel bir anlamı olduğunu söylemek mümkündür. Zira tragedya her ne kadar dönemin polisinin gündelik meselelerini sahneye taşısa da bu meseleler şiirsel dilin imkanlarıyla ete kemiğe bürünür. Bu poetik zemin sayesinde gündelik meseleler artık gündelik dilin sıradanlığı içerisinde yitip gitmeden şiirsel dilin açtığı imkân sayesinde hakikatle irtibatlı hâle gelir. Ancak yine de tragedya ve polis arasındaki göbek bağının poetik dilin zemininde kendini bir sanat yapıtında ifşa etmesinin önemini anlayabilmek için Heidegger'in poliste gördüğü imkânı biraz açık kılmak gerekir.

¹⁴ Heideggerci iz fikrine 2. Bölümde "Üstü Çizili İz" başlığında yeniden işaret edeceğiz.

Heidegger *Parmenides*'te polisin, varlıkların bütünlüğünün şu ya da bu şekilde kendi durumunun açıklığına girmesine izin vermesinden ötürü polisi esas olarak varolanların varlığıyla ilişkilendirir. Filozof açısından polis insanın iki yönlü, çelişkili özüne uygun olarak, insanı söz konusu iki olasılığa yönelttiği ölçüde insanın meskenidir (Heidegger, 1992, s. 89-90). Polis, insanın bu tür varlıklarla ilişkisinin onu sitenin çok yukarılarına ittiği ve aynı zamanda onu yok ederek oradan dışarı sürdüğü, varolanlarla şiddetli karşılaşmanın gerçekleştiği alandır (Heidegger, 1992, s.90). Zira Heidegger'e göre insanın polisle ilişkisi özünde her zaman ona bir karşıtlıktır. İnsan ya polisin üzerinde (*hupsi-polis*) ya da polisten yoksun (*a-polis*) olarak meskeni açısından hep gerilimli bir karşıtlık ilişkisine tabidir (Heidegger, 1992, s. 90). Bu yönüyle, tarihsel insanın meskeni olarak polisin, insanlığı *alētheian*'ın çelişkili özüne nasıl yerleştirdiğini ve aynı zamanda nasıl yerinden ettiğini göstermek açısından, Sophokles'in *Antigone* tragedyasındaki koro şarkısında geçen *hupsipolis-apolis* karşıtlığı, Heidegger için merkezi bir önem taşır. Heidegger bu karşıtlığı Sophokles'in *Antigone*'sinin yine aynı koro şarkısında geçen *deinataton* ve *pantoporos aporos* temalarıyla ilişkilendirerek bu temalar arasında bir tür yerdeşlik¹⁵ kurar. İlk olarak 1935 yılında *Metafiziğe Giriş*'te incelemeye tabi tutulan söz konusu koro şarkısını alıntılıyım¹⁶:

“Müthiş müthiş şeyler çok ama müthiş yok insandan
İster boz deniz olsun yarıp geçen kim
Lodos fırtınasını arkasına alıp kim kendine yol açan
Şaha kalkmış gözdağı dalgalar dibinden
İsterse tanrıların anası toprak
O yok olmaz o yorulmaz toprak olsun isterse
Canını çıkarır onun bile insan
İleri 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

¹⁵ Yerdeşlik (*izotopi*) kavramını Greimasçı göndermesiyle birlikte kullanıyoruz. Bu kavram seçimi, tezin devamlılığı açısından özel bir anlam teşkil etmektedir. Tezin ikinci bölümünde yer alan *Öteki Mekânlar* başlığında kavramdan ayrıntılı bir biçimde söz edeceğiz.

¹⁶ Koro şarkısının yorumunda yalnızca Heidegger'in *Metafiziğe Giriş*'ine bağlı kalmayacağız. Şarkının Heidegger açısının kilit temalarını, Heidegger'in genel düşüncesi içerisindeki seyrini takip edeceğiz.

Her Őeye erer insan akly dűzen yapar hűkműnű geĀirir
Yaylalarda koűup tepe aűındırana
Koca yeleli atı yabani boĀayı
Ensesinden yakaladıĀı gibi
BoyunduruĀa vuran kim
ŖĀretmiű kendine konuűur dűűűnűr rűzgâr hızında
Ŗehir yavaşınca yaűayıűlar bulmuű
AĀık havada don belasından tipinin oklarından
PaĀasını kurtartmayı bilmiű
Her űeyin yolunu bulmuű tedbirsiz gitmez hiĀbir űey
Gelecekte
Ŗlűm yok mu tek Ŗlűm var
Tek onun aĀıĀını yakalayamaz
Amansız hastalıktan sakınmayı ama
Akıl eden kim
Āare kimde Āűzűm kimin buluűları umulandan aűırı
Eli bir kűtűye bir iyiye varır
Yerin yasalarını
Ant iĀtiĀi tanrı adaletini el űstűnde tutsun
Ŗehri mamur olur

Ŗehrinden olur gűzel olmayan iűlere bulaűıp gidince bir cűret” (Sophokles, 2008, 332-375)
Deinon sűzcűkleri korku, dehűet, műthiű, fevkalade, gűĀlű, muhteűem gibisinden anlamlarla karűılsa da (Liddell & Scott, 1996, s.374) kavram Heidegger tarafından *Metafizike Giriű*’te tekinsiz (*Unheimlich*) sűzcűĀűyle karűılanır (Heidegger, 2000, s. 156). Sophokles’in koro űarkısı, insanın rűzgârı, dalgaları, doĀanın tűm vahűi gűĀlerini nasıl birtakım yapma nesnelerle ehlileűtirip kendi boyunduruĀu altına alırken bir tek Ŗlűműn karűısında aciz kalıűını ve kendi elleriyle yaptıĀı yasalarla kendisine bir sıĀınak inűa etmesine raĀmen yersiz yurtsuz oluűunu hatırlatır. Bu yűnűyle *Antigone*’nin koro űarkısı Heidegger aĀısından, felsefe geleneĀinin yűzyıllardır ayakları yere sımsıkı baűtıĀını iddia eden, motivasyonunu daima “űimdi” ve “burada” olmaktan alan (Heidegger, 2020, s. 620) mevcudiyet metafiziĀinin yűzűne yűzyıllar űncesinden tutulan bir aynadır. Bu metafizik geleneĀi insanın ŖlűmlűlűĀűnű yani Heideggerci deyiűle *Dasein*’in geleceĀe dair yűzűnű zamana yűnelik teorik belirlemelerin “űimdi”sinde kamufle eden bir hakikat anlayıűı kurgular. Bu aĀıdan felsefe tarihi Heidegger’e gűre yalnızca *Dasein*’ı

dünyasızlaştırarak onun uzamsallığını göz ardı etmekle kalmaz, bununla birlikte zamanı daima bir şimdiler dizisine indirgeyerek *Dasein*'in ölüme doğru yüzünün de üzerini örtüp onun sonlu varoluşunu göz ardı eder (Heidegger, 2020, s. 624). Bu yönüyle *Antigone*'nin koro şarkısının insanın her şeyi alt edip de bir tek ölümü alt edemediğine yönelik vurgusu, insanın sonlu varoluşunun onun asli karakteri olduğunu ima etmesiyle Heidegger açısından oldukça dikkate değerdir. Bu farkındalık sayesinde Sophokles'in koro şarkısı, kendisinden hemen birkaç yüzyıl sonrailmekilmek örülecek olan mevcudiyet metafiziğin kördüğümünü çok önceden sezerek, mevcudiyetin kalbindeki yokluğu, Heideggerci deyiş ile, tekinsiz olanı insanın ölümlülüğüne yaptığı vurguyla (Heidegger, 2000, s. 169) fark eder.

Antigone'nin koro şarkısında insanın yersiz yurtsuz oluşuna yönelik vurguda Heidegger modern dünyanın *ge-stell* olarak kökensel birliğini kaybetmiş öznenin yitip giden özüne bir çağrı bulur. Heidegger modern tekniğe hâkim olan gizini açma ile *poesis* anlamında açığa çıkarma arasında bir ayrım yapar: Heidegger'e göre modern teknikteki gizini açma, yeryüzünü bir enerjiler deposu toplamı olarak görerek (Heidegger, 1998b, s. 55) dünyaya komple bir el altında nesneler yığını olarak muamele etmeyi beraberinde getirir. Heidegger bu iddiasını hidroelektrik santral örneği ile destekler. Suyun enerjisinden elektrik enerjisi üreten hidroelektrik santraller nehrin akıntısına engel olacak bir biçimde inşa edilir. Nehrin içinde oturtularak hidrolik basıncı tedarik eden hidroelektrik santral, elektrik enerjisini üretebilmek adına nehrin akıntısını işletilecek bir depo kaynağı olarak iş görür (Heidegger, 1998b, s. 57). Hidroelektrik santral örneğinin karşısına Heidegger'in 'İnşa Etmek, İkamet Etmek ve Düşünmek' başlıklı kısa makalesinde sözünü ettiği köprü örneğini yerleştirerek filozofun ideal dünya tavrına yönelik belirlemeleri hakkında bir çıkarımda bulunabiliriz. *SYK*'ninde yeryüzü ile dünya arasındaki çatışma fikrinden söz eden Heidegger, 'İnşa Etmek, İkamet Etmek ve Düşünmek' metninde yeryüzü, gökyüzü, tanrılar ve ölümlülerin oluşturduğu dörtlü birlikten söz eder (Heidegger, 2013, s. 147). Heidegger'in sözünü ettiği dört ögenin her biri bir diğerini çağırır, zaten birliği birlik kılan öğelerin birbirlerine yaptıkları çağrıdır. Zira yeryüzünde olmak aynı zamanda göğün altında olmayı gerektirir ve tanrıların huzurunda kalmak da ölümlülerin birlikte olmalarına gönderme yapar (Heidegger, 2013, s. 147). Heidegger göre ölümlü bir varoluşa sahip insan, bu dünyanın bir sahibi değil, bilakis yalnızca bir konuğu diğer bir deyişle ikamet edenidir (Heidegger, 2013, s. 145). Nitekim dörtlü birliğin ölümlü unsuru

olarak insan, dünya üzerinde ikamet ettiğini, öncelikle kendi ölümlülüğünü onayladıktan sonra farkına varabilir. Zira yeryüzün ve gökyüzünün varlığını tekil insan varoluşunu ölümle nihayete erdirdikten sonra da sürdürür. Heidegger bu dörtlü birliğin korunduğu bir “şey” örneği olarak köprü yapımını gösterir (Heidegger, 2013, s.151). Heidegger’e göre bir nehrin üzerine kurulan köprü iki kara parçasını bir araya getirerek, nehrin akışına müdahale etmeden, ölümlülere bir kara parçasından öteki kara parçasına geçmesine müsaade verir. Köprü bu sayede ölümlülere bir geçit olduğu gibi, yeryüzü ile gökyüzünün bütünlüğünü bozmadan tanrılarla barış içerisinde varoluşunu sürdürmeye devam eder (Heidegger, 2013, s. 151). Bu açıdan hidroelektrik santralin işlerliğini sağlayan modern tekniğin doğayı bir hammadde deposu olarak gören öznesine karşılık Heidegger dünyada ikamet eden bir konuk statüsünde özneyi yerleştirir. Zira köprünün var olma tarzı ile hidroelektrik santralının var olma tarzı insanın dünya ile ilişkisinin farklı iki veçhesini açığa vurur. Heidegger düşüncesinin bu teorik arka planından *Antigone*’nin koro şarkısına yeniden döndüğümüzde koronun yersiz yurtsuz insan fikrinin filozof için önemini sezebiliriz. Zira şarkıda söylendiği gibi insan ancak kendi beşerî yasalarını tanrısal olanla uyum içerisine soktuğu ve akli ile tasarladığı şeyleri kötüye meyil edecek şekilde kullanmadığı müddetçe polis içerisinde bir yere sahiptir. Heideggerci terminolojiye sadık kalarak dillendirecek olursak dörtlü birliğin bir halkası olan insan, diğer üç unsurla birliğini ve bütünlüğünü bozmadığı; yeryüzü, gökyüzü ve tanrılarla olan göbek bağı kesmediği müddetçe dünyanın konuğu olmak bakımından bir yere sahiptir. Aksi takdirde insan koronun da ifade ettiği gibi yersiz, meskensiz ve yurtsuz kalır.

Koro şarkısında bahsi geçen üç anın her biri, Heidegger açısından varlığın *polemos*çu karakterinin Yunan şiirsel evrenindeki açılımını ifade eder. Bununla beraber Heidegger 1942 tarihli *Hölderlin’in İlahileri: Ister* metninde yeniden aynı tragedyayı ele alarak *Metafiziğe Giriş*’te yerdeşiliğe soktuğu üç momentin üzerine bir yeni moment daha ekler: *hestiadan* (ocak) sürgün. Bu ilave önemlidir, zira Heidegger’in Grekler ile Alman dünyası arasında kurmaya çalıştığı tarihsel diyalogda işlevsel bir rol üstlenir. Kaldı ki bu ekleme koro şarkısında geçen *deinon* teriminin Heidegger tarafından alımlanışını da dönüştürür. *Metafiziğe Giriş*’te tekinsiz (*Unheimlich*) sözcüğüyle karşıladığı *deinon* kavramını *Ister* metninde Hölderlin’in ilahileri ile bağlantıya sokan Heidegger, *deinon* sözcüğünün evsiz (*Unheimisch*) olma ile bağlantısını soruşturur. Bu bağtımdan aldığı destekle Sophokles’in koro şarkılarıyla Hölderlin’in ilahileri arasında bir nevi köprü kurma projesine girişir

(Heidegger, 1996, s. 69). Hölderlin'in ilahilerinde Heidegger'in önem verdiği husus kendi evine dönmenin koşulunun yabancıdan geçmesinde oluşudur. Heidegger için bu yolculuk yalnızca ilahilerde, doğudan gelen ve geriye doğru akan *Ister* nehri figüründe değil, aynı zamanda Hölderlin'in Yunan tragedya şairi Sophokles ile karşılaşmasında da gerçekleşir. Bu bakımdan Heidegger'in Sophokles'in koro şarkılarıyla Hölderlin'in ilahileri arasında kurduğu köprünün aynı zamanda eski Yunan ile Alman dünyası arasında da tarihsel bir köprü olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Heidegger *Antigone*'de karşılaştığınız *deinon* karakterinin yalnızca Sophokles'in şiirlerinin değil aslında tüm bir Yunan tragedyasının hatta Yunan antikesinin özü olduğunu söyleyecek kadar da ileri gitmekten geri durmaz (Heidegger, 1996, s. 67). Zira Heidegger'e göre Sophokles ile Hölderlin arasındaki diyalog sayesinde şair tarihsel olarak Batı insanının varlığını şiirselleştirir. Bu açıdan bu iki yabancı şair arasında kalacak tarihsel diyalog Heidegger'e göre insanın özünün şiirselleştirilmesine kapı aralar (Heidegger, 1996, s. 64-65). Bu yönüyle Sophokles tragedyalarının böylesi bir diyalogun kurulabilmesine imkân tanınması, şairin metinlerini referans noktası kılar. Zira Heidegger açısından Sophokles tragedyaları insanlığın felsefe geleneğinin metafizik yapma tarzından ötürü karanlıkta bırakılmış özünün üzerindeki perdeyi kaldırarak yüzyıllar sonrasının problemlerine bir çağrı olmak ya da öngöründe bulunmak cinsinden bir ayrıcalığı vardır. Sophokles'in *Antigone*'si özelinde Yunan tragedyaları bu imkânı gerek gücünü şiirden alan bir sanat yapıtı olması itibariyle, gerekse de bu yapıtında işlediği temaların bizzat polisin meseleleri olması itibariyle açar.

Tüm bu söylenenlerden sonra Heidegger'in mevcudiyet metafiziğiyle ilişkisini tespit etmenin en az Nietzsche'nin mevcudiyet metafiziğiyle ilişkisini tespit etmek kadar zor olduğunu ifade etmek gerekir. Nitekim Nietzsche hakikatin dille kurulan bir "oyun" olduğu varsayımından hareketle felsefe tarihine eleştirel bir tavırla yaklaşarak kendi felsefi argüman taşlarını döşerken, Heidegger de yüzyıllardır felsefe geleneğini işleten metafiziğin motivasyonunu daima "şimdi" ve "burada" olmaktan almasında bularak metafiziğin mevcudiyet motivasyonu ile olan göbek bağına aldığı eleştirel tavırla kendi felsefesini ortaya koyar. Keza Heidegger'in bu hamlesi Derrida açısından oldukça ilham vericidir. Çünkü Derrida da metafiziğin mevcudiyet ile özsel bağını olumlayarak, kendi felsefi hamlelerini metafiziğin bu karakteri üzerine yapar. Bununla birlikte ileride belirleteceğimiz üzere Derrida'nın "dekonstrüksiyon" kavramsallaştırması Heidegger'in

“destrüksiyon”unun Fransızcadaki karşılığıdır ve Derrida’nın projesi Heidegger’in projesi ile felsefe tarihinin metafizik yapma tarzına eleştirel yaklaşmak açısından paralel bir hat izler. Yine de bu paralellığa karşın dekonstrüksiyonun ihtiva ettiği göndermeler Heidegger’in destrüksiyonundan çok daha katmanlıdır. Bununla birlikte Derrida Nietzsche’ye karşı dair daima ılımlı bir tavır takınırken, Heidegger ile ilişkisi felsefi kariyerinin daha erken döneminden son dönemlerine kadar hep daha gerilimli olmuştur. Nitekim Derrida bir röportajında Heidegger’in Batı metafizik geleneğine yönelttiği sorular olmaksızın kendi felsefi projesine girişemeyeceğini itiraf edecek kadar Heidegger’in kendi üzerindeki etkisinin hakkını teslim etse de (Derrida, 1982b, s. 9) yine de Heidegger’in mevcudiyet metafiziği ile ilişkisinin muallak oluşu nedeniyle filozof ile bir noktadan itibaren ayrılır. Derrida’ya göre, Heidegger’in tekniğe yönelik tavrı, insana tanıdığı ayrıcalığın karşısında hayvana açtığı sınırlı alan, zamana ve tarihe dair kurgusu ile poetik olana verdiği belirgin öncelik ile mevcudiyet metafiziğinin yeniden üretilmesine hizmet eder.

Heidegger’in sanat yapıtında Van Gogh’un ayakkabıları tablosunda görünen ayakkabıların fısıldadığı köylü kadının dünyası, “yerdeşlik mantığı” ile işleyen bir uzamdır. Heidegger’in *SYK*’de resim özelinde spesifik olarak ortaya koyduğu ve *SYK*’ninden sonra *Metafiziğe Giriş*’ve *Ister*’deki tragedyaya yorumlarına sirayet eden bu yerdeş uzam, referans noktasını Husserl’in ufuk teorisinden alır. Husserl’e göre algılayan özne bedensel varoluşu nedeniyle nesneleri hep belli bir profilden algılar. Bu durum nesnenin özneye hiçbir zaman, tekil bir x anında bütünlüğü içerisinde verili olmadığı ve öznenin nesneyi ancak belli bir perspektiften algılayabildiğinin işaretidir (Husserl, 1960, s.40). Ancak bununla birlikte kendi deneyimlerimizden biliyoruz ki nesneler hiçbir zaman belli bir profili ile deneyimize verili kalmaz. İşte Husserl yalnızca tek bir profilden algılanan nesnenin özne tarafından nasıl üç boyutlu olarak kurulduğunun olanağını ufuk teorisi ile izah eder. Husserl’e göre ufuk, dünyaya ilişkin deneyimlerinizin taşıyıcılığını üstlenerek, yönelme ediminin ayrılmaz bir parçası olarak iş görür. “Şimdi”de algılanan her şeyin bir geçmiş ufku (*retensiyon*) vardır ve bellek, aktüel olarak belli bir profilden algılanan şeyin gelecek ufkunun (*protensiyon*) beklentisinde sürekli devreye girer (Husserl, 1960, s. 44). Gelgelelim ufkun bu zamansal boyutu uzamsal boyutundan ayrılmaz olduğundan, algılanan nesnelerin hangi türden nesneler ile ilişkili olacağının beklentisini de özneye verir (Husserl, 1960, s.48). Bu ufuklar hep sonsuz

imkanlara ve olanaklara açık olması nedeniyle hiçbir zaman tam anlamıyla temalaştırılamazlar.¹⁷ Bununla beraber ufuklar her ne kadar sonsuza açılıyor olsa da deneyim ufuklarının yarattığı beklentinin, arka planında işleyen zamsansal model uzamda bir tür yerdeşliğe mahkûm eder. Sözelimi Husserl'e göre bir masayı algılama ediminde masanın boş ufuklarını dolduran belirlemeler, bir atın görünümüne yerleştirilemez ya da atın belirlemeleri tarafından doldurulamaz (Husserl, 1977, s. 139). Nitekim Heidegger'in uzamsallaşma bahsinin de arka planını kuran ufuk teorisi, filozofun uzam modelinde de bir tür yerdeşliği gündeme getirir. *VZ*'da Heidegger her malzemenin diğer malzemelerle aidiyet ilişkisi içerisinde olduğunu söyler. Ona göre kalem, kâğıt, mürekkep, lamba, masa, mobilya, kapı, pencere ve oda arasında bir aidiyet ilişkisi söz konusudur (Heidegger, 2020, s. 116). Zaten *Dasein*'in uzamsallığının ona bir muhit ya da aşinalık sağlaması da bu aidiyet ilişkisinden gelir. Ne var ki bu aidiyet ilişkisi Heidegger'in sanat yapıtları söz konusu olduğunda da kendisini işletir. Van Gogh'un resminde görünen ayakkabılardan hareketle köylü kadının görünmeyen dünyası ile aidiyet ilişkisi kurulur ve bu aidiyet ilişkisi sayesinde dünya ile yeryüzü arasında gerilim fikri ortaya çıkar. Bu yönüyle Heidegger'in *VZ*'da *Dasein*'in uzamsallığıda ona bir aşinalık sağlayan aidiyet, sanat kuramında da Heidegger'e bir aidiyet ilişkisi kurma olanağı yaratır. İşin daha ilginç yanı anlatısal boyuta geldiğimizde, *Antigone*'nin koro şarkısında Heidegger'in merkeze aldığı üç tema da yerdeşliği yerinden eden temalar olmasına rağmen, Heidegger'in metafizik eleştirisini destekleyen birer kolon olarak yerleştirilir ve ölümlü olarak insanın dörtlül birliğe ait olduğunun önceden yapılmış bir çağrısı olma vazifesi üstlenir.

Bununla birlikte Heidegger'in gerek sanat kuramında gerekse de tragedya üzerine çözümlemelerinde Derrida'yı esas tedirgin eden şey ise Heidegger'in poetik olandan aldığı kuvvetle söz ögesine yaptığı yatırımdır. Derrida'nın Heidegger'in Van Gogh üzerine yorumlarının da hatırı sayılır bir bölüm işgal ettiği metni *Resimde Hakikat*, Cezanne'nin "sana resimde hakikati borçluyum ve bunu sana söyleyeceğim" sözleriyle açılarak resmin uzamsal düzleminin nasıl sözün performatif gücüyle ilişkiye

¹⁷ Hatta *Şiddet ve Metafizik*'te Derrida, Levinas-Husserl tartışması bağlamında, Levinas'ın Husserl'in ufuk teorisine getirdiği eleştiriyi haksız bulur. Tartışmanın teması "öteki" meselesidir ve Levinas Husserl'in ufuk fikrini başkayı başkalığını aynıya indirgediği gerekçesiyle eleştirir. Derrida ise Levinas'ın tam aksine ufuk fikrinin böylesi bir aynılığa indirgemediğini, tam aksine Husserlci ufuk anlayışının daima sonsuz olanaklara demir atmayan ve temalaştırılamayan karakterini överek Levinas'ın Husserl'e haksızlık ettiği fikrindedir (Derrida, 2020: 160-161). Ancak bu savunuya rağmen yine de tezin ikinci bölümünde gündeme getireceğimiz Husserlci ufuk fikrinin alt yapısında işleyen zamansallaşma ve bu zamansallaşmanın yarattığı "beklenti"sel uzam Derrida açısından eleştirel gözle bakılmaya muhtaçtır.

sokulabileceğini sorunsallaştırır (Derrida, 1987, s. 2). Bu açıdan Derrida bize resimde hakikatin, imgelerden ziyade sözcüklere resmedildiğini hatırlatır. Bu hatırlatma, *Resimde Hakikat* metninin Schapiro ile Heidegger arasındaki yanıtı tartışmaya ayrılan “İlâdeler” bölümünde, Schapiro’nun Heidegger’in iddialarını ne ölçüde yanlış anladığına işaret etse de, her iki ismin de -tüm ayrılıklarına rağmen- resim ile dil arasında bir hakikat söylemi olanağını yakalamış olmaları bakımından ortaklaştıklarını gözler önüne serer. Derrida Heidegger’in *SYK*’de “sanat özünde şiirdir” olarak formüleştirebileceğimiz tezini (Heidegger, 2007, s. 68) çok katmanlı Heidegger okumasına bir nevi pusula işlevi atfederek, Alman filozofun metinlerinin yazılı karakterlerinden ziyade “konuşan” karakterine dikkat çeker. Heidegger’in sanatın özünü poetik olana indirgemesi ve “varlığın sesini duyma”, “hakikatin çağrısına kulak verme” gibi metaforik söylemleri, metaforu bir aracı işlev olmaktan çıkarır. Derrida sanatı poetik olan ile bütünleştiren ve dahası tüm sanatları poetik olana indirgeyen Heideggerci jesti *Konumlar*’daki röportajında çok daha açık bir şekilde şöyle dile getirir:

“...Kuşkusuz Batı’da genelde olduğu gibi, belirlenmiş bir “dışavurumcu töze”, sese onun eserlerinde eleştirel olmadan tanınan bir ayrıcalık, belirli bir Heideggerci fonolojizm vardır. Sonuçları dikkate değer ve sistematik olan bu ayrıcalık, örneğin, sanat üzerine bir meditasyonda, çok belirgin bir şekilde seçilmiş örnekler aracılığıyla “hakikatin açığa çıkması” olarak sanata daima geri dönen çok sayıda “sessel” metaforun önemli ölçüde yaygınlığında tanınabilir. Şimdi, Heidegger’in hakikatin kökenini ya da özünü yinelemesiyle hayranlık uyandıran meditasyon, logos ve ses arasındaki bağlantıyı asla sorgulamaz. Böylelikle Heidegger’e göre tüm sanatların “sanatın özü” olan şiirin uzamında, “dil”in ve “kelime”nin uzamında ortaya çıktığı açıklanır.” (Derrida, 1981, s. 10-11)

İşte Derrida’nın vurguladığı bu husus bir bakıma Heidegger’in felsefi projesiyle ayrıldığı noktayı açığa vurur. Her iki filozof da metafiziğin daima bir mevcudiyet ile işlediğini onaylamak bakımından ortak noktada buluşsa da iki filozof mevcudiyet metafiziğinin lokomotiflerinin nasıl işlediğine yönelik belirlemelerinde birbirinden kimi noktalarda ayrılır. Zira Heidegger’e göre mevcudiyet metafiziği, varlık ile varolanları arasındaki farkı unuttur ve varolanları hep tinsel olana indirgeyerek varlık sorununu da unuttur. Bu açıdan Alman filozofa göre felsefenin esas görevlerinden birisi varlık sorusunu kurtarmaktır. Derrida’ya göre ise felsefe geleneğinin mevcudiyet metafiziğinin nasıl işlediğini görmek için, bu geleneğin söz ögesine yaptığı yatırımı yabana atmamak gerekir.

Zira söz ile tinsellik arasında daima bir göbek bağı vardır ve felsefe, bu göbek bağının nasıl işlediğini bizzat metinler üzerinden takip edebilir. Derrida bu uğurda dekonstrüktif okumaya tâbi tuttuğu metinler silsilesine Heidegger'in de kimi metinlerini dâhil eder. Heidegger'in gerek sanata karşı belirlemelerinde, teknolojiğe karşı aldığı anti-teknik pathosta, zamansallık bahsinde ölüme yönelik vurgularında insanın otantik varoluşuna hasredilen ayrıcalığı sezmek mümkündür.

Tüm bunlara ilaveten Heidegger'in Yunanlara ve daha da genel anlamda tarihselliğe karşı takındığı tavır da problemlidir. Heidegger açısından felsefenin esas kaynağı Yunan antikesindedir. Alman filozof hem kimi presokratik filozofları hem de tragedya şairlerini oldukça dikkate alır. Yunan kaynağına takınılan hassas tavra karşın Roma kaynağı Heidegger tarafından bile isteye ihmal edilir. Zira Roma felsefesi Heidegger için bir Latinceleştirme projesinin ötesine gidememiş olunması bakımından dikkate alınmaya değmez. Bununla birlikte *Ister*'de gördüğümüz üzere Yunan ve Alman dünyası arasında kurulmaya çalışan tarihsel köprü, Heidegger'in Nazizm'e desteğinin yapı taşlarından biri olarak görülebilir. Kaldı ki Heidegger'in meşhur rektörlük konuşmasında Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'una yapılan atıflar da bu görüşün elini güçlendiren spesifik olaylardan birisidir¹⁸. Ancak bu meselede Derrida'ya göre dikkatli bir tavır takınmak gerekir. Sözgelimi Derrida *Resimde Hakikat*'te Schapiro'nun Heidegger eleştirisinin yanlış bir Heidegger okumasından kaynaklandığını düşünür. Derrida'ya göre Schapiro'nun yanlış ve yanlış eleştirisinin kaynağında Heidegger'in Nazizim ile ilişkisi vardır (Derrida, 1987, s. 272). Derrida bu yanlış okumayı bertaraf etmeye girişse de metindeki esas meselesi Heidegger'i aklamak da değildir. Şayet Heidegger'in Yunan alımlaması tarihsel ve metafizik açısından kimi sorunlar içeriyorsa, o hâlde ilk yapılması gereken Heidegger'in tarihselliği nasıl kurguladığına bakmaktır. Sözgelimi Derrida'nın *Resimde Hakikat*'te Van Gogh'un ayakkabılar tablosu¹⁹ üzerinden dikkatimizi çektiği bir husus, Heidegger'in sanat yapıtı ve tarih arasında kurduğu ilişkiye tereddütle yaklaşmamız gerektiğini ima eder:

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için Heidegger'in 1933 tarihli "Alman Üniversitesinin Kendini Hâkim Kılması" başlıklı yazısına bakılabilir.

¹⁹ Elbette metinde Derrida, Heidegger'in Van Gogh tablosu üzerine belirlemelerinde yalnızca bu noktaya takılmaz. Oradaki iki ayakkabının neden bir çift olarak alımlandığı, bir çift olmanın ne anlama geldiği, yapıtın örtüsünü ifşa ettiği dünyanın neden köylünün ve daha da özelde köylü kadının dünyası olduğu cinsinden meseleler Derrida tarafından *Resimde Hakikat*'in çok katmanlı yapısı içerisinde tartışılabilir.

“Ama hala nereden başlayacağımı, bunun hakkında konuşmam mı yoksa yazmam mı gerektiğini bilmiyorum ya da her şeyden önce, bunu hangi tonda, hangi sahneye bakarak hangi kodu takip ederek yapmam gerektiğini bilmiyorum. Ve köylüyü ya da şehirliyi, hangi ritimle takip etmem gerekiyor; endüstriyel teknoloji çağının ritmi ile mi yoksa zanaatkarların üretme çağının ritmiyle mi? Ne bu sorular ne de tereddütler Heidegger tarafından başlatılan sanat yapıtı tartışmanın dışında değildir.” (Derrida, 1987, s. 263)

Heidegger’in sanat yapıtında hakikatinin mesken tuttuğu tarihsiz köylü kadını, hakikatin tarihle olan ilişkisini problematik hâle getirir. Öyle ki bu tarih anlayışı tragedya özelinde gördüğümüz gibi Sophokles’i diğer şairlerin kökensel bir referans noktası hâline getirir. Bu Heideggerci hamle Romantik felsefelerden itibaren rastladığımız jestin bir tür ardılını açığa vurur. Heidegger de sanat kuramına yönelik belirlemeleriyle bir bakıma tıpkı Kant sonrası pek çok filozof gibi metafiziğin sorunlu güzergahlarından kaçmak için Eski Yunan tragedyalarını bir sığınak olarak görme jestini tekrarlar. Burada Heidegger’i mevcudiyet metafiziğinin handikapları içerisinde düşünmeye iten esas sorun Alman filozofun sanat kuramında poetik olana yaptığı yatırım kadar tarih kurgusu ve Eski Yunan alımlamasıdır. Nitekim Eagleton’a göre Heidegger’in tarihi ve tarihsellik kurgusu aslında tarih dışılıktan çok da farklı değildir (Eagleton, 2014, s. 86). Zira Heidegger açısından tarih en genel anlamda somut olaylar dizisinin zaman içerisindeki seyri olarak görünmez. Alman filozof tarihsel olan ile iki şeyi kastettiğini ifade eder. İlki *Dasein*’in tarihselliğidir. *Dasein*’in tarihselliğinden kastı ise, onun zaman içerisinde cereyan eden özgül meydana gelişidir (Heidegger, 2020, s. 559). Tarih Heidegger açısından *Dasein*’in varlığına ait olduğundan ve *Dasein*’in asli konstitütasyonu da zamansallığı olduğundan filozof tarihsellik ile zamansallığı birbiriyle doğrudan ilişkilendirerek tarihin alışlageldik kavrayışını itiraz eder (Heidegger, 2020, s. 557-559). Heidegger açısından tarihin ikinci boyutu ise tarihsel olanın dünya dâhilinde karşılaşılanlar olmasıdır. Heidegger’e göre el-altında-olanlardan doğaya kadar her şey dünyanın tarihselliğine aittir (Heidegger, 2020, s. 562). Dünyada olmak ise *Dasein*’in asli karakteri olduğundan, bir diğer deyişle *Dasein* gözlerini açtığı an dünya dâhilinde olan malzemelerle, yapıtlarla, olaylarla karşılaştığından Heidegger açısından *Dasein*’in tarihselliği ile dünyanın tarihselliği arasında göbek bağı vardır (Heidegger, 2020, s. 571). Tam da bu göbek bağı dolayısıyla anıtlar, kalıntılar, anlatılar *Dasein*’in ete kemiğe bürünmüş açılımına yarayan tarihsel malzemeler olarak görülür (Heidegger, 2020, s. 578). Tüm tarihi *Dasein*’in ayrıcalığına

tahsis eden Heidegger'in tarih anlayışı yalnızca insan-merkezciliği akla getirmesi açısından sorunlu değildir, aynı zamanda Eagleton'ın az önce sözünü ettiğimiz tarih dışı tarihsellik iddiasını da doğrular görünür. Zira Heidegger, tarihsellik anlayışını *Dasein*'in tarihselliğini somuta dökmesiyle ilişkilendirse de *Dasein*'in içerisine düştüğü dünyada kendisine yoldaşlık eden el altında onların ve sanat yapıtlarının tarihselliğine duyarsız kalır.

1.6. Yapısal Hayalet

1916 yılında Ferdinand de Saussure'ün Cenevre Üniversitesi'nde 1907 ile 1911 yılları arasında verdiği dersler *Genel Dilbilim Dersleri* adı altında toplanıp düzenlenerek yayınlanır ve öyle büyük bir etki uyandırır ki derslerin etkisi yalnızca dilbilim alanını kat etmekle sınırlı kalmaz. Aynı zamanda edebiyat, antropoloji, felsefe, mimari, resim gibi pek çok alana da yöntemsel açıdan ilham kaynağı olur. Ancak Saussure şayet bugün yaşasaydı, derslerin bu denli farklı alana etki etmesine muhtemelen pek de şaşırmazdı. Zira İsviçreli dilbilimci göstergelerin toplumdaki işlevini inceleyecek bir bilimin kurulmasını zaten öngörmüştü (Saussure, 1998, s. 46). Saussure'ün dilbilim kuramının ayrıntılı izahını bir sonraki bölümde yeniden ele alacak olsak da yapısalcılığın ne olduğunu ve yapısal hayaletin tragedyalara nasıl sirayet ettiğini görmek için Saussure'ün düşüncesinin diğer alanlara etki eden temel protokollerinden söz etmek gerekir.

Saussure'e göre dil göstergelerden oluşan bir sistemdir. Dilsel bir sistemde gösterge gösteren (işitim imgesi) ve gösterilenin (kavram) bir araya gelmesiyle oluşur. Saussure'e göre gösterileni taşıyan gösteren her dilde farklı olsa da gösterilen değişmez (Saussure, 1998, s. 111-113). Sözelimi Türkçe'de "pencere" göstereniyle karşıladığımız sözcük, Fransızca'da "fenêtre", İngilizce'de "window" gösterenleri ile karşılanırsa da bu gösterenlerin karşıladığı kavram yani gösterilen dilden dile değişmez. Bununla beraber Saussure, dilsel dizgeyi oluşturan göstergeler sisteminde gösterenin değerinin, dizge içerisindeki diğer gösterenlerden farkından kaynaklandığını öne sürer. Saussure bu ayrımın değerini madeni para örneğiyle açıklar. Tıpkı madeni paranın üzerinde yazan değer, madenin paranın kendi özdeksel değerinden bağımsız olması gibi; dilsel bir dizgede de gösteren kendinde bir değer taşımaz. Gösterenin değeri dil dizgesi içerisindeki diğer gösterenler arasındaki farktan kaynaklanan uzlaşım bir değerdir (Saussure, 1998, s. 175-177). Bu durumda eğer Saussure'ün dediği gibi bir dil dizgesinde bir gösterenin

değeri dizge içerisindeki diğer gösterenlerden farkından ileri geliyorsa, bir gösterenin durumundaki değişimin tüm bir dizgeyi etkilemesi kaçınılmazdır. Saussure bu zorunluluğu satranç oyununu örnek vererek izah eder. Nasıl ki bir satranç oyununda satranç taşının yerinin değişmesi tüm oyunun dizgesini değiştiriyorsa, aynı şekilde bir dil dizgesinde de gösterenin durumundaki değişiklik tüm bir dizgeyi etkiler. Yine de bu analogiye temkinli yaklaşmak gerektiği konusunda uyarır Saussure. Zira satranç oyununda dizgeyi değiştiren hamleleri yapan bilinçli bir güç (satranç oyuncusu) varken, dil dizgesindeki değişimler tamamen rastlantısaldır (Saussure, 1998, s.138-139). Tüm bu söylenenler sonucunda açığa çıkan iki husus yapısalcı düşüncenin karakteristiğini oluşturacaktır: İlk olarak her bir gösterenin dizgenin öteki gösterenlerinden farkından kaynaklandığı bir dizgede, artık hiçbir gösterenin kendinde tözsel bir değeri yoktur. Dahası gösterenin ancak negatif yol ile tanımlandığı bu türden bir dizgesel modelin kurucu türden bir bilincin değil de keyfiliğin hakimiyeti ile işlemesi, göstergeler sisteminde bilinçdışı yasaların varlığını gündeme getirir.

Gerçek ve anlam arasındaki ilişkiyi bu şekilde yapılandıran Saussure dilbilimciye de araştırma nesnesini nasıl ele alacağına yönelik birtakım görevler belirlemeyi de ihmal etmez. Saussure'ün dilbilimciye verdiği görevler kendisinden sonra yapısalcılığın metodolojik rehberi olacağından ötürü İsviçreli dilbilimcinin şartnamesinden bahsetmek gereklidir. Saussure'e göre dilbilimcinin görevi şu üç maddede sıralanabilir:

- “a) Ulaşabildiği bütün dilleri betimlemek, bu dillerin tarihini incelemek, bir başka deyişle dil ailelerinin evrimini göstermek, her ailedeki ana dillerin ilk biçimlerini olanaklar çerçevesinde ortaya koymak;
- b) Bütün dillerde sürekli ve evrensel olarak kendini gösteren güçleri araştırmak, tarihin bütün özel olaylarını açıklayabilecek genel yasaları bulmak;
- c) Kendi sınırlarını çizmek ve kendi kendisini tanımlamaktır” (Saussure, 1998, s. 34).

Bu üç maddenin birincisi dile tarihsel bir biçimde bakışı, Saussure'ün terminolojisi ile ifade edecek olursak artsüremli araştırmayı şart koşarken; ikinci madde bütün dillerdeki tekrarlayan kimi güçlerin araştırılmasını şart koşuşu ve tek tek özel olayları açıklayacak genel bir yasa arayışı itibariyle eşsüremli araştırmayı şart koşar. Başka bir deyişle Saussure ikinci maddede tüm dillerdeki ilişkilerin ne gibi bir anlam ifade edebileceğinin cevabını arar. İlk bakışta söz konusu iki madde sanki birbirlerini dışlar gibi gözükse de Saussure'e göre birbirini gerektirir. Yine de Saussure'den sonraki yapısalcı geleneğin

daha ziyade eşsüremli araştırmaya yönelerek artsüremli araştırmayı nispeten göz ardı ettiğini not düşmemiz gerekir.

Saussure hem bir dizge içerisinde gösterenlerin değerinin fark ile belirlendiği belirlemesi hem de dillerdeki ampirik çeşitliliğe karşın tüm hepsini açıklayacak genel bir yasa arayışında olması itibarıyla kendisinden sonra yapısalcılığın gelişmesine ön ayak olur. Bu başlık altında mit yorumuna yer vereceğimiz Fransız etnolog ve antropolog Claude Lévi-Strauss da Saussure ve yapısalcılıkla 1945 yılında Roman Jakobson aracılığıyla tanışır. Lévi-Strauss, Saussure’ün dilbilim kuramından anlamın dizge içerisindeki fark ile işlediği fikrini devralarak, akrabalık gibi temel birtakım sosyal ilişkilere uyarlar. Bununla birlikte Fransız etnolog, dünyadaki tüm ampirik çeşitliliğe karşın, tüm bu çok çeşitliliği kapsayan genel yapıları aramak bakımından da Saussure’ün eşsürem araştırma modelini kendi çalışma sahasına uyarlar. Bu modele yalnızca toplumsal yaşam çözümlemelerini değil, mit üzerine yorumlarını da dâhil eder. Ancak Levi-Strauss’nun mit üzerine yorumunu ele almaya girişmeden önce onun mitem ne anladığını açık kılmak gerekir ve bu gereklilik de bizi Lévi-Strauss’un düşüncesinin temel birtakım kabulleri ve ayrımlarından söz etmeye mecbur kılar.

Fransız etnoloğun düşüncesine giriş yapmak için en makul rotalardan birisi ilkel-uygar karşıtlığına yaklaşımını ele alarak başlamaktır. Zira bu karşıtlık çiftine aldığı entelektüel tavır, Fransız etnoloğun ilerlemeci tarih anlayışına aldığı mesafeden felsefe ile ilişkisine, mit ile bilim arasında yaptığı ayırmadan Oidipus okumasına ve hatta genel olarak yaşam ile ölüm, doğa ile kültür gibi pek çok merkezi karşıtlık çiftine aldığı tutuma kadar sirayet eder. İlkel ile uygar arasındaki karşıtlık Batı düşüncesinin mihenk taşlarındandır. Zira Batı toplumu gerek kendi tarihselliğini kurgularken tarihin önceki çağlarını, gerekse de kendi ise aynı çağdan olan ancak kendisiyle aynı türden “gelişim” göstermeyen uygarlıkları “ilkel” olarak adlandırır. Her iki açıdan da söz konusu adlandırmanın asli motivasyon kaynağı Lévi-Strauss’a göre “ilerleme” düşüncesidir. Lévi-Strauss kendisini ilerleme karşıtı bir etnolog olarak lanse etmez, bunun yerine ilerlemenin hatalı bir şekilde kavrandığını iddia eder (Lévi-Strauss, 2020, s. 35). Elbette Lévi-Strauss’a göre bugünün dünyası, tarihöncesi devirlere nazaran çok daha ileride bir konumdadır ve Fransız etnoloğun bu görünen gerçeği inkâr etmek gibi bir niyeti de yoktur. Sorun daha ziyade arkeolojik bulguları değerlendirme biçimimizdedir ve ivedilikle revize edilmesi gereken yer de burasıdır. Zira Lévi-Strauss’a göre ilerleme düzenli ve sürekli bir dizi içerisinde

gerçekleşmez. Kaldı ki bugün çağlara verilen isimler de bilimcilerin zihinlerini kolaylaştırmak adına basit bir şemadan faydalanır. Bu yönüyle çağları Yontma Taş, Cilalı Taş, Bakır, Bronz ve Demir çağları olarak art arda sıralasak da her uygarlık bu sıralamaya göre belli aşamalardan geçmez. Zaten Lévi-Strauss kendi çapının araştırmalarının da ilerlemenin çizgisel ve tek yönlü olamayacağını desteklediğini söyler. Sözelimi Kuzey Avrupa bölgelerinde Cilalı Taş devrine ait olduğu iddia edilen çömlekçilik aslında Yontma Taş devrinde ortaya çıkmıştır (Lévi-Strauss, 2020, s. 35). Bu açıdan ilerleme daima karmaşık ve dönüşümseldir:

“... ‘ilerleme’... ne kaçınılmazdır ne de sürekli; atlamalar, sıçramalar ya da biyologların dediği gibi mutasyonlardan kaynaklanır. Bu atlama ve sıçramalar sadece daha ileri doğru ve sürekli aynı yönde olmazlar; yön değiştirerek giderler, ancak bunların hiçbirisi aynı yönde olmayan satrançtaki ata benzetebiliriz. İlerlemekte olan insanlık, her bir yeni hareketiyle onun için artık tırmanılmış olan basamaklara yeni basamaklar ekleyen, merdiven çıkmakta olan bir adama benzetilemez; bu ilerleme daha çok, zar atmakta olan ve şanslı zarların üzerine dağılmış bir oyuncuyu hatırlatır, her atışında, zarların masanın üzerine farklı bileşimlerde saçıldığını görür.”

(Levi-Strauss, 2020, s. 36)

Gelgelelim Lévi-Strauss’un ilerlemeci tarih anlayışına aldığı tavır, onun spekülatif düşünceye aldığı tavırdan da bağımsız değildir. Zira 19. Yüzyıl’da özellikle Alman idealizmiyle zirve çağlarını yaşayan ilerlemeci tarih anlayışı, Lévi-Strauss’un felsefe eğitiminden tatmin olmamasına zemin hazırlayarak onu etnolojiye yöneltir. Ama yalnızca ilerlemeci tarih anlayışına değildir Lévi-Strauss’un alerjisi; o genel olarak felsefenin nesnesini araştırma şeklinden de tatmin duymaz. ‘Yol Notları’ adlı denemesinde felsefenin bilimsel bir araştırmanın yardımcısı olmak bir yana dursun; bilincin bir başka bilinç tarafından hayranlıkla seyredilmesinden öte bir şey olmadığını ifade eder (Lévi-Strauss, 1994a, s. 53). Felsefi araştırmadan duyduğu memnuniyetsizliğin ardından ilkin psikanaliz kuramlarda soluklanan Lévi-Strauss bu kuramlar sayesinde Batı metafizik geleneğine lokomotif işlevi gören ussal ile usdışı, akıl ile duygu, mantık ile mantık öncesi gibi karşıt kavram çiftlerinin asılsızlığını görür (Lévi-Strauss, 1994a, s.57). Kaldı ki uygar ile ilkel arasında Batı düşüncesi geleneğinin kurduğu karşıtlık da bu asılsız karşıt çiftlerine bir örnektir. Bununla birlikte Lévi-Strauss Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri* sayesinde ussaldan daha mühim ve ussalın en üst düzeyde varoluş biçimi olan gösteren kategorisi ile tanıştığını itiraf eder (Lévi-Strauss, 1994a, s. 57). Bu tanışıklık Lévi-

Strauss’a metafiziğin üzerine inşa edildiğini temel karşıtlıkların boş birer oyundan öte bir şey olmadığını göstermekle birlikte, felsefenin göstereninin hiçbir gösterilene tekabül ettiremediğini görme imkânı verir (Lévi-Strauss, 1994, s. 53). Zira anlamak istediğimiz fenomenler (kültür, uygarlık vb.) bu türden dualiteleri sürdürerek anlaşılamazlar. Bu fenomenler ancak onları anlam kazandıran yapının içerisinde birbirleriyle girdikleri ilişkisellikler dâhilinde anlaşılabilirler. Böylelikle Lévi-Strauss, dilbilimin linguistik gösterenlerinden aldığı ilhamla tüm ampirik çeşitliliğine karşın kültürel gösterenleri belli bir yapı dâhilinde birbirleriyle girdiği ilişkiler üzerinden anlamlandırmayı tercih eder.

“Sesbilim, yalnızca dilbilimin bakış açılarını değiştirmekle kalmadı: Bu çaptaki bir değişim, belli bir bilim koluyla sınırlı değildir. Sesbilim, sözelimi nükleer fiziğin tüm kesin bilimler için oynadığı yenilikçi rolü sosyal bilimlerde oynamaktan geri kalmaz. En genel sonuçlarıyla ele alındığında bu devrim neyden ibarettir? Bu soruya yanıtı, sesbilimin ünlü ustası N. Troubetzkoy verecektir. Bir metninde, sonuç olarak sesbilimsel yöntemi dört ayrı temel yönetime indirger: İlkin, sesbilimin araştırma konusu, *bilinçli* dilbilimsel olgulardan bunların *bilinç dışı* altyapılarına kayar; sesbilim, *terimleri* bağımsız birer birim olarak ele almayı reddeder ve tersine, incelemesinde terimler arasındaki *ilişkileri* esas alır; *sistem* kavramını ilk kez kendisi getirir.” (Lévi-Strauss, 2012, s. 60)

Lévi-Strauss’a göre fonolojinin açtığı bu yeni ufukla birlikte artık sosyal bilimci ile dilbilimcinin disiplinler arası diyalogu keyfiyete tabi olamaz (Lévi-Strauss, 2012, s. 61). Tıpkı fonolojinin dilsel birimleri bağımsız birer birim olarak değil de birbirleriyle ilişkileri içerisinde bir sistem dâhilinde ele alması gibi, Lévi-Strauss da sosyal yapıyı ampirik gerçeklerin çeşitliliklerinden ziyade, bu gerçeklerin baz alındığı modellerle ele almaya koyulur. Zira ampirik çeşitlilik öylesine zengindir ki, bu zenginliği gözlemlemek insan ömrünün sınırlılığı göz önüne alındığında imkansızdır. Yapılması gereken zamanda ve mekânda durmaksızın tekrar eden değişmezleri yakalamaktır (Lévi-Strauss, 2012, s.125). İşte bu değişmeyenlerden hareketle belli birtakım modeller kurulur. Bu açıdan yapıyı anlamak demek yapıyı oluşturan modellerin neyi kapsadığını anlamak demektir. Bununla beraber sosyal yapılar tıpkı fonolojideki sistemler gibi bilinç dışı yapılardır. Toplumdaki bireyler arasında ilişkiselliği belirleyen yapılar, bireyin bilinç düzeyinde farkındalığına kapalıdır ve bu anlamda yapı bireyselliği önceler bir durumdadır.

Yapısalcı metodu kendi çalışma sahasına uygulayacağını ilan eden Lévi-Strauss bu yöntemle üç temel ilişki alanını soruşturur: akrabalık ilişkileri alanı, iktisadi ilişkiler alanı

ve mit alanı. Lévi-Strauss bu üç ilişki modelinin yapısında yine “ilkellik” varsayımının da arkasını dolduran doğa ile kültür arasındaki çatışmanın asılsızlığını gösteren ve “skandal” adını verdiği bir fenomen bulur: ensest yasağı (Lévi-Strauss, 1969, s. 8). Lévi-Strauss ensestin her insan topluluğunda istisnasız bir biçimde yasaklanıyor olmasının bu yasağın evrensel karakterini açığa vurduğunu iddia eder. Yasağın evrensel karakteri Fransız etnoloğa göre onu “doğa” kategorisine dâhil eder. Bununla beraber ensest yasağı, bir yasak olmak bakımından bir kuralın bilinçliliğini ifade eder. İşte yasağın normatif karakteri Lévi-Strauss’a göre onu aynı zamanda “kültür” kategorisine yerleştirir (Lévi-Strauss, 1969, s.8). Bu durumda ensest yasağı hem doğa hem de kültür kategorisine dâhil olmak bakımından doğa ile kültür arasına metafizik geleneğinin attığı dualitenin dinamiklerini yerinden sarsar. Lévi-Strauss’un bu keşfi Derrida felsefesinde karşılaşıcağımız *aporiaların* mükemmel bir örneği olarak görülebilir. Ancak Lévi-Strauss ensest yasağının aporetik karakterinin metafiziği nasıl yapılandırıldığını sorgulamak yerine, akrabalık ilişkilerinde nasıl kurucu bir rol oynadığına odaklanır. Fransız etnoloğa göre ensest yasağı yakın aile üyeleri arasındaki evliliği yasaklayarak dış evliliği ortaya çıkarır ve akrabalık ilişkileri bu yasak temelinde kurulur (Lévi-Strauss, 1969, s.9). Zira bu yasak sebebiyle evlenmek isteyen topluluk üyeleri başka ailedeki topluluk üyeleriyle iletişim kurmaya mecbur kalır ve toplumsal ilişkiler bu mecburiyet sayesinde yapılandırılmaya başlanır. İkinci mübadele faaliyeti ise ekonomik düzlemde mal ve ürünlerin mübadele edilmesiyle gerçekleşir. Doğanın zorluklarıyla başa çıkmak adına üretilen tüm nesneler, değiş tokuş edilir hâle gelir. Bu sayede topluluklar maddi dirayetini sağlamak adına iletişim dizgelerini işleterek iktisadi alanlarını yapılandırırlar. Üçüncü mübadele alanı ise dilsel, sanatsal ve mitsel düzlemde meydana gelir. Dört ciltlik Mitolojikler (*Mythologiques*) adlı eserinde ve diğer çoğu metninde farklı ülkelerin mitlerini bir araya getirerek insanın dünyayı anlamlandırma biçimlerinin izini süren Lévi-Strauss’un Oidipus miti üzerine çözümlemesi de bu çabanın bir ürünüdür.

Lévi-Strauss’un miti nasıl bir düzlemde konumlandığına bakmak için onun *Yaban Düşünce*’de yaptakçılık ile mühendis arasında yaptığı ayrıma değinerek başlayabiliriz. Kuşkusuz bu bahiste de etnoloğun “ilkellik” terimine aldığı mesafe kendini belli eder. *Yaban Düşünce*’de Lévi-Strauss Batı düşüncesinin “ilkel” adlandırmasının yerine “ilk” adlandırmasını önerir (Lévi-Strauss, 1994b, s. 42). Lévi-Strauss “ilk” olarak adlandırdıklarının bilme faaliyetine ise yaptakçılık (*bricolage*) terimini yakıştırır.

Gündelik yaşamda yaptakçı (*bricoleur*) dolambaçlı aletler yardımıyla elleriyle çalışan kişiyi ifade ederken mitlerde mitik düşüncenin mantığını serimlemek açısından işlevsel bir adlandırmadır (Lévi-Strauss, 1994b, a. 42). Zira mitik düşünce, anlamlandırması ve anlatması gereken karmaşık hedefi, eldeki sınırlı araçlarla ve aletlerle gerçekleştirmeye koyulur. Tıpkı gündelik hayatın teknik meselelerinde beklenmedik şekilde başarılarla ulaşabildiği gibi mitik düzlemde de yaptakçılık aynı derecede beklenmedik başarılarla imza atabilir (Lévi-Strauss, 1994b, s. 52). Lévi-Strauss yaptakçılığın daha iyi anlaşılması adına onu mühendis ile kıyasalar. Mühendis tasarımı dâhilinde araçları hammadde olarak kullanırken, yaptakçı elinin altında olan, sınırlı miktarda nesnelerle ve ekipmanlarıyla iş görür. Elindeki stoğu mühendis gibi bir plan ve tasarı dâhilinde geliştirmez, rastlantısal biçimde fırsatlar dâhilinde geliştirir (Lévi-Strauss, 1994b, s. 43). Tıpkı yaptakçı gibi mitik düşüncenin de oluşturdukları bileşimler gündelik dilden alınan sözcükler olmak bakımından sınırlıdır (Lévi-Strauss, 1994b, s. 44). Bu açıdan mühendis ile yaptakçı arasındaki farkı, bilimsel düşünce ile mitsel düşünce arasındaki farkla paralel bir hatta yerleştirebiliriz. Bilimsel ve felsefi düşünce tıpkı mühendisin yaptığı gibi çeşitli soyutlamalarla yeni kavramlar yaratıp bunları ilişkilendirmesi sayesinde akıl yürütürken, mitik düşüncede tıpkı yaptakçılık faaliyetinde olduğu gibi algılanan dünyada halihazırda olan imgelerle anlamlandırma faaliyeti söz konusudur (Lévi-Strauss, 2014, s. 68). Mitik düşünce Lévi-Strauss’a göre çeşitli kategorileri karşı karşıya getirerek bir mantık geliştirir. Bu kategorileri karşı karşıya getirme faaliyeti bir çelişkiyi çözümlmek adına yapılan bir hamledir. Başlangıçta ölüm ile yaşam uzlaşmaz ve içerisinden çıkılmaz bir karşıtlık yer alır. Bu temel karşıtlık çiftleri ise savaş ile tarım gibi ikincil birtakım yeni karşıtlık çiftlerine bağlanır. Bu durumda ölüm savaş ile yaşam ise tarım ile bir tür “yerdeşlik” ilişkisine sokulur. Ancak bununla da kalmaz mitik düşünce ve bu karşıtlık çiftlerine “av” diye ara bir terim ekleyiverir (Lévi-Strauss, 2012, s. 322). Bu ara terim sayesinde temelde yer alan karşıtlık zincirlerine yeni bir üçlü eklenir ve şöyle bir tablo ile karşılaşılr:

<u>İlk Çift</u>	<u>İlk Üçlü</u>	<u>İkinci Üçlü</u>
Yaşam	Tarımcılık	Otçul hayvanlar
	Avcılık	Leşçil Hayvanlar
	Savaş	Etçil Hayvanlar
Ölüm		

Tablo 1: Lévi-Straussçu Karşıtlıklar Tablosu

Kaynak: (Lévi-Strauss, 2012, s. 322)

Lévi-Strauss'un özellikle ilkelilik bahsi üzerinden giriştiği doğa-kültür karşıtlığından bildiğimiz üzere, Fransız etnolog Batı düşüncesinin dualitelerine oldukça mesafeli bir biçimde yaklaşmaktadır. Mitik düşüncenin mantıksal analizlerinde de dualiteye karşı aldığı eleştirel mesafe kendisini hissettirir. Mitlerdeki temel karşıtlık olan yaşam ile ölüm arasındaki çelişkinin başka karşıtlık zincirlerine aktarılıp ara terimler ile törpülenmesi sayesinde çelişki tam anlamıyla uzlaştırılmasa da artık başlangıçtaki keskinliğini kaybeder. Üstelik mitler araya yeni birtakım yeni terimler katarak temeldeki karşıtlık arasındaki mesafeyi yukarıdaki tabloda da bir örneğini gördüğümüz gibi gitgide daraltır. Lévi-Strauss'un çözümlediği mantıksal şema aynı zamanda mitlerde yakaladığı bir imkânı açığa vurur. Mitik düşünce felsefi düşüncenin aksine karşıt kavram çiftleri arasındaki mesafeyi iyice açarak bir tür dualitede bırakmak yerine karşıtlar arasındaki mesafeyi yeni terimlere aktararak gitgide azaltarak çelişkiyi törpüleyerek evreni anlamlandırmaya çalışır.

1964 yılında ilk cildi yayınlanan *Mitolojikler*'den önce 1955 yılında Journal of American Folklore adlı dergide 'Mitlerin Yapısı' adlı bir deneme yayınlanan Lévi-Strauss'un aynı isimli denemesi biraz revize edilmiş haliyle 1958 tarihinde *Yapısal Antropoloji*'nin bir bölümünde eklenir. Tahsin Yücel bu kısa denemenin Fransız etnologun *Mitolojikler*'deki çözümlemelerinin belli başlı kuramsal belirlemelerini önceden temellendiren bir metin

olmak bakımından önemine dikkat çeker (Yücel, 2005, s. 87). Deneme hem yapısı itibariyle hem de konu aldığı mitin Oidipus miti olması gerekçesiyle genel olarak yapısal düşüncenin tragedyalara nasıl yaklaştığını göstermesi açısından bizim için asli bir metindir. Lévi-Strauss'un denemesindeki temel argüman, bir mitin herhangi bir devamlılık ve süreklilik yapısına uymuyormuş gibi görünmesine, yani diğer bir deyişle içeriğinin rastlantısal olmasına karşın, dünyanın çeşitli yerlerindeki mitlerin birbirine çok benzemesidir (Lévi-Strauss, 1975, s. 155). Lévi-Strauss birbirleriyle çelişiyor gibi görünen bu iki hususun bugüne kadar pek ileri sürülmemesinin gerekçesini mit üzerine araştırmalarının yapılaş tarzında bulur. Tıpkı birkaç yüzyıl önce dilbilim araştırmalarının diller arasındaki ilişkiselliği göz ardı edilerek yapılması gibi kendi çağının mit üzerine araştırmalarının hâlen mitler arasındaki ilişkileri ihmal ederek yapılmaktadır. Bu yüzden reçete bellidir: Mitlere içerisinde yan yana gelen tek tek öğelerden hareketle değil de öğelerin bir araya getiriliş tarzı, yani birbirleri arasındaki ilişki dikkate alınarak yaklaşılmalıdır; zira miti anlamlı yapan esas faktör budur (Lévi-Strauss, 1975, s. 158). Bununla birlikte Lévi-Strauss öğelerin ilişkisiyle neyi kastettiğini biraz daha açık kılma gereksinimi duyar. Fransız etnolog bütün mitlerin kurucu öğelerinin arasında özünde bir ilişki olduğunu söylemenin yapısalcı akım açısından çok da çığır açıcı bir keşif olmadığını farkındadır. Bu yüzden mitlerin kendi içerisinde ilişkiye dayanan farklı öğelerden değil de bu öğeleri bir araya getiren ilişki kümelerinden oluştuğunu iddia ederek bu ilişki kümelerini orkestra partiyonlarına benzetir (Lévi-Strauss, 1975, s. 159-160). Tıpkı bir müzik eserinin farklı notalardan bir araya gelerek süreklilik arz etmesi gibi, mitte de farklı öğelerin bir araya gelerek müzik eserinde olduğu gibi bir süreklilik yaratır. Ancak daha da önemlisi, bu benzetme aracılığıyla Lévi-Strauss, mitin öğeleri arasındaki ilişkilerin yalnızca satır düzleminde, yani yatay olarak çözümlenemeyeceğini gösterir; aynı zamanda sütunların da dikkate alındığı dikey bir okumanın gerekli olduğunu ortaya koyar. Böylece mitin öğeleri, tıpkı 1, 2, 4, 7, 8, 2, 3, 4, 6, 8, 1, 4, 5, 7, 8, 1, 2, 5, 7, 3, 4, 5, 6, 8 şeklindeki bir farklı dizi sayının bir orkestra partiyonu düzenlenircesine tablo şeklinde düzenlenecektir:

1	2	4		7	8
	2	3	4	6	8
1		4	5	7	8
1	2		5	7	
		3	4	5	6
					8

Bu düzenleme sayesinde her bir sütun ortak nitelikleri ifade ederek, anlatının yerleşik öğelerini açığa vurur (Yücel, 2005, s.88). İşte bu diziyi model alan Lévi-Strauss, Oidipus mitini bir referans miti olacak şekilde konumlandırarak bu modeli ilgili mite uygular. Lévi-Strauss doğrudan Sophokles'in Oidipus tragedyasına değil de Oidipus'un mitik hikayesine referans yapar. Ancak bu durum birazdan değineceğimiz üzere Lévi-Strauss'un mitin farklı versiyonları arasında herhangi bir ayrım görmemesi açısından bizim için bir engel teşkil etmez. Lévi-Strauss'un Oidipus mitine uyguladığı modeli şöylece aktaralım:

"Kadmos Zeus'un
Kaçırdığı kız kar-
deşi Europa'yı
arıyor.

Kadmos ejderhayı
öldürüyor.

Spartalılar birbirini
yok ediyor.

Labdakos (Laios'un babası)
"Topal" (?)

Oidipus babası
Laios'u öldürüyor.

Laios (Oidipus'un babası)
"düşe kalka yürüyen,
sakar" (?)

Oidipus Sfenks'i
öldürüyor.

Oidipus annesi
Iokaste ile
Evleniyor.

Oidipus= "şiş ayak" (?)

Eteokles kardeşi
Polyneikes'i
öldürüyor.

Antigone kardeşi
Polyneikes'i
gömerek yasakları
çığnıyor" (Lévi-Strauss, 1975, s. 161-162).

İlişki kümeleri aynı sütunda yer alan öğelerle kurulur. Lévi-Strauss, eğer miti anlatmak zorunda olsaydık, sütunları dikkate almaksızın satırları soldan sağa, artzamanlı bir model

içinde okumamız gerekeceğini öne sürer. Ancak Lévi-Strauss’a göre miti anlamak onu anlatmakla bir değildir. Etnoloğa göre miti anlamak için artsüremli okuma modelini bir kenara bırakarak eşsüremli bir okuma modeline geçiş yapmak gerekir. Bu yüzden yine soldan sağa doğru bir okuma yapmak gerekir, ancak bütün bir sütunu okuduktan sonra sağdaki sütuna geçilir (Lévi-Strauss, 1975, s. 162). Böylelikle sayılara uyguladığı dizinin bir benzerini Oidipus mitine uygulayan Lévi-Strauss aynı sütunun altına topladığı öğelerle mitik anlatının içerisindeki yerdeşlik bağıntısını gözler önüne serer. Zira aynı sütun altında toplanan öğeler bir tür ortaklığı dışa vurur. İlk sütun aşırı değer verilen akrabalık ilişkilerini, ikinci sütun değersiz kılınan akrabalık ilişkilerini, üçüncü sütun canavarların üstesinden gelinmesini ve dördüncü sütun ise kahramanların ortak niteliği olarak ayak bölgesindeki karakteristik bir sorunu ifade eder (Lévi-Strauss, 1975, s. 162-163). Sütunlardaki yerdeş bağıntılara kuşbakışı bir perspektiften yaklaştıktan sonra, Lévi-Strauss bu kez daha ayrıntılı bir incelemeye yönelir ve üçüncü sütundaki “canavar öldürme” ögesine dikkat çeker. İlk önce insanların topraktan doğmasına mâni olan bir canavar öldürülür. Akabinde insana sorduğu bilmecelemlerle onun varlığını sürdürmesine engel olmaya çalışan sfenks alt edilerek öldürülür. Lévi-Strauss’a göre ikinci olayın ilk olayla girdiği yerdeşlik bağıntısı, insanın yerliliğinin (*otokton*) yadsınmasına işaret eder (Lévi-Strauss, 1975, s. 163). Bununla beraber Lévi-Strauss üçüncü sütundaki varsayımı hatırdan tutmayı tavsiye ederek dördüncü sütuna dikkat çeker. Fransız etnoloğa göre bu sütunda pek çok mitik anlatıda karşılaştığımız bir ortaklık karşılır ki bu ortaklık topraktan çıkan kahramanların yürümekle ilgili karşılaştığı zorluktur. Bu açıdan Lévi-Strauss dördüncü sütunda kahramanların ayak bölgesinde yaşadığı sorunları, insanın yerliliğinin onaylanışına işaret ettiği fikrindedir (Lévi-Strauss, 1975, s. 164). Üçüncü sütun ile dördüncü sütun arasındaki bağıntı, gereğinden fazla değer verilen akrabalık ilişkilerini serimleyen birinci sütun ile değersiz kılınmış akrabalık ilişkilerini serimleyen ikinci sütun arasında da söz konusudur. Lévi-Strauss’a göre sütunlar arasında ilk başta kurulması olanaksız gibi görülen bağıntı, aslında bir bağıntı kurmanın olanağını gösterir: Bu bağıntı çelişki ve uzlaşmazlık bağıntısıdır (Lévi-Strauss, 1975, s. 164). Söz konusu farkındalık Lévi-Strauss’a göre hiç değilse bu uzlaşmazlıkların uzlaşmaz olmak bakımından özdeş olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir.

Lévi-Strauss kendi Oidipus çözümlesinde, mitin bilindik kimi versiyonlarındaki öğeler olmadığını farkındadır. Sözelimi mitin en karakteristik olaylarından biri olarak

Oidipus'un kendisini kör etmesi ya da İokaste'nin intiharı Fransız etnoloğun çözümlemesinde yer almaz. Ne var ki Lévi-Strauss bu eksikliğin kolaylıkla halledilebileceği fikrindedir. Nihayetinde Oidipus'un kendisini kör etme eylemini sonucu bir tür sakatlığa vardığı için Levi-Strauss onu hemencecik dördüncü sütuna; İokaste'nin intiharını ise bir tür yok etme eylemi olduğu için üçüncü sütuna yerleştirir (Lévi-Strauss, 1975, s. 165). Lévi-Strauss'un ilgili sütunlara yerleştirdiği olayların bir tür indirgemeciliğe varıp varmaması bir sorun olarak görülebilir. Ancak belki de asıl sorun Lévi-Strauss'un mitin farklı versiyonları arasındaki farkı birbirine indirgemesidir. Buna karşın Lévi-Strauss'a göre mitoloji araştırmaları açısından bir mit söz konusu olduğunda hangi versiyonun en eski versiyon olarak kabul edileceği içinden çıkılmaz bir muamma olarak kaldığından ötürü, versiyonlar arasındaki farkı önemsizleştirmek aslında büyük bir avantajdır. Lévi-Strauss açısından mitin Homerosçu ve Sophoklesçi versiyonu arasındaki farkın bir önemi yoktur. Hatta etnolog Freud'un Oidipus yorumunu bile mitin versiyonlarına dâhil etmeye çekinmez (Lévi-Strauss, 1975, s. 165-166). Zira Lévi-Strauss kendisinin ortaya koyduğu okuma modelinin yapıcı hemen her versiyondaki eklemeleri kaldırarak güce sahip olduğunu ima eder.

Lévi-Strauss'un Oidipus okumasında kendisini hissettiren hayaletin silüetini çıkarmak için tüm bu söylediklerimizi toplamak fena bir fikir olmayabilir. Ancak öncelikle yapısalcılığın sanat ve edebiyat eleştirisi alanında yaptığı katkılardan söz ederek başlamak gerekir. Rahatlıkla görebileceğimiz üzere yapısalcılığın öznesi modern felsefe geleneğinde söz konusu olduğu türden kurucu, tüm bir dünyayı kendisinin karşısında bir nesne olarak konumlandıran, kendi bilincinin kabukları içerisinde bir özne değildir. Bununla beraber yapısalcılık her ne kadar farkla işleyen bir yapı varsayması itibarıyla tıpkı fenomenolojide olduğu gibi öznenin ilişkiselliğinin onun özne oluşundan ayrılmaz olduğunu ima etse de tüm bu farkla işleyen yapıda özne, yapının oyunun dışında herhangi bir hareket alanı bulamaz. Bu yönüyle özne, yapıyı oluşturan rastlantısal bilinçdışı yasalara esir olmuş konumdadır. Fenomenolojinin dünya içerisine düşmüş öznesi yapısalcı gelenekte yapının içerisine düşmüş durumdadır. Fenomenoloji varoluşçulukta bulduğu çıkış kapısıyla özneye kendi özünü belirlemek için bir alan açsa da yapısalcılık, öznenin özünü belirleme işini yapıya bırakır. Öznenin esir düştüğü bu yapıda yazarın bilinci de diğer özneler gibi toplumsal yapının bilinçdışı işleyiş prensibinden nasibini aldığından yazara romantik geleneklerde yapıldığının aksine herhangi bir ayrıcalık

atfedilmez. Önemli olan eserdir; eserin hangi kolektif zihinsel yapıları açığa çıkardığını takip edebilmektir. Yapısalcı bir yorumcu açısından Sophokles'in *Kral Oidpus* tragedyasını yazarken hangi öznel bilinç süreçlerinden geçtiğinin bir önemi yoktur. Zaten Lévi-Straus'un okumasında gördüğümüz üzere Sophokles'in versiyonun Homeros'un versiyonundan ayırt edici bir unsuru yoktur. Bu açıdan yazarın kim olduğunun önemsizleştirilmesi, yapısalcılığın edebiyat eleştirisi alanına hem sunduğu bir katkı hem de bir dezavantajdır. Önce tragedya okumaları açısından sunduğu avantaj ile başlayalım: Modernizmin kendine mevcut anlayışına yapısalcı geleneğin indirdiği darbe sayesinde artık romantik tragedya okumalarında olduğu gibi kahraman merkezli bir tragedya okumasıyla yapısalcılıkta karşılaşmayız. Önemli olan Oidipus'un, Antigone'nin veya Agamemnon'un merkezi bir eylemi değildir artık. Derrida'nın 'İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Oyun ve Gösterge'²⁰ adlı metninde Lévi-Strauss'un mitler üzerine belirlemelerinde herhangi bir kökene, merkeze, özneye ve yazara göndermenin terk edilmesini takdir eder (Derrida, 2001b, s. 361). Nitekim Lévi-Strauss'un okumasında gördüğümüz üzere mitler farklı öğelerden oluşmasına rağmen, tıpkı bir orkestra partisyonunun farklı notaların sürekliliğe sahip olduğu cinsten bir sürekliliğe sahip olarak kabul edilir. Yorumcunun işi mitin içerisindeki bu karmaşık öğeler çeşitliliğinin yerdeş ilişki kümelerini aynı sütunlar altına toplamaktır. Böylece odak noktası artık ilişki kümelerinin nasıl yapılandırıldığına kayar. Artık anlatıda ana karakterin merkezi eyleminin asli belirleyiciliği söz konusu değildir. Sözgelimi Hegel'in tragedya kuramında belirleyiciliğini koruyan Antigone'nin kardeşi Polyneikes'i gömme eylemi, Lévi-Strauss'un okumasında yapının sütunları arasında yerleştirilen öğelerden birisi haline gelir.

Ancak söz konusu avantaja rağmen bu okumanın yol açtığı tehdit de hiç de yabana atılır cinsten değildir ve yapısal hayaletin silüetini belirgin kılar. Bu tehdit Lévi-Strauss'un mitin versiyonları arasındaki farkı önemsizleştirilmesiyle açığa çıkar ve tarih problemini yapısalcılığın kucağına bırakır. Aslında bu problem yapısalcı yöntemin eşsüremliliği araştırmasının ödediği bir bedeldir. Her ne kadar yapısalcılığın kurucusu olarak kabul edilen Saussure, daha önce söz ettiğimiz üzere artsüremliliği araştırma ile eşsüremliliği araştırmanın bir arada yapılmasının gerekliliğini vurgulasa da Lévi-Strauss gibi kendisinden sonra gelen yapısalcılar bu gerekliliği görmezden gelir. Oidipus miti

²⁰ İlgili metinden söz edilirken bundan sonra kısaca 'YOG' denilecektir.

özelinde konuşacak olursak Lévi-Strauss'un yaptığı gibi mitin versiyonları arasındaki farkı önemsizleştirmek, mitin versiyonlara musallat olan hayaletlerin karakteristik özelliklerini de kaçınılmaz olarak önemsizleştirir²¹. Zira yapısalcı okuma Oidipus mitinin versiyonlarını, versiyonlar arasındaki tarihsel farka odaklanarak değerlendirmez. Versiyonlardaki yeni öğeleri -tıpkı Oidipus'un kendisini kör etmesi ve İokaste'nin intiharında olduğu gibi- kurduğu yapısal modelin içerisindeki kümelere uygun bir şekilde yerleştirir. Belirleyici olan daima yapının kendisi olduğundan versiyonlar arasında gündeme gelecek olan metinlerarası farklılık önemini yitirerek silinip gider. Böylece Levi-Strauss felsefeden şikayetçi olmasına ve bu yüzden etnolojiye yönelmesine sebep olan metafizik handikaba kendisi de tarihi ve dolayısıyla metinlerarası farklılığı silmesiye düşüverir.

Esasında bu metafizik handicap yapısalcılığın okura açtığı ya da belki daha doğru bir ifadeyle açamadığı alanla da yakından ilişkilidir. Zira yazarın tanrısal konumunu kaybederek eserin merkeze gelmesi, okurun konumunda pek bir şeyi dönüştürmez. Sadece felsefenin “özne”si değil, tıpkı yazar gibi okur-özne de yapının içerisine tutsaktır. Yapının sınırları içerisinde kapanmış yapısalcı okur-özne de dikkatini tüm bu anlatılar çokluğunda dağıtıp kaybolmak yerine, bu anlatıların çeşitliliğini ortak noktada buluşturan ilişkilerden çıkardığı modeller dâhilinde anlatıların yapısına yöneltir. Bütün eserleri tek bir yapıda görme arzusunun bedeli ise metinlerarası farkı ıskalamak olur. Yapının sınırlarına kapanmış okur-özneye alan ise yapısalcılık sonrası düşüncenin, tarihe, farka ve bedene hakkını vermesi sayesinde açılır. Her şeyden önce nesnemiz artık yapısalcılığın peşinde olduğu anlatılar değildir metinlerdir. Ancak bu noktada peşinden koşulan şeyin eserin tekilliği olmadığı konusunda da uyararak gerekir (Yıldırım, 2015, s. 37). Romantizmin yazara tahsis ettiği kendine mevcut öznellik anlayışının eleştirisinde yapısalcılık ile hemfikir olan yapısalcılık sonrası düşünce, metinlerarası farklılığı savunurken metnin tekilliğini savunmaz. Zira Derrida özelinde göreceğimiz gibi tekrar (*itérabilité*) ve tekillik (*singularité*) arasında daima bir gerilim vardır ve bu gerilim her zaman bir karar verilemezlikte sonlanır. Yapısalcılık sonrası düşünce ile artık metni okuma edimi, ne tanrısal konumda yer alan yazarın bilincindeki ya da bilinçdışındaki o

²¹ Bu nokta özellikle Derrida'nın tarih bahsinde yapısalcı gelenekten ayırım noktasını görmek açısından dikkate değerdir. Derrida Foucault gibi açık açık dönemselleştirme bahsine girişmemesi pek çok yorumcu tarafından Derrida'nın tarihi göz ardı ettiğine yönelik eleştirileri beraberinde getirir de filozofun yapısalcı gelenekten ayrıldığı bu nokta tarihin hiç de göz ardı edilmediğini gösterir.

“biricik” anlama erişmektir ne de metnin kurucu öğeleri arasındaki ilişkileri bir model dâhilinde yapılandırmaktır. Bilakis okuma faaliyeti, metnin anlamının sonsuzluğuna eklemlenme faaliyetidir ve okur da artık bu noktada hiç de pasif bir alımlayıcı konumunda değildir. Metne yeni bir “göz” ile bakan bu yeni okur-özne sayesinde, yapısalcılığın merkeze koyduğu kapalı yapılar açılmaya başlar. Metinler arasındaki farka itibar edilmesiyle birlikte, yapısalcılığın önemsizleştirdiği hayaletlerin formları da, bu formları tespit eden okurun bakışıyla görünür hâle gelir. Öyleyse hayaletin formlarını yakalayan bu yeni gözün kuramsal arka planına bakmaya girişerek, hayaletlerin neden kendine farklı farklı kılıklar seçtiğini, hangi kılığa neden girdiğini soruşturmaya başlayabiliriz.



2. BÖLÜM: DERRIDA VE MEKÂN

2.1. Kapalı Dünyadan Sonsuz Evrene: Différance

2.1.1. Dilin Öteki Yüzü: Yazı

GÜ'de dil adını verdiği tüm problemleri yazının alanına topladığını ilân eden Derrida bu hamlesiyle yalnızca gösterge kuramlarını karşına almakla kalmaz. Aynı zamanda iki bin beş yüz yıllık Batı metafizik geleneği ile de “yazı”ya aldığı tavır üzerinden hesaplaşacağını duyurur. Aslında 20. Yüzyılda felsefenin sorunlarının esasen dil merkezli sorunlar olduğuna yönelik yaygın görüş gerek Analitik felsefe geleneğinde gerekse Kıta Avrupa felsefe geleneğinde “linguistik dönüş”ü başlatarak dil felsefesini merkeze yerleştirir. Bir yanda Frege, Wittgenstein, Russell, Quine gibi düşünürler; öteki yanda Husserl, Heidegger gibi fenomenologlar, Gadamer’in hermeneutiği ve dilbilim alanında ise Saussure’un etkisi dolayımı ile her iki gelenek de dil ile ilgili meseleleri tartışmaksızın felsefe yapmaya başlanamayacağı konusunda hemen hemen hemfikir görünür. Bununla beraber aslında Platon’un *Kratylos*’undan itibaren 20. Yüzyıla kadar dil probleminin felsefenin içerisinde öyle ya da böyle bir şekilde tartışıldığını göz önünde bulunduracak olursak dil probleminin tarihsel serüveninin hakkını verebilmek için meseleyi 20. Yüzyıl’daki dilsel dönüşüm ile sınırlandırmamak gerekir.

Ancak felsefe tarihini dil sorunundan sanki hiçbir zaman gözlerini ayırmamış gibi görünse de Derrida *GÜ*'de dil sorununun hiçbir zaman kendi çağında olduğu kadar sorun yaratmadığını iddia eder. Zira çağın Fransa’sında bir gösterge furyası başını alıp gitmektedir ve Derrida bu furyaya “gösterge enflasyonu” adını verir. Bu enflasyon Derrida’yı gösterge problemini merkeze koymaya götürür. Derrida Batı metafizik geleneğinin iki bin beş yüz yıllık gösterge kuramlarıyla kendi çağındaki enflasyonun kaynağı olan Saussure üzerinden hesaplaşır. Ancak filozof gösterge problemiyle, Batı metafizik geleneğinin dilin ötekisi olarak konumlandığı “yazı”nın tarafından bakarak yüzleşir. Böylelikle dil adını verdiği tüm problemleri yazının alanına topladığını ilan eden Derrida, bu hamlesiyle metafiziğin motivasyonunu mevcudiyetten alan karakterini ve bu metafiziğin semptomatik kimi jestlerini ifşa etme imkânı yakalar. Bununla birlikte hemen baştan belirtmek gerekir ki, tüm bu soruşturmalarda Derrida’nın muhatap aldığı yazı ampirik yazıdır. Filozof ampirik yazıya karşı metafizik geleneğin aldığı tavırlarda yakaladığı jestleri gösterdikten sonra kendisinin bu geleneğe eleştirel bir kalkan olarak

kullanacağı yeni yazı kavramını -ya da kavramsısını (*quasi-concept*)- geliştirir. Ancak bu noktaya geçmeden önce metafizik geleneğinin gösterge kuramlarında yazıya açtığı ya da belki daha doğru bir ifadeyle açamadıkları alanı tartışmaya açarak görünür kılmak gerekir.

Uygarlık tarihi ve felsefe tarihi yazıyı elbette hepten hakir görmez. Hatta yazı çoğu kez ilerlemenin bir sembolü olarak kabul edilir. Sözelimi tarihin yazının icadı ile akran olarak başlatılması bu motivasyonun en aşikâr ifadelerinden birisidir. Derrida elbette tüm bir Batı metafizik geleneğinin yazıyı hepten yok saydığı türünden naif bir iddia ile yazı meselesine yaklaşmaz. Tüm bir *GÜ*'ye epigraf vazifesi gören 'Exergue' bölümünde Derrida'nın yer verdiği üç epigraf bu farkındalığın en açık ifadesini yansıtır. Söz konusu üç epigraf yazıyı "güneş", "aydınlık", "uygarlık", "kendilik" ve "akıl" imgeleriyle eşleştirmesi açısından Batı metafizik geleneğinin ses merkezci, akıl merkezci, etnik merkezci ve gün merkezci karakterini sorgulatır (Derrida, 2012b, s.9). Uygarlık tarihi yazıya bir alan açsa dahi bu alan akıl, ses ya da bilincin dolayımına daima ihtiyaç duyar. Gelgelelim uygarlık tarihinin bu motivasyonu, tüm yazı sistemlerini yalnızca alfabetik yazıya indirgeyerek bir şiddet edimini açığa vurur. Bu şiddet, tarih, özne, öznellik, imge, mekân, zaman gibi felsefe tarihinin başat meselelerine dokunan tüm kuramsal söyleme sirayet eder. Zira Derrida tüm bir Batı metafizik geleneğinin dile yaklaşımında dilin maddi olan yanına karşı ideal olan kavramsal sabit, değişmeden kalan yanına – gösterilene- hasredilmiş bir ayrıcalığın olduğunu tespit eder. Dilin gösterilen yüzüne tanınan bu ayrıcalık yine de bir gösteren olarak yazının karşısında söze ayrıcalık atfeder. Zira gösterilen, zihinsel olana, yani dışsallığın kirlenmediği içsel alana, zamansallaşmanın şimdiliğine, dilden dile değişmez bir katılığa sahipmiş gibi lanse edilir. Bir gösteren olarak söz ise her ne kadar bu tinselliği dışsallaştırmak ile yükümlü olsa bile kavram ile söz arasında zihinde meydana geldiği iddia edilen o çakışma sayesinde yazının karşısında açık ara ayrıcalığa sahiptir. Derrida dilin bir ötekisi olan yazının omzundan gösterge kuramlarına bakarak, Batı metafizik geleneğini işleten kaslarını tespit etme işine girer. Bu yönüyle bir gösteren olarak yazıya sözün karşısında açılan alanı "tarihsel" olarak taramak, yazıya karşı alınan tavır farklılıklarını birbirine indirgemeksizin görmek açısından gereklidir.

Platon *Kratylos*'ta adlandırma eyleminde ad ile karşıladığı olgu ve nesneleri tartışmaya açsa da "yazı" meselesine karşı en net tavrını *Phaidros* metninde alırken, Derrida da

Platon'un Eczanesi'nde (*La pharmacie de Platon*) Yunan filozofun yazıya tavrını tartışmaya açar. Derrida'nın *Phaidros* okumasındaki merkezi kavram *pharmakon* kavramıdır. Ne var ki bu kavram ne Platon'un *Phaidros*'unda merkezi bir öneme sahiptir ne de Derrida'ya göre metnin çevirmenleri bu kavrama gereken hassasiyeti gösterebilmiştir (Derrida, 2012b, s. 21-22). Derrida'nın metnin merkezinde yer almayan bir kavramı merkezi alarak okuma hamlesi dekonstrüksiyonun erken dönem metinlerindeki işleyişinin bariz bir örneğidir. Metnin yazarı tarafından metnin sınırlarının dışarı sürülmüş ya da Platon örneğinde olduğu üzere yeteri kadar yatırım yapılmamış bir kavram olan bu kavram, dekonstrüktif okuma stratejisi sayesinde metne yeni bir bakışı mümkün kılar. Zira *pharmakon* sözcüğü ilaç, deva, zehir ve iksir gibi kendi içerisinde çelişik kimi anlamlar taşıyan muğlak zeminine rağmen metnin çevirmenleri kavramdaki bu çok anlamlılığı çeviri faaliyeti sırasında göz ardı eder (Derrida, 2012b, s. 49). Oysa Derrida'ya göre bu çok anlamlılık, Batı metafizik geleneğinin "ya o... ya o" diye formüle edebileceğimiz çelişmezlik mantığını derinden sarsacak bir potansiyele sahiptir. Metnin yazarı bile isteye bu çok anlamlılığı bir kenara itse de bu çok anlamlılığı görmezden gelmeyerek metni yeniden okumak, söz konusu ikili mantığı yerinden oynatarak felsefe tarihini, "ne o... ne o; hem o... hem o" şeklinde formüle edebileceğimiz *aporia* mantığı ile yüzleştirmek durumunda bırakır. Felsefe tarihinde *khora*, *hymen*, *parergon* gibi pek çok kavramda ete kemiğe bürünen *aporiaların* bir örneği olan *pharmakon* terimini Platon *Phaidros*'ta Sokrates'in yazının icadıyla ilgili bir miti anlattığı sırada kullanılır. Bahsi geçen mitte Kral Thamus'a yazı, daha bilgili olma ve belleğin unutkanlığını defetme yolunda bir deva (*pharmakon*) olarak sunulur. Bu deva Kral Thamus tarafından geri çevrilir. Zira unutkanlığa deva olarak sunulan yazının varlığı yüzünden hatırlanması gerekenler içsel yolla değil, dışsal formlarla sağlanacağından ruhlara tembellik ve unutkanlık çökeceği için artık kimse belleklerini geliştirme ihtiyacı duymayacaktır. Bu bakımdan yazı, belleği değil, en fazla hatırlamayı destekleyebilecek bir araç olarak görülür; bu yönüyle kral tarafından hakikatin (*aletheia*) değil, onun yalnızca bir benzeri (*doxa*) sayıldığı için küçümsenir (Plato, 2005, 274e-275e). Söz konusu mit daha ilk bakışta içsellik ile dışsallık, birincil ile ikincil, bellek ile hatırlama, gerçeklik ile görünüş, hakikat ile sanı, asıl ile benzer, ruh ile beden karşıtlıkları arasında bir hiyerarşi kurar ve yazı bu karşıt kavram çiftlerinin sağ sütunundakilerle paralel hâle getirilir. Mite göre en iyi ihtimalle hatırlamanın devası olabilecek olan yazı, belleğin potansiyellerini uyutmak

açısından bir zehirdir. Zira Derrida'nın da hatırlattığı üzere burada bellek ile hakikat arasında daha baştan itibaren bir iç içe geçmişlik söz konusudur (Derrida, 2012b, s. 58). Ve bu ortamda bir *pharmakon* olarak yazı belleğin hizmetindeymiş gibi görünse de belleğe dışsal olması yüzünden hakikatle irtibat hâlinde değildir. Yazı ancak kanaatleri üretmeye yarar ve bu yüzden “kötü” olarak ilân edilir (Derrida, 2012b, s. 54). Zira yazı asla logosun, yani canlı sözün asliliğine erişemez. Anlamsız değildir ancak bağımsız bir anlam düzeyine de sahip değildir; ölü değildir ancak sözün canlılığına da sahip değildir; mevcut değildir ama tam anlamıyla yok da değildir. Zaten onun tehlikesi de buradan gelir. Yazı, sözün zayıf düşmüş, hayaletimsi bir formu olmaktan öte bir şey değildir (Derrida, 2012b, s.99). Yazının logosun asliliğine erişmesinin önündeki tek engel sözün karşısında ikincil oluşu değildir.

Platon, yazıyı babanın yokluğu ile ilişkilendirerek, baba-oğul ve baba-piç ikiliklerini gündeme getirir. Platon'un babanın yokluğundan kastı canlı sözün yani logosun sahibinin şimdi ve burada mevcut olmamasıdır. Canlı sözde, sözün sahibi tam olarak şimdi ve burada olmak bakımından konuştuğu sözün ve dolayısıyla anlamın hesabını verebilecek konumdadır. Ancak yazı böylesi bir canlılıktan muaf olduğu için meramının hesabını veremez. Yazılı sözcüklere “bununla neyi kastettiği” sorulamazken, canlı sözün sahibine niyetinin ve kastının hesabı sorulabilir. Bu yönüyle bir *pharmakon* olarak yazının kurumsallaşarak logosun yerini alması durumunda yazı meramının hesabını veremediği gerekçesiyle Platon tarafından heykel ve resimle aynı düzleme yerleştirilir (Derrida, 2012b, s. 43). Derrida Platon'un yazıyı portre ile karşılaştırdığı satırlara dikkat çekerek Platon'un yazıyı mimetik sanatlar gibi şüphe ile yaklaşılması gereken bir güç olarak sunduğuna dikkat çeker (Derrida, 2012b, s. 49). Tıpkı resim gibi yazı da canlılığa sahipmiş gibi görünür ancak ona bir soru yöneltildiğinde sessiz kalması sebebiyle benzer bir tehlike yaratır (Derrida, 2012b, s. 92). Gelgelelim ikisi de hayaletler evrenine dahil olsa da yazı resimden de ve hatta şiirden de aşağıdadır. Zira resim, modeli; şiir, canlı sesi taklit ederken yazı kendisini sözün imgesi olarak sunar. Yazının hiç olmazsa resimde olduğu gibi modelin bile bir imgesini sunamayışı onu hakikatten daha da çok uzaklaştırır (Derrida, 2012b, s. 93). Resim ideanın görünüşünün bir hayalini yaratırken, yazı bir hayal dahi yaratmaktan yoksundur. Fonetik yazı, içsel sesi taklit edip onu mekânsal ve dışsal formlara dönüştürdüğü için (Derrida, 2012b, s. 93-94) Platon tarafından resmin ve şiirin de bir kademe gerisine, hakikatin dört kademe gerisine yerleştirilir.

Derrida Platon'un hayal ettiği şeyin "göstergesiz bir bellek" olduğunu iddia eder (Derrida, 2012b, s. 63). Ancak Platon'un rüyası mümkün olsaydı o zaman gerçekten de hiçbir eklentiye (*supplément*) ve tabii ki yazıya da gerek olmazdı. Derrida Platon ile yazıya Batı metafizik geleneği boyunca sürdürülecek olan eklenti karakteri hasredilmesine dikkat çeker. Eklenti sözcüğünü hem ilave olmak hem de yerine koyma, ikame etme anlamında kullanan Derrida, eklentisin mevcudiyet (*présence*) ile yokluk (*absence*) ikiliğine sığmadığını, zaten tehlikesi de burada kaynakladığını öner sürer (Derrida, 2012b, s. 63). Platon'da bir eklenti olarak yazı, aynının ve tekrarın imkânı olarak *eidos* ile doğrudan ilişkilidir. Yazı eklentinin eklentisi, sesçil gösterenin gösterenidir. Ne ki Derrida'ya göre Platon, bu eklentiselliği mümkün kılan yapıyı soruşturmak yerine kendisinden sonra gelen filozoflar gibi bu eklentisel yapıyı indirgeyip nötralize etme yoluna gitmeyi seçer (Derrida, 2012b, s. 64). Belleğın bütünlüğüne ve canlı söze dışsal olması gerekçesiyle sözün ve belleğın kademece aşağısına konumlandırılan yazı, belleğın saflığını kirletme ve onu tembelleştirerek hasta etme riskini taşır. İllaki yazıdan yardım alınacaksa bu yazının özgün değerinden kaynaklanmaz. Belleğın sonlu ve boşluklu yapısını ikame etmek için başvurulur (Derrida, 2012b, s. 64-65).

Yazının bir eklenti oluşu, sözün sahibinin şimdi ve buradalığından yoksun olmak bakımından söylediğının hesabını verememesi, belleğın sonlu yapısı itibariyle hatırlamaya yardımcı oluşu ancak bellekle hiçbir özsel ilgisinin olmayışı ve dahası belleğın potansiyellerini geliştirmesi açısından bir tehdit yaratması, Platon'u yazıyı sözün aşağısına konumlandırmaya götürür. Yazı tüm bu yoksunlukları ve potansiyel tehditleri ile hakikatten uzak bir konuma yerleştirilir. Tıpkı resim, şiir ve tragedya gibi yazı hakikatin bilgisinin hesabını verebilecek yetkinliğe sahip değildir. Hatta içsellığe sahip sesi dışsallaştırarak mekânsal bir forma dönüştürmesi itibariyle şiirden, tragedyadan ve resimden daha da tehlikelidir. Hakikatin alanına sızdığında bir zehir vazifesi görebilecek olan yazı yine de hakikat ile göbek bağı bulunan belleğın sonlu yapısını ikame eden bir eklenti olmak bakımından bir deva olabilir. Ne var ki Platon bu eklentiye doğrudan doğruya belleğın kendisiyle değil de belleğın bir etkinliği olarak hatırlama edimi ile eşleştirmesiyle yazının deva olabilecek yapısının üzerini örter.

Yazıyı hiçbir zaman başlı başına Platon gibi sorgu konusu yapmasa da ilk derli toplu gösterge kuramıyla Aristoteles'in *Peri Hermenias*'ında karşılaşırız. Aristoteles sesli sözcüklerin şeylerin ruhtaki etkilenimlerin birer sembolü olduğunu, yazılı sözcüklerinse

sesin söylediği sözcüklerin birer simgesi olduğunu ifade eder. Gerek yazılı sözcükler gerekse de konuşulan sözcükler topluluklara göre değişkenlik gösterse de bu sözcüklerin işaret ettikleri zihinsel etkilenimler tüm insanlık için aynıdır (Aristotle, 1962, 16a3-10). Bu tespitiyle Aristoteles, şeyler, şeylerin zihinsel tasarımları olarak kavramlar, bu kavramın ses ile ifade edildiği sözcük ve bu sözcüklerin yazıdaki karşılığı olmak üzere dördü bir yapı kurgular. Bu gösterge kuramında en büyük ayrıcalığı şeyin ruhtaki tasarımına yani kavrama veren Aristoteles, kavramın sesli ifadesini de ruhla olan asli ilişkisinden ötürü ayrıcalıklı bir yerde konumlandırır (Derrida, 2014, s. 20). Bu açıdan Aristoteles'in *De Anima*'da Platon'un aksine ruh ile beden arasında birincisinin ikincisinden üstün olduğu hiyerarşi değil de ikisi arasında bir paralellik olduğunu varsayıyormuş gibi görünse de filozofun gösterge kuramından kavram ve söz arasında kurduğu ilişki bu paralelliği sorgulanır hâle getirir. Gerek Aristoteles'in şeyin dolaylı zihinsel etkilenimlerine tanıdığı üstünlük gerekse de bu dolaylı etkilenimler ile ses arasında kurduğu paralellik filozofun gösterge kuramında tinsel olana verdiği ayrıcalığı gözler önüne serer ve bu ayrıcalık 2500 yıllık gösterge kuramlarında semptomatik tarzda kendisini gösterir.

Aristoteles'in gösterge kuramının dördü yapısı, kendisinden sonra yazılı sözcükler kısmının hepten silinmesi ile bir üçgene uyarlanır. Yunan filozofun *Peri Hermeneias*'ının çevirmeni ve yorumcusu Boethius artık şeyler, şeylerin zihindeki tasarımı ve konuşulan sözcükler olmak üzere üçlü bir yapı kurgulayarak meşhur semantik üçgenin temellerini atar. Boethius, Aristoteles'in ruh ile ses arasında kurduğu paralelliği takip ederek sözcüğün ruhun etkilenimlerinin dildeki sesle anlamlandırılması sayesinde oluştuğunu öne sürer (2011 s. 138-139). Aristoteles'in gösterge kuramında konuşulan sözcüklerden türetildiği varsayılarak kavramın iki derece ötesine konumlandırılan yazılı sözcükler ise, Boethius tarafından muhatap bile alınmaz. Üçgenin kavramlar köşesi ile şeyler köşesi arasında benzerlik (*similitudo*) ilişkisi söz konusuysa; konuşulan sözcükler ile kavramlar köşesi arasında dolaysız anlamlandırma, sözcüklerle şeyler arasında ise dolaylı bir anlamlandırma ilişkisi söz konusudur (Suto, 2012, s. 33). Bu semantik üçgen Orta Çağ felsefesinin tümeller tartışması boyunca tümellerin var olduğunu kabul edip şeyleri öncelediğini söyleyen realistler, tümellerin var olduğunu kabul eden ancak şeylerden sonra geldiğini kabul eden konseptualistler ve tümellerin yalnızca şeyleri adlandırdığını öne süren nominalistler tarafından tartışılarak meşruiyetini sürdürmeye devam eder.

1600lü yıllara gelindiğinde ise Fransa’da Port-Royal Mantığı ve Ada çevresinde özellikle John Locke’un *İnsan Anlığı Üzerine Deneme*’si dil probleminin kıyılarını yazıyı kaile almaksızın Boethiusçu üçgenin köşelerinin sınırlarında kalarak kat etmeye devam eder. *Deneme*’de dilin asli işlevinin iletişimi kurmak olduğunu öne süren Locke ide, sözcük ve şey arasında kurduğu bağıntıyı şöyle ifade eder:

“Sözcükler genel idelerin işaretleri yapılarak genelleşirler ve ideler, kendilerinden yer ve zaman koşulları ile onları şu ya da bu tikel varoluş içinde belirleyebilen diğer idelerin ayrılması ile genel olurlar. Böylesi bir soyutlama ile birden fazla bireyi temsil etme yeteneğine kavuşturulurlar; her bir sözcük bu soyut ideye uygunluk taşıdığından bu türdendir deriz.” (Locke, 2007, s.23-24)

Şeylerin çeşitliliği soyutlama yoluyla sözcüğün tekliğine indirgenirken, sözcüğün meşruiyeti ise soyut ideye yani semantik üçgende tasarım kısmına uygun olmasıyla sağlanır. Bu temsil merkezli dil kuramının Modern felsefenin özneliliği ile buluştuğu noktada, yani şeyin soyutlama yoluyla zihinde oluşan temsili ve bu temsilin zihindeki sessiz seste bulan karşılığı arasında birebir çakışma yaşandığı kabul edilir. İşte bu çakışma Modernizmin kendine-mevcut özne anlayışının sese yaptığı yatırımı güçlendirir ve logosun ayrıcalığında yeni bir yaklaşımı gündeme getirir. Modern felsefenin düşünürken düşündüğünden şüphe etmeyen reflektif öznesi, mevcudiyet deneyimine yeni bir boyut kazanarak kendine-mevcut hâle gelir. Aslında düşünce etkinliği Platon’un *Theaitetos*’undan bu yana bir tür içsel monolog olarak tanımlanır. Bütün metinlerini diyalog formunda yazan Platon, düşünmenin, ruhun gözden geçirdiği şeyler hakkında kendi kendisiyle konuşmaktan başka bir şey yapmak olmaması ve kendi kendisine sorduğu soruları kendisinin cevaplaması olduğu fikrindedir (Plato, 1921, 189e-190a). Modern öznenin semptomatik temellerini atan Descartes’ın düşüncede bulunduğu içe dönüşlülük Platon’unkinden farklıdır. Onun öznesi düşünüyorken düşünüyor olduğunun bilincinde kendisini yakalar, yani düşünüyorum’dan ben’e “tam o anda” geçer. Edimi ile benliğinin dolaysız birliği eşzamanlıdır; şimdi düşünüyorken burada vardır. Bir başka deyişle özne düşünüyor olduğu hâliyle şimdi ve burada dolaysızca kendi benliğinin içselliliğine sarılır. Gelgelelim daha önce işaret ettiğimiz üzere özne orada tıkanır kalır. Ve felsefe tarihinin kucağına özne ile nesne, ruh ile beden, bilinç ile dünya, ben ile başkası dualitelerini çözümsüz bir şekilde bırakır. Descartes’tan sonra felsefe tarihi bu dualiteleri aşmanın yolları ile başa çıksa da mevcudiyetin yeni formu olan kendine mevcut olma

ideali, semptomatik olarak ontolojilerde, sanat kuramlarında, etik meselelerde, gösterge kuramlarında kendisini göstermeye devam eder.

Derrida açısından kendine-mevcut özne modelini özellikle eklentilere yönelik alınan tavırda görmek mümkündür. Edimlerinde benin bilincinin dolaysızlığına ve saflığına yapılan yatırımlarla eli güçlendirilen kendine mevcut özne modeli, eklentilere yönelik aldığı tavrın keskinleştirilmesini de beraberinde getirir. Derrida kendine-mevcut özne modelinin gösterge kuramlarındaki dönüşümlerini takip etmek üzere öz-etkilenim (*auto-affection*) deneyimlerine özellikle odaklanır. Öz-etkilenim deneyimlerinde varolduğu iddia edilen benin kendisine dolaysız olarak nüfuz edebilme hâli Derrida açısından ancak bu benin sözde saflığını eklentinin ötekiliği onu kurduğu sürece olanaklı hâle gelir. Elbette bu aynı zamanda benin dolaysızlığının olanaksızlığının bir itirafıdır. Olanaksızlığın olanağı, imkânsızın imkânını deneyimlerini özellikle son dönem metinlerinde güya-transandantal (*quasi-transcendental*) kavramsısı (*quasi-concept*) çatısı aldığına toplayan Derrida erken dönem metinlerinden itibaren bu temaları işler.

Ancak dönüşümü yalnızca özne kategorisinden hareketle takip etmek yetersiz olabilir. Sözelimi doğa kategorisine alınan tavır değişimi de yazıya karşı alınan tavrıdaki dönüşümü takip etmek açısından uygun bir rehberlik sunar. Derrida'nın "Rousseau devri" adını verdiği modern tavır, özne-dünya ikiliğinin söz-yazı ikiliğine nasıl sirayet ettiğini görmek açısından ufuk açıcıdır. Zira Rousseau'nun gittiği kimi ayrımlar Eski Yunan'da karşılaşmadığımız ayrımlardır ve bu yeni ayrımlarda yazıya karşı alınan tavrın dönüşümünü görme imkânı yaratır. 16. Yüzyıl siyaset kuramlarında karşılaştığımız doğa-kültür ayrımı sözleşme teorilerinin bir nevi çıkış noktasıdır. Eski Yunan'da insanın doğası gereği bir politik canlı oluşu belirlemesi, hâlen aktüel olarak tartışılan kimi sebeplerden ötürü modern siyaset felsefe teorilerince kabul edilmez. Bu sebepten sözleşme teorileri olarak adlandırabileceğimiz modern siyaset kuramlarının ilk yüzleşmesi gereken soru insanın bir politik varlık olmamasına rağmen neden politik bir birliktelik içerisinde yaşadığı sorusudur. Bu soruyu yanıtlamak adına modern siyaset teorileri farazi bir doğa durumu anlatısından yola çıkarlar. Doğa ya Hobbes'ta gördüğümüz üzere insanın kültür ve devlet ile aşması gereken bir kategori ya da Rousseau'da göreceğimiz üzere kültürün yozlaşmasına karşın dönülmesi gereken masumiyet durumu olarak kabul edilir. Her ne kadar bu iki siyaset filozofu birbiriyle taban tabana zıt belirlemelerden yola çıkarak siyaset kuramını şekillendirmeye gitse de aynı karşıtlıktan beslenirler. Zira eski Yunan'da

özellikle Aristoteles'te gördüğümüz üzere doğa ne aşılması gereken bir durum ne de dönülmesi gereken bir varış noktasıdır. Bilakis eski Yunan'da doğa içerisinden çıkabileceğimiz ya da çıktığımızda dönebileceğimiz ayrı bir varoluş alanı değil, kendisinde halihazırda varolan birtakım potansiyellerin gelişmesine ve serpilmesine yardım edebileceğimiz bir yapıda tasarlanır. Doğa kategorisine yaklaşımda gündeme gelen on sekiz yüzyıllık farklılık, bundan sonra yazı meselesini tartışırken doğal olan ile doğal olmayan ayrımını da göz önünde bulundurarak tartışmayı beraberinde getirerek Platon'da bir örneğini bulduğumuz eklenti meselesine yönelik tavrı bu kez doğallık bahsi üzerinden şekillendirecektir.

Rousseau'nun doğaya tahsis ettiği ayrıcalık yazıya aldığı tavrın temel gerekçesini sunar. Derrida Rousseau'nun *Dillerin Kökeni Üzerine Denemesi*'nde konuşma ve yazı arasındaki kurduğu ilişkide geleneğin logos merkezci açıklamanın jestini devam ettiğini gösterir. Rousseau'ya göre konuşulan söz doğal akışta şu anda halihazırda var olan düşünceleri dile dökerken, yazılı sözcükler ile düşünce arasında doğal olmayan, cisimsel bir engel ve mesafe söz konusudur. Yazının sözün karşısında bu acizliği yazı düşünceye aracılık etmekle kalmayıp da onun yerine geçtiğinde tehlikeli bir hâl almaya başlar. Rousseau açısından bu tehlike yalnızca dilbilimin sahasını işgal etmekle kalmaz aynı zamanda politik açıdan da bir tehdit yaratır. Söz-yazı karşıtlığına yedirilmiş politik modeli gereği söz, kendi kendine yeterliliği, organik oluşu ve bütünlüğü ile ideal bir örgütlenmeyi mükemmelen temsil eder. Zira tüm bu hasletleri ile söz yüz yüze, karşılıklı mevcut oluşun ve eşitliğin gereklerini yerine getir. Sözün karşısında yazı ise organik bütünlüğün bölünmesini, eşitsizlikleri, parçalanmış bir topluluğu, bir diğer deyişle modern sivil toplumun başlangıcını temsil eder. Bu politik model gereği sözlü konuşmadan yazıya geçiş evresi Rousseau'ya göre insanın organik bütünlüğe sahip olduğu doğa durumundan parçalanmanın hüküm sürdüğü modern sivil topluma geçişin bir yansıması olarak düşünülmelidir. Rousseau düşünce ile söz arasında kurulan göbek bağıny yazının yakalayamayacak oluşu ve yazının sözün sonrasında gelen olmak bakımından ikincilliği belirlemelerini Platon'dan devralarak kendisinin doğa ile kültür arasında kurduğu karşıtlıkla senkronize hâle getirir.

Yazı sözden sonra gelen olmak bakımından tüm olumsuz nitelikleri ile sözün birliğini ve muhatapla karşılıklı yüz yüze oluşu tahrip edici bir etkiye sahip olsa da yine de Rousseau yazının sözün kimi eksikliklerini giderici ve tamamlayıcı bir etkisinin olduğu fikrindedir.

İşte bu etkisi sebebiyle Rousseau tarafından yazı bir “eklenti” (*supplément*) olarak kabul edilir. Derrida, Rousseau için yazının bir eklenti olmasının ne anlama geldiğini soruştururken, Rousseau’nun diğer metinlerinde yazı dışındaki eklentilerin nasıl konumlandırıldığını da dikkate alarak filozofun eklenti mantığını dekonstrüktif bir okumaya tâbi tutarak yazıya aldığı tavrı değerlendirir. Her şeyden önce Rousseau’nun metinlerinde yazının eklentiselliğinin iki boyutu olduğuna dikkat çeken Derrida’ya göre eklentinin ilk olarak yerine konma (*substitut*) ve vekillik etme işlevi söz konusudur (Derrida, 2014, s. 220). Eklenti ilkin kendi içerisinde dolu, mevcut ve yeterli bir şey yapılan bir ek ve ilave olabilir. Bu durumda eklenti zaten kendisine yeterli bir şeyi zenginleştirmekten öteye gitmeyen fazladan bir şey, bir tamamlayıcı hâline gelir. Sadece yazı değil, aynı zamanda sanat, *tekhne*, temsil ve imge de doğaya ilave hâline geldiğinden Derrida’ya göre Rousseau doğa-kültür karşıtlığını ve bu karşıtlığa zincirlenen tüm karşıtlıkları eklentinin bu yönünü göz önünde bulundurarak kurar (Derrida, 2014, s. 220). Eklentiselliğin Rousseau’daki öteki yüzü ise Derrida’ya göre ikame edici (*supplée*) yüzüdür. O sözün mevcudiyetindeki kimi eksiklikleri -sözgelimi konuşanın o an orada olmadığı bir durumu- giderme, onun eksikliğine vekillik etme cinsinden bir işleve sahiptir. Eklenti bu konumda zenginleştirici ya da fazlalık işlevinin aksine eksik olan bir şeyin yerine devreye sokularak onun boşluğunu giderici bir rol üstlenir (Derrida, 2014, s. 221). Eklentinin birbiri ile çelişen ve birbirini dışlar görünen bu iki boyutu Derrida açısından Rousseau felsefesinde birbiri ile iç içe geçmiş durumdadır. İşte Derrida bu iç içe geçmişliği göstermek adına Rousseau’nun felsefesinde yazının dışındaki eklentilere odaklanır.

Rousseau doğa durumunu, doğanın saf ve kendi kendine yeterli olduğuna yönelik kurucu argümanından hareketle kurgular. Bu haliyle sanki doğanın hiçbir eklentiye ihtiyacı yok gibi görünür. Ancak durum böyleyse neden sivil toplumun ortaya çıktığı sorusu gündeme gelir ve Rousseau bu soruya tatmin edici bir yanıt getiremeden sorunun etrafında dolanmayı tercih eder. Bu noktada doğa kategorisini bir dizi karşıtlık zincirine demirleyen Rousseau, doğanın saflığının karşısına, yazı, kültür, sanat, devlet ve bilim gibi doğal olmayan eklentileri yerleştirir. *GÜ*’de Derrida Rousseau’nun eğitime yönelik tavrını incelemeye girişerek filozofun eklentilere yönelik tavrında tutarsızlık bulur. *Émile*’de Rousseau’nun çocuk ve anne ilişkisi üzerine söylemlerinden hareketle Derrida, filozofun anne sevgisi ile doğadaki saflık üzerine kurduğu simgesel yapıya dikkat çeker (Derrida,

2014, s. 222). Rousseau her ne kadar anne sevgisinin yerini hiçbir şeyin alamayacağını söylese de çocukların sorumlu birer birey olabilmesi için kazanması gereken becerilerin geliştirilmesi adına eğitimin önemini vurgular. Zira çocukluk doğada ikame edilmeyi ve eklentilerle birtakım potansiyellerin geliştirilmesini gerektiren bir çağdır (Derrida, 2014, s. 223). Bu yönüyle eğitim, çocukların doğal olarak sahip olmadığı güven ve istikrarın gelişmesi açısından Rousseau'ya göre oldukça gereklidir. Bu durumda şöyle haklı bir soru gündeme gelir: Şayet doğa bir tamlik hâliyse çocuklar neden eğitim gibi doğal olmayan bir sürecin onlara doğal olmayan birtakım nitelikler kazandırmasına muhtaçtır? İşte bu moment Derrida açısından Rousseau'nun felsefesindeki eklenti mantığındaki paradoksu gözler önüne serer. Zira Rousseau'nun siyaset teorisinin kurucu anlatısı olan doğa durumu anlatısı eklentileri yozlaşmanın müsebbibi olarak görürken eğitim teorisi eklentiye insanlığın ilerlemesinin garantörü olarak görür.

Ancak Rousseau'nun eklenti mantığında gündeme gelen paradokslar bu kadarıyla sınırlı değildir. Rousseau'nun eklentilere karşı aldığı tavırda en az doğa durumu anlatısı kadar merkezi bir diğer varsayımı olan bilincinin çeperlerine kapanmış modern öznesinin kendine mevcudiyetinin saflığı da bir o kadar paradoksaldır. Rousseau'nun öznesinin kendine mevcudiyetinin çelişkisini filozofun *İtirafı*'nda sözünü ettiği oto-erotizm deneyiminde yakalayan Derrida, bu bahiste hem eklentiselliğin yapısını yeniden tartışmaya açma hem de öz-etkilenim deneyimlerinin olanağını soruşturma imkânı yakalar. *İtirafı*'da oto-erotizm deneyimi üzerine konuşan Rousseau bir yandan kendi kendini cinsel açıdan tatmin etme eylemini cinsel sağlığa ve daha da önemlisi doğaya tamamlayıcı olarak eklenti işlevi olarak görür (Derrida, 2014, s. 228-229). Öte yandan mastürbasyon deneyimi Rousseau'ya göre doğal yapıyı bozan, gerçek cinsel ilişkinin yerine birtakım fantezileri geçiren bir yozlaşma durumudur. Derrida Rousseau'nun itirafında sözünü ettiği deneyimi yozlaşma olarak görmesine rağmen, bu deneyimin onun doğal arzularından kaynaklanmasına dikkat çeker (Derrida, 2014, s. 230). Derrida'nın vurgusu Rousseau'nun itirafının filozofun çoğu belirlemesinde arka planda işleyen doğal olan ile yapay olan arasındaki ayrımı asılsız kılar. Derrida'ya göre Rousseau'nun sözünü ettiği öznenin kendisini tatmin etme eylemi, bir öz-etkilenim deneyimi olmak bakımından kendi mevcudiyetinin saflığına demir atmaktan ziyade yokluğu “mevcudiyet” deneyiminin içerisine doldurur. Zira oto-erotizm deneyiminde özne, hâlihazırda şimdi ve burada var olmayan “öteki” arzu öznelerini farazi olarak zihnine buyur edilmesiyle

mevcudiyete yokluk bulaştırır (Derrida, 2014, s. 229). Dahası bu itiraf, öznenin kendisiyle arasındaki uzamsal ve zamansal mesafelenmenin de gerekliliğini beraberinde getirmek açısından, eklentinin doğaya tercih edilmesinin de itirafıdır. Derrida'nın dekonstrüktif okumasıyla birlikte Rousseau'un itirafı ilk olarak kendi mevcudiyetiyle dolaysız bir ilişkisi olduğu iddia edilen öznenin mevcudiyetinin koşulunun ötekilerin bulaştığı bir mesafelenmeden kaynaklandığını ortaya çıkartması açısından (Derrida, 2014, s. 237-238) modern özne modelinin nasıl bir kurgu olduğunu gösterir. Bununla birlikte doğal olmadığı gerekçesiyle doğanın alanının tam karşısına konulan eklentiler doğal olan ile doğal olmayan arasındaki sınırı muğlaklaştırır. Bu durumda bir yanda yazıya karşı politik tavır gereği yazıyı bir eklenti olarak hakir gören Rousseau, öte yanda yine bir eklenti olan eğitimin önemini vurgulayan ve yine oto-erotizm deneyiminde bir eklenti olarak farazi arzuların deneyimin olanağını sağladığını kabul etmek durumunda kalan Rousseau ile karşılaşırız. Bu açıdan Rousseau'da karşılaştığımız bu iki tavır filozofun bir yazı olarak eklentiye karşı aldığı tavrı muğlaklaştırır. Derrida'ya göre bu muğlaklık eklentinin hiç de Rousseau'nun iddia ettiği gibi saf mevcudiyete bir ekleme yapmadığının, bilakis hiçbir zaman varolmayan mevcudiyeti telafi ettiğinin bir itirafı olmak bakımından dikkate değerdir. Şayet doğa ve özne Rousseau'nun iddia ettiği gibi saflığın, kendi kendisine yeterliliğin söz konusu olduğu kategoriler olsaydı hiçbir eklentiye gerek kalmazdı. Bu gereklilik saf mevcudiyet ile özdeşleştirilen kategorilerin bizzat eklentiler tarafından üretildiğinin itirafından başka bir şey değildir.

Modern öznellik anlayışının kabuklarıyla örülmüş temsilci dil anlayışının açtığı logos merkeziliğin bir diğer meşhur temsilcisi olarak Hegel'in adını rahatlıkla anabiliriz. *Felsefenin Kenarları*'nın (*Marges de la philosophie*) 'Hendek ve Piramit' başlıklı denemesini Hegel'in semiyolojisine tahsis eden Derrida açısından filozofun gösterge kuramını en karakteristik özelliği sese tanınan ayrıcalığın logos merkeziliğin yanı sıra etnos merkeziliği de harekete geçirmesidir. Nitekim Hegel sanki burada saydığımız tüm filozoflara nazaran yazıya belli bir değer atfedermiş gibi görünür. Zaten Derrida'nın *GÜ*'nin başında yazı üzerine yer alan üç epigraftan birisi Hegel'e aittir ve söz konusu epigraf yazıyı doğrudan akılla eşleştirir (Derrida, 2014, s. 9). Bu yönüyle Derrida'nın yazıdan meramının anlaşılması adına Hegel'in yazıdan kastının anlaşılması epey yol göstericidir. Ancak Hegel'in ses-yazı ve söz-yazı karşıtlıklarına takındığı tavrı ele almadan önce semiyolojisinin genel hatları üzerinde çok kısa durmak gerekir.

Derrida Hegel'in gösterge kuramını tin felsefesi içerisinde işlemesine ve doğrudan tinin biliminin kendisi için özne olarak kendisini kendisinde belirleyişinin bilimi olarak psikoloji biliminin surları içerisine yerleştirilmesine dikkat çekerek Hegel okumasına başlar (Derrida, 1982a, s. 75). Derrida açısından semiyolojinin ruhbilimin içerisine yerleştirilmesine yönelik vurgu gösterge ile ruhun ilişkisini bir ön kabul olarak tanıdığını ima etmesi bakımından Aristotelesçi jestin takip edildiğini gösterir. Nitekim Hegel geleneksel yaklaşımlarla paralellik içerisinde göstergenin kavram ile onun algıdaki duysal karşılığından yani gösteren ve gösterilenin birlikteliğinden meydana geldiği fikrindedir. Bununla birlikte temsilci dil anlayışı gereği göstergeyi düşüncenin bir anı olan temsili ile ilişkilendiren Hegel'e göre düşünce, duysal içerikten aldığı malzeme ile kendisi için temsiller oluşturur. Bu yönüyle gösterge bağımsız temsil ile görüyü, klasik terminoloji ile ifade edecek olursak kavram ile sözcüğü (ya da bir diğer deyişle gösterilen ile göstereni) birleştiren canlandırıcı bir etkinliğin dışsallaştırılması sayesinde ete kemiğe bürünmüş bir üründür. Hegel açısından canlandırıcı görüsel içerik, bellek ve içselleştirme göstergeyi ürettiğinden imgelemin, hafızanın ve zamansallaşmanın rolü göstergenin üretiminde aslıdır (Derrida, 1982a, s. 79). Batı metafizik geleneğindeki ruh ile beden, akledilen ile duysal olan farkı gösteren ile gösterilen arasındaki farka aktaran Hegel'e göre gösterilenin canlandırılmış bedenini temsil eden gösteren mezardan başka bir şey değildir (Derrida, 1982a, s. 82). Bu noktada bedenin canlandırılmışlığı ile gösterilen arasında kurulan analojiyi dikkate almak gerekir. Zira Hegel felsefesinde doğa daima tinsel olan ile dolayına girerek aşılması gereken bir aşamadır. Bu gerekliliğin gösterge kuramında yarattığı ekonomi gösterilen ile gösteren arasındaki karşıtlığı ruh ile beden arasındaki karşıtlıkla senkronize ederek çalıştırılır. Cisimsel bir varlık olan beden yalnızca canlılıkla, tinle, ruh ile dolayına geçtiği müddetçe gösterilenin ideallığı ile ilişki kurabilir vaziyete gelir. Mezar imgesi ölümün göstergesi olarak bedenin de yaşamını ifade ettiğinden beden, ruhun ötekisi konumuna yerleşir. Bu sayede göstergenin bedeni olarak konumlandırılan gösteren, ruhun kuşatılacağı, korunup muhafaza edileceği, mumyalanmış bedenin içerisine yerleştirileceği bir anıt haline gelir. (Derrida, 1982a, s. 82).

Bu semiyolojide etnos merkeziliğe yapılan eli açık yatırımı görmek içinse Hegel'in söz ile yazı ve ses ile yazı arasında kurduğu ilişkiye yakından bakmak gerekir. Söz ve yazı üzerine *Ansiklopedi*'nin öznel tin kısmında konuşan Hegel, konuşmaya yazının üzerinde,

alfabetik yazıya ise hiyeroglif, ideografik yazının üzerinde belli türden bir ayrıcalık atfeder (Derrida, 1982a, s. 88). Filozofa göre fonetik yazının gelişimi ruhun gelişimi açısından oldukça önemlidir. Bununla birlikte her ne kadar kendisinden önce gelen filozoflara nazaran Hegel'in yazıya ılımlı bir tavır aldığı söylene de burada itibar kazandırılan yazının karakterinin sesçil olmasına dikkat etmek gerekir. Zira bu hamle fonetik yazıya tam da konuşmaya yakınlığı yüzünden bir değer atfediyor olması bakımından hiç de şaşırtıcı değildir. Konuşma ile yazı arasında kurulan geleneksel öncelik sonralık ilişkisini kabul eden Hegel, yazının ancak konuşmadan sonra gelişebileceği kanaatindedir. Bu kabul Hegel'in fonetik yazı ile hiyeroglif yazı arasında varsaydığı hiyerarşiyi açık hâle getirir. Zira Hegel açısından fonetik yazı sisteminin dışarısında yer alan hiyeroglif yazı, fiziksel nesnelere göndermede bulunan mekânsal figürleri temsil ederken, alfabetik yazı işaret olan seslerden oluşur. Hegel sistemi bedenleşmenin önemini inkâr etmese de yine de bu bedenleşme tinin kendisini geliştirmesine hizmet ettiği sürece değerlidir. Bu açıdan alfabetik yazı her ne kadar cisimsel bir varoluşa sahip olsa da hiyeroglif yazının aksine dış dünyada yer alan nesneleri tasvir etmek yerine konuşma dilindeki işaretleri temsil ettiğinden ötürü ruhu duysal olandan yine de bir nebze uzaklaştırır. Yalnızca duysal ve mekânsal figürlerin temsil edildiği hiyeroglif yazının aşıldığı bir bilinç aşamasında karşımıza çıkan alfabetik yazı gösterilen ile bir bakımdan ilişki içerisindedir. Yazılar arasındaki hiyerarşinin zirve noktasını temsil eden alfabetik yazı sesi transkript ederek tinin hareketini, idealleştirmeyi, kendisini konuşurken duymayı da bir anlamda yazı yoluyla tercüme eder (Derrida, 1982a, s. 95). Bu noktada Hegel'in söz ile yazı arasında kurduğu ilişkinin *Estetik*'te sanat formları arasındaki gittiği ayrımı hatırlatmasına şaşırmamak gerekir. Hatırlayalım söz konusu bahiste Hegel sanat formlarının içerisinde dışsallıktan içsellığe, mekânsallıktan zamansallığa ve bedensellikten ruhsallığa doğru “ilerledikçe” değer kazandıklarını ve kazandıkları bu değerın sanat formları arasında bir hiyerarşi oluşturduğunu iddia eder. Bu yüzden hiyerarşinin en alt basamağına içsellikten ve tinsellikten en uzak olduğu ve yalnızca dışsallıkla kendisini var ettiğinden ötürü mimariyi, tinin kendisini bilinçte içsel olarak ifade ettiği şiiri ise hiyerarşinin en üst basamağına yerleştirirken şiir ile söz arasında göbek bağı kurmaktan da çekinmez (Hegel, 1967, s. 626). Bununla birlikte sanat formları arasındaki hiyerarşi tin kendisini tarihsel olarak açılmak zorunda olduğundan medeniyetler arasında da bir hiyerarşi yaratır. Bu yüzden Hegel Pers, Mısır ve Hint sanat

formlarını tinsellikten uzakta görür. İşte sanat formları arasındaki tinselliğe mesafesinden ötürü gündeme gelen bu hiyerarşik ayrımlar, söz yazı karşıtlığında da aynı hiyerarşik silsileyi sürdürmeye devam eder. Sesi içselliği ve zamansallığı nedeniyle tinselikle ilişkilendiren Hegel, tıpkı sanat formlarında olduğu gibi yazının mekânsallığının ve dışsallığının ancak sesin içselliği ile buluştuğunda bir ilerlemeyi mümkün kıldığı fikrindedir. Bu yüzden tinin hareketine hizmet eden fonetik yazı sistemlerinin dışında kalan yazı sistemleri kullanan medeniyetlerin -sözgelimi Çin- kullandıkları yazı sistemleri, tinsellikle erişimlerinin olmayışı nedeniyle değersizdir.

Temsilci dil anlayışının ve modern öznellik kuramının sese tanıdığı ayrıcalığın bir diğer karakteristik örneğini Derrida'nın *Ses ve Fenomen*'de (*La voix et le phénomène*) gerçekleştirdiği Husserl okumasında yakalamak mümkündür. Aslında Husserl yönelimsellik ilkesi ile modern öznenin kendi zihninin kabukları içerisine çekilmiş yalnızlığına darbe indirir. Zira yönelimsellik ilkesi ile bilinç artık Descartes'ta olduğu üzere bir töz değil; yöneldiği nesnelerle birlikte içeriğini oluşturan bir etkinlik hâlidir. Bu ilkenin de bir gereği olarak özne daima başka insanlarla ve dünyayla kurduğu ilişkiselliklerle kendisini var kılar. Gelgelelim Husserl öznenin yönelimsellikten kaynaklanan ilişkiselliğini zorunluluğunu görmüş olsa da Derrida'nın *Edmund Husserl'in Geometrinin Kökeni: Bir Giriş* adlı metninde işaret ettiği bir pasaj bilinç ile gerçeklik arasında koyduğu uçurumu gözler önüne serer. Husserl, *Fikirler* kitabının ilk cildinin 49. pasajında fiziksel şeyler dünyasının yok olması durumunda tek tek olgusal bilinçlerin süreçleri bu durumdan etkilense dahi saf bilincin varlığı dokunulmaz olarak kaldığını iddia eder (Derrida, 1989a, s. 95). Fiziksel dünyanın artık varolmadığı durumda saf bilincin varlığının olanağına işaret eden bu pasajın ardıl etkisini Husserl'in monolog deneyimine tahsis ettiği ayrıcalıkta yakalamak mümkün olduğundan filozofun tüm eleştirilerine rağmen modern öznellik anlayışından kendisini ne denli sıyrabildiği bir tartışma konusu olarak açık kalır. *SF*'de Husserl'in *Mantıksal Araştırmalar*'ında ortaya koyduğu gösterge kuramının açmazlarına odaklanan Derrida, Husserl'in ifade (*Ausdruck*) ile belirti (*Anzeichen*) arasında yaptığı ayrımı dikkat çeker. Husserl'in bu iki gösterge türü arasında yaptığı ayrımın tözsel bir ayrım olmaktan ziyade yönelimsel ve işlevsel bir ayrım oluşunu vurgulayan Derrida (1973, s. 37), her ne kadar Husserl ifade eden göstergelerin idealliğine yaptığı yatırımla bu ayrımın sınırlarını katı bir şekilde diri tutmaya çalışsa da bu iki gösterge türünün birbirlerine geçtiği fikrindedir. Husserl

açısından ifadenin belirtiye nazaran ayrıcalığı, belirtinin başkalarıyla iletişim kurmak gündeme geldiğinde kullanılan, algılanabilir olan şeyler aracılığıyla kendisini dışsallaştıran bir gösterge formu olmasına karşın (Derrida, 1973, s. 38), ifadenin benin kendi zihinsel çeperinde saf olarak sahip olduğu gösterge formu olması gerekçesiyle anlam (*Bedeutung*) ile dolaysız bir ilişkiye girmesinden kaynaklanır. Birincil tekil şahıs olarak benin, kendi içerisinde inzivaya çekilmiş bir zihinsel yaşantısında (*la vie solitaire de l'ame*) kendisiyle dolaysız ilişkisinde gündeme gelen bu gösterge türünde Husserl'e göre başkaları ile iletişim ortaya çıkmadığından ifade edici göstergeler belirtici göstergelere bulaşmaz (Derrida, 1973, s.22). Bununla beraber Husserl bilincin kendi yalnız sularında farazi olarak başkasını ağırladığı olasılıkları da görmezden gelmez. Ancak yine de buradaki iletişim sahte bir iletişim olacağından ifadenin saflığına halel getirmez (Derrida, 1973, s. 70). Zira Derrida'nın belirttiği üzere Husserl böylesi bir zihinsel yaşantıda iş görülen sözcüklerin gerçek sözcükler değil hayal edilen sözcükler olduğunu ima eder (Derrida, 1973, s. 43). Bu yönüyle Derrida'ya göre Husserl'in ifade ile belirti arasındaki ayrımı gösterilen ve gösteren arasındaki ayrımın paralelinde düşünmemizde herhangi bir beis yoktur.

Husserl ifade edici göstergelerinin ayrıcalığının çatısının altında bir öz-etkilenim deneyimi olarak monolog deneyimini inceler. Husserl'e göre ifade edici göstergeler kullanılırken zihin kendi kabuklarının içerisinde kendisini konuşurken duyma deneyimini tadar. Bu türden kendisini konuşurken duyma deneyiminde Husserl'e göre bilinç ile ses arasında birebir çakışma gündeme gelir. Ancak monolog deneyimindeki ses, bilincin surlarından çıkılmayıp dile dökülmediğinden ötürü bilince içkin sessiz bir sestir. Yalnızca benin kendisinin duyabildiği bu sessiz deneyiminde bilinç ve ses arasındaki bilincin şimdi ve buradlığında gündeme gelen çakışmada anlam da bilincin dolaysızlığının içerisinde benin kendisine mevcut hâle gelir. Sese ve anlama atfedilen şimdi ve burada olma ayrıcalığı ile Husserl, Derrida'ya göre mevcudiyet metafiziğinin dişlilerini yeniden çalıştırır. Bu sebepten *SF*'in 5. bölümünde Derrida Husserl'in *İçsel Zamanın Fenomomenolojisi Üzerine Dersler*'inden hareketle zamansallaşma bahsini tartışmaya açarak şimdi ve burada olmanın olanağını sorgu konusu hâline getirir.²²

²² Biz bu bahse buradaki konu bütünlüğünü bozmamak adına bir sonraki başlıkta ayrıntılı olarak yer vereceğiz.

Derrida'nın Husserl'in sese ve ifade edici göstergelere yönelik verdiği ayrıcalığa eleştirisi, filozofun ifade edici göstergeler ile belirtici göstergeler ayrısında yaptığı ayrımın karar verilemez olduğuna yönelik iddiasından hareketle takip edilebilir. Derrida'ya göre Husserl'in gösterge kuramında her ne kadar böylesi bir ayrım yapılmış olsa da aslında ifade edici göstergenin anlamlı olması için sürekli tekrarlanması hatırlatılması yani belirti haline getirilmesi gerekir. Bu zaruriyet ifade edici göstergelerin zaten belirtiyi içerdıği anlamına gelir (Derrida, 1973, s.41). Aslında Husserl, *Geometrinin Kökeni*'nde Derrida'nın da *EHGK*'de gösterdiği üzere yazının matematik nesneler üzerindeki rolünü tartışırken tekrarın ideallığın koşulu olduğunun farkındadır. Derrida *SF*'de bu temayı hatırlatarak hem Husserl'in sesin karşısında yazıya açtığı alanı hem de tekrarın ifade edici göstergelerle belirtici göstergeler arasındaki ayrımı nasıl bulanıklaştırdığını tartışmaya açar. Ancak Derrida'ya göre Husserl her ne kadar *Geometrinin Kökeni*'nde yazıya itibarını vermiş görölse de yine de metafiziğın kronikleşmiş ruh-beden karşıtlığını canlandırır. Derrida Husserl felsefesinde beden söz konusu yaptığı kavramsal ayrımdan hareketle Husserlci yazıyı yeniden düşünür (Derrida, 1973, s. 76). Bedeni et (*Körper*) ve yaşayan beden (*Leib*) olmak üzere ikili bir ayrımdan hareketle ele alan Husserl'e göre et (*Körper*), bedenın cismani yönünü ifade eder Bu bakımından niteliksel olarak masadan herhangi bir farkı yoktur. Oysaki yaşayan beden (*Leib*) tinselliğe sahip olması bakımından bedenın cismani yönünün ötesinde bir anlam taşır (Husserl, 1960, s.97). Yazı da bu ayrım gereği Husserl açısından onu canlandıran sözel ifadeyi telaffuz etmesi sebebiyle anlam ifade eden bedendir. Sözcüğün bedeni olmak bakımından bir cisimselliğe ve uzamsallığa sahip olan yazı herhangi bir bilincin aktüel yönelimi onu söze döküp zamansallaştırarak canlandırdığı müddetçe cansız ve katı uzamsallığından sıyrılarak (*Körper*) ruhun soluğının canlandırdığı bedene (*Leib*) geçiş yapar (Derrida, 1973, s.77). Ruha bedenın, zamana uzamın, sese yazının üzerinde itibar veren Husserl, bu hiyerarşik silsileyi ifade ile belirti arasında da kurarak sürdürür. Bununla birlikte Husserl her ne kadar Batı metafiziğının çekirdeğine işleyen bu hiyerarşik ayrımları sürdürmeye directse de ideal nesnelerin kuruluşunda belirtici gösterge olan yazı gibi dışsal bir gösterge formun rolünü kabul etmek bakımından, ifade ile belirti arasındaki ayrımı zaten daha başından muğlaklaştırır. Bu yönüyle ifade ile belirti arasındaki ayrım yersiz bir ayrımdır. Derrida'ya göre bu iki gösterge türünü birbirinden ayırmak imkansızdır, zira her ikisi iç içe geçmiş durumdadır. Bununla birlikte iki gösterge türü

arasındaki karar verilemezlik olumsal değil, kaçınılmazdır (Derrida, 1973, s. 87). Bir yazı olarak belirti, ideal nesnenin kuruluşunu tamamlayan sese eklemelenen bir şey, bir eklentidir. Ve tam da eklenti olmak bakımından Husserl tarafından belirtiyle birlikte yazı, sesin ve ifadenin ayrıcalığından mahrum edilir.

Husserl ile hemen hemen aynı yüzyıllarda dilbilim alanında daha önce de sözünü ettiğimiz Ferdinand de Saussure’ün dersleri yayımlanır. Saussure’ün kuramının belki de en büyük başarısı dil alanında köktencililiği savunan filolojik yaklaşımlara dilin keyfi karakterini öne çıkartarak karşı çıkmak olmuştur. Gelgelelim Derrida *GÜ*’de Saussure’ün dilin bu keyfi karakterin hakkını ne denli teslim ettiği konusunda oldukça şüphelidir. Bununla birlikte *GÜ*’de Saussure Derrida’nın meramını anlatması açısından hatırı sayılır bir yer işgal eder. Zira Derrida Saussure’ü muhatap olarak (Derrida, 2014, s. 45) hem Aristoteles’ten bu yana tüm gösterge kuramlarında değişmeden kalan göstergenin yüzünü dekonstrüksiyonun süzgecinden geçirir, hem de *GÜ*’de hemen kendi çağının sorunlu bir fenomeni olarak ilân ettiği “gösterge enflasyonu”nu sorgu konusu yapar. Tüm bu sebeplerden ötürü daha önce ana hatlarına işaret ettiğimiz Saussurecü gösterge kuramına yeniden işaret etmemiz gerekir.

Saussure göstergenin gösterilen (kavram) ve gösteren (işitim imgesi) olmak üzere bir kâğıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılmaz iki yüzü olduğunu ifade ederek klasik semantik üçgenin şeyler (gönderge) köşesini muhatap almaz. Saussure’ün bu hamlesi kimi yorumcular tarafında dilbilimcinin dış dünyayı reddettiği eleştirilerine yol açsa da ilk bölümde gösterdiğimiz üzere tüm bir yapının öznenin söylemsel düzenini belirlediği göz önüne alınacak olursa bu eleştirinin biraz haksız bir eleştiri olduğu söylenebilir. Bu sistemde bir gösterene değerini veren şey, gösterge sistemi içerisindeki diğer gösterenlerden farklıdır. Bu açıdan “yasak”, “yasa” ve “yas” gösterenlerinin değeri, birbirleri ve gösterge sistemleri arasındaki tüm diğer gösterenler arasındaki ses birimsel farktan kaynaklanır. Gösterenler arasındaki bu ses birimsel farklılıklar her dilde yeni bir farklılıklar dizgesine tabidir. Ancak gösterenler dilden dile ayrımsal ses birimlerine tâbi olsa da gösterenlerin karşıladıkları anlam değişmeden kalır. Bu açıdan gözümüzü kâğıdın diğer yüzüne yani gösterilene çevirdiğimizde karşılaştığımız şey Aristoteles’ten bu yana tüm gösterge kuramlarında önümüze çıkan kavramdan başkası değildir. Derrida açısından Saussure, farkın (*différence*) dil sistemindeki rolünü her ne kadar görmüş olsa da bu dildeki ayrımsal yapıyı ancak gösterilen noktasına kadar götürüp farkı sonsuza dek

götürmeye cüret edememiştir. Bu noktada Eagleton'ın verdiği sözlük örneği Derrida'nın iddiasını anlamayı kolaylaştırır. Eagleton bir sözlükte herhangi bir sözcüğün anlamına baktığımızda o sözcüğün bizi hep başka sözcüklere götürerek bizi anlamın ertelenmesiyle karşı karşıya bıraktığını söyler (Eagleton, 1996, s. 140). Tanımın içerisinde yer alan sözcükler bizi başka sözcüklere, o sözcükler bizi sözlükte başka sözcüklere ve onlar da bizi yine sözlükteki başka sözcüklere gönderir. Böylece anlam bir gösterenden diğer gösterene doğru sonsuza dek ertelenir ya da bir diğer deyişle ötelenir. Derrida Saussure'ün ihmal ettiği ayrımsal hareketin çıktısı olan ertelenmenin 2500 yıllık gösterge kuramlarında hiçbir zaman yerini ve ayrıcalığını kaybetmeden kalan gösterilen kısmına böylece darbe indirir. Bu darbe bütün bir Batı metafizik geleneğini *différance*ın ekonomisi ile yeni bir yazı kavramının altında değerlendirmeyi gerektirir. Ancak her şeyden evvel, *différance*ın mekânsal yönüyle iç içe geçmiş olan zamansal boyutunu göz önünde bulundurmayı şart koşar.

Motivasyonunu mevcut olma idealinden alan Batı metafizik geleneğini hem yaşam içerisindeki deneyimlerde hem de metinlerin yapılandırmasında görmek mümkündür. Derrida'ya göre Batı metafizik geleneği gösterenlerin sonsuz evrenindeki oyununu birtakım merkezlerle tıkararak oyunu hep bir sabitede durdurur. 'YOG' metninde Derrida *transandantal* gösterilenin idealliği, değişmezliği ve sabitesi ile omuz omuza vererek iş gören ve felsefe tarihi boyunca *eidos*, *ousia*, *energia*, *telos*, *geist* gibi çeşit çeşit kavramsal kılıklarla karşımıza çıkan bu merkezlerin, filozofların metinlerinin yapısallığını örgütlediğini öne sürer. Bu merkezler, sabit bir mevcudiyeti ima ettikleri ölçüde, metnin üzerine kurulduğu karşıtıllıklara, kendileriyle kurdukları mesafe üzerinden bir değer biçer. Böylelikle metinlerin yapısallığının tutarlılığını örgütleyen bu merkezler oyunun olanağını açtığı gibi aynı zamanda kapatarak kapatırlar (Derrida, 2001b, s. 351-352). Batı metafizik geleneğinin bu kapalı dünyası, zamanı hep "şimdi" noktasında dondurularak ele alınmasıyla yakından ilintilidir. Aslında Derrida'nın bu eleştirisi Heidegger'in *VZ*'da işlediği üzere varlık sorusunun hep bir başka varolana indirgemesi yüzünden unutulmuş olduğu ile zamanın hep şimdiden hareketle kurgulandığı eleştirisi ile paralellik arz eder. Buna rağmen daha önce de belirttiğimiz üzere Derrida'nın mevcudiyet metafiziğine yönelik giriştiği eleştirel tavırda Heidegger çok önemli bir figür olsa da iki filozofun takip edeceği rotalar farklıdır. Bununla beraber Derrida'nın bakış açısından Heidegger de kendisini mevcudiyet metafiziği bataklığından tam olarak sıyıramamıştır. Zamansallaşma

bahsinde bir örneğini göreceğimiz üzere iki filozof sorunun tespitinde ortak kimi noktalarda buluşsa da sorunun ele alış biçiminde birbirlerinden ayrılırlar. Derrida, mevcudiyet metafiziğinin bizi hapsedtiği kapalı dünyayı açmak için, hakikatin örtüsünü kaldırmak gerektiğini değil; filozofların metinler üzerine inşa ettikleri yapıları “unutmadan” onları yeniden “hatırlatmak” gerektiğini savunur.

Bununla birlikte oto-erotizm ve monolog deneyimlerinden söz ederken kısaca işaret ettiğimiz kimi öz-etkilenim deneyimlerinin arkasında da geleneksel zamansallaşma bahsi işlemeye devam eder. Kendi benliğinin bilgisini düşünme etkinliği sırasında yakalayan, kendisini konuşurken duyan (*s'entendre parler*) öznenin dolaysız şimdi ve buradalığı, Batı metafizik geleneğinin zamanı daima bir şimdi noktasından referansla düşünülmesiyle meşruiyetini kazanır. Keza Batı metafizik geleneği boyunca zamansallaşmaya, daima algının, görünün ve deneyimin iç formu olarak görülmesi itibarı ile ruh, ses ve içsellik ile paralelleştirilerek mekânın karşısında bir ayrıcalık atfedilir. Bu ayrıcalığın motivasyonlarını sorgulamak ve kendine mevcut öznenin dekonstrüksiyonunu yapmak için zamansallaşma hareketinin yapısının sökülmesi elzemdir.

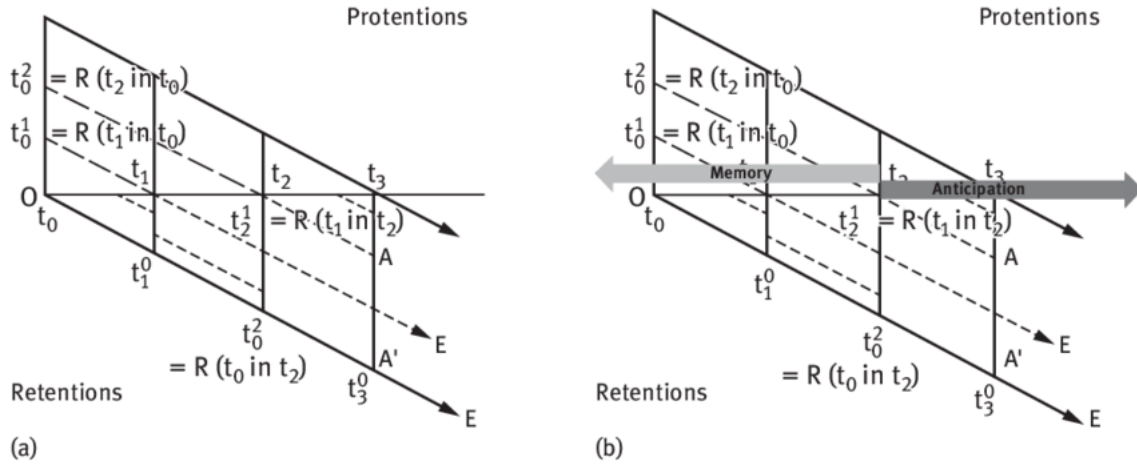
2.1.2. Üstü Çizili İz

Derrida'nın Batı metafizik geleneğinin ontolojisinin zamansallaşma konusundaki dekonstrüktif okumasının temel metinleri arasında; Felsefenin Kenarları'nda yer alan ve Heidegger'in *VZ*'de Aristoteles ile Hegel üzerine yaptığı okumasına yönelik bazı itirazları içeren 'Ousia ve Grammé: Varlık ve Zaman'dan Bir Nota Not' yazısı, Husserl'in daha önce işaret ettiğimiz gösterge kuramını soruşturduğu *SF* metni ve *Yazı ve Fark*'ta sunulan 'Freud ve Yazı Sahnesi' ile 'Différance' adlı makaleler yer almaktadır. Bu başlık altında, tıpkı Derrida'nın *GÜ*'de Saussure özelinde 2500 yıllık gösterge kuramlarında mevcudiyet metafiziğine yönelen jestleri takip etmesi gibi, biz de *SF*'de Derrida'nın, Husserl özelinde zamansallaşma bağlamında mevcudiyet metafiziğine zemin hazırlayan kimi belirlemelerini izleyeceğiz. Zira Husserl gelişmiş zamansal diyagramına rağmen zamansallaşma bahsinde eski Yunan'dan bu yana gelen kimi metafiziksel jestleri sürdürmeye devam eder. İki ana madde altında toparlayacağımız bu metafiziksel jestler, Derrida'nın zaman bahsi üzerine konuştuğu diğer metinlere açılacaktır.

SF'de Husserl'in monolog deneyimine imkân vermesi sebebiyle ayrıcalıklı kıldığı ifade edici göstergelerin belirtilerle iç içe geçtiğini gösteren Derrida, bu iki gösterge türü

arasındaki ayrımı bir tür karar verilemezlikte sonlandırır. Derrida'ya göre, Husserl'in gösterge türleri arasında yaptığı ayrım, *Fikirler I*'deki 49. pasajın da hatırlattığı üzere, dünyanın yokluğunda bile öznenin kendi sesini duyabilmesini ima eder ve bu da öznenin ölümlü, sonlu bir varoluşa sahip olduğu gerçeğinin göz ardı edilmesine zemin hazırlar. Bu tavır yirminci yüzyıl felsefelerinin en az dil kadar önemli bir başka tema olan öznenin sonlu ve ölümlü bir varlık olması fikriyle en baştan yüzleşmelerini gerektirir. Bu gereklilik, zaman bahsine odaklanmayı peşi sıra zorunlu kıldığından Derrida, ifade ile belirti arasındaki iç içe geçmişliğin ve karar verilemezliğin semptomunu Husserl'in *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine* yapıtındaki zaman üzerine tezlerine odaklanarak yakalar. Aslında Husserl zaman üzerine tezleri ile gösterge kuramında bir ideal olarak ima ettiği kendine-mevcut öznenin şimdi ve buradallığına darbeyi kendisi vurur.

Derrida, Husserl'in *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*'deki zaman analizinde gösterge teorisine nasıl bir karşıt bir tez öne sürdüğünü filozofun "şimdi" kurgusuna odaklanarak yakalar. Hatırlayalım Husserl'in monolog deneyiminde öznenin kendine yakınlığının saflığı, bilincin şimdi ve burada kendisine mevcut olmasından kaynaklanır. Ancak Husserl bahsi geçen metnin 16. ve 17. pasajlarında şimdinin saf deneyimini yakalamanın olanaksızlığına işaret eder. "Şimdi" ile "yaşayan şimdi" (*living present*) arasında bir ayrıma giden Husserl'e göre yaşayan şimdi, geçmiş ve geleceğin uzanımlarını kendi bünyesinde içerir. Bu uzanımları retensiyon (ana hatıra) ve protensiyon (ana beklenti) terimleriyle ifade eden Husserl'e göre "şimdi" denildiği andan daha fazlasını ifade eden yaşayan şimdi, henüz geçmiş olanın retensiyonu ve hemen gelecek olanın protensiyonu ile bir süreklilik arz eder (Husserl, 1991, s. 182-183). Bu açıdan retensiyon ile şimdinin deneyiminde belleğin rolüne öne çıkaran Husserl, protensiyon ile beklentinin rolünü ima eder. Zamansallaşmanın Husserl'in işaret ettiği kompleks doğasını şu iki modelle dışsallaştırabiliriz:



Görsel 2: Husserlci zamansallaşma hareketine yönelik modelleme

Kaynak: Sonneson (2018)

Derrida açısından Husserl'in zaman teorisi ile saf şimdinin erişiminin imkansızlığına dikkat çekmesi kaçınılmaz olarak mevcudiyet deneyimine hasredilen “şimdi” ve “burada”lığına ulaşmanın imkansızlığını da itirafıdır. Mevcudiyetin şimdi ve buradalığını yakalamanın olanaksızlığı, daimî olarak gayrı-mevcudiyetin (*non-présence*) bulaştığı mevcudiyet deneyiminin olanağına yani bir diğer deyişle olanaksızlığına çağrı yaparak (Derrida, 1973, 64) belleğin ve imgelemin ikame edici rolünü vurgular. Zamansallaşma hareketi bu yapısı itibariyle monoloğa atfedilen dolaysızlığı ıskartaya çıkartır: Şayet yaşayan şimdi, daima artık şimdi olmayanı (*retensiyon*) ve birazdan şimdi olacak olanı (*protensiyon*) bünyesinde barındırıyorsa, filozofun imkânını aradığı bir öz-etkilenim deneyimi olan monologda bilinç ile fenomenolojik ses arasında varsaydığı sözde birebir çakışma imkânsızdır. Bu imkânsızlık ifade edici göstergelere hasredilen ayrıcalığı elinden alır. Zira Husserlci zamansallaşma, tam da yapısal özellikleri nedeniyle, zihinde kendiyle konuşma ile bu konuşmayı duyma arasında her zaman bir gecikme yaratır. Bu gecikme tıpkı kendini görme deneyiminde olduğu gibi kendiyle konuşma deneyiminde de konuşan ve duyan arasında bir mesafeyi gündeme getirir ve böylelikle monoloğa atfedilen saflık ve dolaysızlık ideallerinin yıkar. Bu açıdan, monolog deneyimi, hem zamansallaşma hareketi dikkate alındığında bene eklenen geçmiş benin seslerini bir eklenti olarak talep etmesi yönüyle, hem de monologdaki sessiz sesin, seslendirilmiş kelimelerin tekrarı (*repetition*) oluşan yapısını gündeme getirmesi bakımından, her zaman “başka”nın çok sesliliğini çağıran bir konuşma biçimidir.

Ancak Derrida açısından Husserl'in zamansallaşma teması üzerine tespitleri, mevcudiyetin ve kendine mevcudiyetin imkansızlığını görebilmesine ve öznenin kendine özdeşliğinde bir tür başkalık olduğunu ima etmesine rağmen yine de kimi açılardan sorunludur. Zira Husserl bu gelişmiş zaman diyagramına rağmen zamanı yine de yekpare bir bütünlük ve devamlılık olarak ele almıştır. Bununla birlikte her ne kadar şimdi ile yaşayan şimdi arasında bir ayrıma gitse de tüm bir Batı metafiziği geleneği ile hemfikir olarak “şimdi”yi referans noktası olarak belirlemiştir. Bu yüzden Derrida Husserl'in belirlemesine iki temel noktadan hareketle itiraz eder. Bu iki nokta bizi doğrudan Derrida'nın zamansallaşma bahsinde referans yaptığı diğer iki metne doğru yolculuğa çıkarır.

Derrida'nın ilk itirazı, zamanda referans noktası olarak “şimdi”nin alınmasıdır. Esasında bu tavrın açmazlarına yönelik eleştiri yalnızca Husserl'e değil, onun gıyabında bütün bir Batı metafizik geleneğine karşı Derrida'dan önce Heidegger tarafından yöneltir. Nitekim Derrida *OG*'de zamanı bir “şimdi” noktasından referansla yorumlamanın felsefi açmazlarına Parmenides'ten Husserl'e değin kimsenin girişmediğini beyan ederek bu yorumun sakıncalarına ilk kez işaret eden Heidegger'i takdir eder (Derrida, 1982a, s. 34). Heidegger'e göre zamana yönelik felsefi yaklaşımlarda “şimdi”nin ayrıcalığını sorgulamaksızın yapılacak herhangi bir belirleme, varlığın anlamını ontoteolojik bir tarzda ele almaya yol açarak namevcudiyeti her zaman bir mevcudiyet formunda, şimdiyi ise her zaman kendisinden referansla bir geçmiş-şimdi ve gelecek-şimdi formunda değerlendirir. *VZ*'de zamanın “alelade (*vulgar*) kavrayışı” olarak nitelendirilen bu tavır kendisinden önceki tüm bir felsefe tarihine mâl edilse de Heidegger, spesifik olarak Aristoteles ve Hegel'in zaman kavrayışına odaklanır (Heidegger, 2020, s. 632). Heidegger'e göre tüm bir Batı metafizik geleneği, zamanı bir şimdi noktasında sabitleyerek varlığı da mevcut olanla özdeşleştirir. Düşünün “alelade zaman kavrayışı” olarak adlandırdığı anlayış, zamanı artık şimdi olmayan ile birazdan şimdi olacak olan arasında kurulan bir süreğen içinde, yalnızca “şimdilerin ardışıklığına” indirger. Bu indirgeme varlığa hep mevcut olan tarzında muamele etmeyi de beraberinde getirir. Bu zaman anlayışının bir çıktısı olan “sonsuzluk” fikri ise Heidegger'e göre zamansallığın esas karakteristiği olan sonluluğun üzerini örter (Heidegger, 2020, s. 622). Bu tavrın peşi sıra sürüklediği temel açmazlardan biri, zamana dair ilkesel bir başlangıç ve bir son bulunmasının önüne geçmesidir. Heidegger bu açmazı şöyle ifade eder:

“Çünkü her son bir başlangıç olarak bir başka şimdi olarak bir başka şimdi olacak ve hemen-şimdi-değil haline gelecek yani artık-şimdi-değil anlamındaki zaman olarak “geleceğe” ait olacaktır. Her bir yeni şimdi ise, az-önce-şimdi-değildi olarak henüz-şimdi-değil anlamındaki zaman olarak geleceğe ait olacaktır. Bu nedenle zaman, “her iki yönde” sonsuz olacaktır.” (Heidegger, 2020, s. 621)

Zamana yönelik alınan bu tavrın en büyük sakıncası Heidegger’e göre *Dasein*’ın otantik varoluşunun üzerini örtmesidir. Zira Heidegger açısından *Dasein* zamansal bir varlık olmasına rağmen “fırlatılıp düştüğü dünyada” gündelik yaşantısını (*Alltäglichkeit*) sürdürürken kendisini ilgilendikleriyle kaybetmektedir. Bu gündelik yaşam deneyiminde *Dasein*, kendi asli doğası olan sonluluğunu gözden kaçırdığından zamansallığı ile ilişkisini de yanlış yorumlar. Heidegger açısından *Dasein*’ın bir gün ölecek olması metafizik bir çıktı olarak, kendisini daima gelecekte hareketle zamansallaştırmasını şart koşar. Ontoteoloji geleneği ise bu zorunluluğu bile isteye göz ardı etse bile, yine de “alelade” zaman yaklaşımlarında “zamanının akıp giden bir şey olduğu” söylemiyle örtük olarak şimdiler ardışıklığının elden kaçan bir şey olduğunu ima eder (Heidegger, 2020, s. 623-624). Zira şimdiler ardışıklığının egemen olduğu bu zaman anlayışında bile zaman, geri döndürmenin olanaksız olduğu ileri doğru akan bir art ardalık olarak açığa çıkar. Tüm bu söylenenlerden hareketle kendisinin “ekstatik-ufuksal zamansallık” adını verdiği zamansallık anlayışının karşısına ontoteoloji tarihinin “alelade zaman kavrayışı”nı yerleştiren Heidegger, geleneksel tavrın yaptığı gibi zamansallaştırmanın kaynağını şimdide bulmak yerine gelecekte kaynaklanan bir zamansallaşmanın birliğinde şimdiyi bulur (Heidegger, 2020, s. 625). Bu yönüyle Heideggerci bakış açısından Husserl’in tüm o gelişmiş zamansal modellemesine rağmen, protensiyonun önemini ihmal ederek esas ağırlığı retensiyona verdiği için eleştirilmeyi hak eder. Gerçekten de *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*’ye baktığımızda Husserl’in yirmi dördüncü paragrafa değin protensiyondan bahsetmediğini ve retensiyona nazaran zamanın geleceğe doğru yüzüne daha az yer verdiği söylenebilir. Heidegger açısından Husserlci bu jest, *Dasein*’ın geleceğe ve ölüme doğru varlık oluşunun ihmal edilmesidir. Derrida açısından Heidegger’in eleştirdiği Husserlci jest ölümü sanki transandantal öznenin başına gelen bir kaza gibi görerek ihmal etmesi elbette sorunludur. Ancak zamanın asli karakteristiğinin gelecek olduğuna yönelik Heidegger’in belirlemesi mevcudiyet metafiziği açısından hâlen tatmin edici bir yaklaşım sunmaz. Daha da kötüsü Heideggerci belirleme bir insan merkezcilik yatar. Derrida geç dönem metinlerinden biri olan

Aporialar'da *Dasein*'ın ölüme doğru bir varlık oluşunun onun türsel ayrıcalığına hasredilmesinden rahatsızlık duyar ve ölüm deneyiminin başlı başına bir *aporia* olmasına odaklanarak Heidegger'in iddiasını eleştirir. Ancak *Aporialar*'dan önce Derrida *OG*'de Heidegger'in *VZ*'nda geçen bir dipnotu muhatap alarak, Heideggerci zamansallaşma hareketine yönelik bir okuma gerçekleştirir. Bahsi geçen dipnotta Heidegger, bir model olarak incelediği Hegelci zamansallaşma hareketinin kaynağında Aristoteles'in zaman kavrayışının olduğunu dile getirir, zira Heidegger'e göre Hegel de tıpkı Aristoteles gibi zamanın kökenini şimdide (*nun*) olarak görerek; şimdiyi bir sınır olarak ele alır. Yine bu dipnotta Hegel ile Bergson'un da Aristotelesçi zaman kavrayışının aleladelikliğini kendisine referans olarak aldığını belirten Heidegger, bir anlamda Aristoteles'i günah keçisi olarak ilan eder (Heidegger, 2020, s. 632).

Derrida'nın *OG*'si bahsi geçen dipnotta referansla Heidegger'in *VZ*'da muhatap aldığı Aristoteles ve Hegel'in tezlerine odaklanarak filozofun iddiasını takip eder. Derrida açısından Heidegger'in girdiği bu analiz, *grammé* bahsinden hareketle mevcudiyet problemi ile yazılı iz problemini oldukça kararsız ve çekimser bir biçimde de olsa ilişkilendiren "gizli bir geçit" olmak bakımından dikkate değerdir (Derrida, 1982a, s. 34). Ancak bununla birlikte Derrida, Heidegger'in sözünü ettiği filozofların zaman kavrayışına yönelik atfettiği aleladelik yakıştırmasını, söz konusu filozofların "şimdi"yi sahiden de zamanın özü olarak kavradıkları iddiasının asılsız olduğunu göstermeye koyularak yeniden değerlendirir. Bu nedenle *OG*'de Derrida, Aristoteles'e odaklanmakla birlikte, paralel olarak Kant, Hegel ve Bergson'u da tartışmaya dahil eder ve bu bağlamda Heidegger'in iddialarına birtakım itirazlar yöneltir. Bu okumada, Derrida'nın *OG* metninde en çok odaklandığı isim olan Aristoteles'in, kendi deyimiyle "şimdinin enigması" bahsine yönelerek eleştirisinin ana yörüngesini izlemeye çalışacağız.

Derrida'ya göre (1982a) Aristoteles zamanın varolanların özüne ait olmadığını gayet farkındadır. Bu noktada Aristoteles'in *Fizik* kitabının IV. bölümündeki zaman bahsine ayrıntılı bir biçimde odaklanarak çözümlemeye girişir. Zira Aristoteles felsefesinde "şimdi" zamanın özü olarak tanımlanmaz. "Artık olmayan" ve "henüz olmayan" olarak eş zamanlı bir biçimde verilen "şimdi" ancak bir sınır olmak bakımından zamanla arızı olarak ilişkilidir. Zamanın şimdinin temelinde düşünülmemesiyle beraber, "şimdi" zamanın sınırlarının matematikselleştirilmesi söz konusu olduğunda bir referans noktası olarak alınır. Ancak bu matematikselleştirme hiçbir zaman mükemmelen

gerçekleştirilemez, zira zamanın matematikselliğinin sınırları vardır ve bu sınırlar da özü itibariyle zamana arızidir. Burada gözden kaçırılmaması gereken esas nokta, “şimdi”nin bir sınır olmak bakımından zamanı ölçmeye hizmet etmesi, ancak zamanın özüne ait olmamasıdır. Derrida, Aristoteles’in “at” örneğine odaklanarak numaralandırmanın, numaralandırılan şeyin özüne ait olmadığı vurgusunu öne çıkarır. Nasıl ki on atın olması, on sayısını atın özüne ait olarak kılmıyorsa, aynı şekilde şimdinin zamanın ölçümü için bir referans noktası olması şimdiyi zamanın özüne ait kılmaz (Derrida, 1982a, s. 61). Bununla birlikte Aristoteles’e göre zamanın sürekliliğini sekteye uğratan bir boşluk ya da durma yoktur, zira Yunanlı filozofa göre zamanın “öteki”si onun “aynı”lığını asla yıkamaz.

Derrida’nın burada Heidegger’in tezine karşın ağırlık verdiği esas nokta, Aristoteles’in de zamanın aporetik doğasını anladığını göstermekle birlikte bu sorundan kaçınarak, kaçındığı şeyin sistemine bağlı kalarak soruşturmasını yürütmüş olmasıdır. Bu uğurda zaman Aristoteles tarafından, namevcut ve varlık olmayan olarak belirlenmek maksadıyla zamansal açıdan mevcut-varlık olarak ele alınmıştır. Derrida’ya göre söz konusu jest yalnızca Aristoteles’te değil tüm Batı metafizik geleneğinde tekrar eden bir jesttir. Tüm bir Batı metafizik geleneği kaçınılan soruyu açığa kavuşturmak namına, her zaman ve zorunlu olarak kaçınılan şeyi nötralize ederek, doğallaştırıp silerek kaçınılanın sistemine bağlı kalmaktadır (Derrida, 1982a, s. 49).

Derrida Heidegger ile mevcudiyet metafiziğinin zamansal dinamiğini “şimdi”de aldığı hususunda buluşur. *GÜ*’de Derrida, klasik ontolojinin zamana yaklaşımında şimdiden aldığı desteğin yazının çizgisel değerlendirilişi ile nasıl yakından ilintili olduğunu vurgular (Derrida, 2014, s. 104). Gelgelelim Derrida ile Heidegger arasındaki paralellik, sorunun tespiti açısından sürse de, bu iki düşünür soruna dair geliştirdikleri varsayımlar bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Derrida’ya göre zaman bütünüyle metafiziksel bir kavram olduğundan, bu zaman anlayışının eleştirisini yapan Heideggerci ekstatik ufuksal zamanlık da metafiziksel bir kavram olarak kalacaktır (Derrida, 1982a, s. 63). Heidegger’in mevcudiyet metafiziğinin zaman anlayışına karşı ortaya koyduğu eksistansiyel zaman analizi bize Derrida’nın ‘İnsanın Sonları’ metnindeki şu belirlenimini hatırlatır: “Varlığın düşüncesinde ve dilinde, insanın sonu öteden beri bildirilmiştir ve bu yönerge, *telos* ve ölüm oyununda sonun belirsizliğini yumuşatmaktan başka hiçbir şey yapmamıştır” (Derrida, 1982a, s. 134).

Orada ya da burada olmayı ifade eden *Dasein*'ın varlığa (*Sein*) “-da” olmakla mesafelenmiş ontolojik uzaklığı, Derrida’ya göre Heidegger’in düşüncesinde insan ve varlığı değil ama insanın anlamı ile varlığın anlamını birbirine bağlayarak (Derrida, 1982a, s. 133) bu uzaklıkta aynı ölçüde bir tür yakınlık bulur. Heidegger her ne kadar metafiziğin “şimdi”den beslendiği damarı bir tür destrüksiyona uğratmış olsa da söylemini üzerine kurduğu otantik ile gayri otantik, yakın ile uzaklık, aslilik ve türeyiş gibi kimi ayrımları aydınlığa, sese ve varlığa yakın olmaya hizmet eden ev, barınak gibi kimi metaforlarda bir noktada buluşmasıyla filozofu mevcudiyet metafiziği içerisinde bırakır (Derrida, 1982a, s. 130-132). Bununla birlikte Heidegger’in düşüncesindeki dönüşümü vurgulayan *Kehre* dönemselleştirmesini Derrida anlamsız bulsa da (Derrida, 1982, s. 124), *OG*’de Heidegger’in *Anaximandros Fragmanları*’na dikkat çeker (Derrida, 1982, s. 64). Aslında Derrida açısından Heidegger’in varlık ile varolanlar arasında tespit ettiği ontolojik fark ve tüm bir Heidegger felsefesinde sesin ayrıcalığını çalıştıran metaforik imgeler, gösteren ile gösterilen arasındaki ayrımı hatırlatması açısından eleştirel bir biçimde düşünülmeyi şart koşsa da filozofun *Anaksimandros Fragmanları*’nda varlık ile varolanlar arasındaki farkın gizlendiğine yönelik belirlemesi Derrida’nın iz kavramsısına işaret etmesi bakımından dikkate değerdir. Bahsi geçen metninde Heidegger, varlığın unutulmasının varlığın yazgısından kaynaklandığını öne sürer. Yani bir anlamda varlığın tarihinin bizzat varlığın unutulmasıyla başlayarak varolanlar ile varlık arasındaki farkın erken izi de (*die frühe Spur*) kendisini siler (Derrida, 1982a, s. 66). Derrida açısından Heidegger’in farkın izine dair tespitleri mevcut olma ile yok olma karşıtlığının ötesine geçtiği ve silinmeyi, geri çekilmeyi bizzat izin yapısına ait kıldığı için mevcudiyet metafiziğinin ekonomisinin sınırlarına sıkışıp kalmaz. Bu iz fikri Derrida’nın ‘Différance’ adlı metninde de ifade ettiği gibi geri çekilmeyi bizzat mevcudiyetin yapısına dahil etmesi açısından iz (*trace*) kavramının metafiziksel ağırlığının altında kalkmaktan kaçınmayı başarır (Derrida, 1973 s. 155-156). Burada iz kavramındaki dönüşümü görmek önemlidir. Ne Heidegger ne de Derrida basitçe izin silindiğini söylemez. Ancak bu elbette izin silinmediği anlamına da gelmez, şayet iz silinmeseydi anıtsal bir töz olarak kalırdı (Derrida, 1973, s. 156) Derrida’nın itiraz ettiği husus geleneksel iz kavramına atfedilen yapıdır. Mevcudiyet metafiziğinin bakış açısından bakıldığında iz, şimdinin silikleşip belirsizleştiği bir noktada geriye kalanı imler. Derrida’nın itiraz ettiği nokta izin silinmesi değil; şimdi ve burada olanın silinmesinden

geriye kalanın iz olduğu düşüncesidir (Derrida, 1973, s. 152). Heidegger'in *Anaksimandros'un Fragmanları* metninde öne sürdüğü iz fikri, varlık ve varolanlar arasındaki farkta silinmeyi ve geri çekilmeyi bizzat izin kuruluşuna ve yapısına dahil etmesi açısından Derrida açısından ilham vericidir.

Metafizik geleneğinin şimdiye hasrettiği ayrıcalığı teşhis etmesi açısından Heidegger'i takdir eden ancak filozofun *VZ*'da aradığı çıkış yolunu aynı metafizik yörüngede kalmakla eleştiren Derrida, yine de Heidegger'in 1946 tarihli *Anaksimandros'un Fragmanları* metninde sözünü ettiği iz fikrinde mevcudiyet metafiziğinin şimdiye tahsis ettiği ayrıcalığı yerinden edecek bir damar bulur. Heidegger'in varlık ve varolanlar arasındaki farkta gündeme getirdiği iz fikri Derrida açısından mevcudiyet metafiziğine taşıyıcı iskele vazifesi gören şimdinin ayrıcalığını elinden alacak potansiyele sahip olsa da Heidegger bunu zamansallaşma bahsine yönelik belirlemelerinde dile getirememiştir. Halbuki bu hamle metafizik geleneğinin sıkı sıkıya sarıldığı köken ve başlangıç ideallerini yerinden edebilecek potansiyele sahiptir. Derrida iz fikrinin bu potansiyelini spesifik olarak *SF*'de Husserl'in zamansallaşma bahsinde şimdiye verdiği ayrıcalığa itiraz ederken açık açık öne sürer. Bu noktada şunu hatırlamak gerekir ki Derrida'nın Husserl'i muhatap alırken yalnızca Husserl'i değil; tüm bir geleneğin, özünü "şimdi"de bulamadığı zaman anlayışlarına rağmen referans noktasını bir "şimdi"de değerlendirme motivasyonunu da hedef alır.

Husserl'in yaşayan şimdinin kendine mevcudiyetini oluşturan saf farkın kendisi, Derrida'ya göre daha en başından itibaren farazi olarak ondan dışladığı saf olmayanı kendi mevcudiyetine sokar. Yaşayan şimdi, kendisi ile özdeş olmayandan ve retensiyonel izin olanağından doğar. Bu bakımdan yaşayan şimdi, halihazırda izdir. Bu şu anlama gelir: iz, yaşayan şimdinin temelinde düşünülmez; tam aksine, yaşayan şimdinin kendisi en başından itibaren izdir (Derrida, 1973, s. 152). Bu iz ise bir töz ya da dayanak değildir, zira daha ortaya çıktığı anda silinmiştir. Öyleyse Aristoteles'ten Husserl'e değin zaman teorilerinin yaptığı gibi referans noktası olarak "şimdi" ele alınamaz. Bu noktada şimdi üzerine ayrımların -nesnel şimdi ve yaşanan şimdi gibi- ya da şimdinin varyasyonlarının karmaşık hâle getirilmesinin de bir anlamı yoktur. Zira Derrida'ya göre retensiyon -ya da diğer Aristotelesçe söyleyecek olursak artık şimdi olmayan- şimdinin izi değildir; aksine izin kendisi ancak "şimdi"yi kurabilir. Husserl'in özelinde bütün bir Batı metafizik geleneğinin şimdiyi bir referans noktası olarak tespit etmesi ve artık şimdi olmayan ve

birazdan şimdi olacak olanı da bu noktadan hareketle kurması metafizik tarihinin kökencilik motivasyonuna kapı aralar (Derrida, 1973, s. 85). Bu yönüyle daha çıktığı anda ortadan silinen izin tüm bir zamansallaşma hareketini kuruyor olması, Batı metafizik geleneğinin kökenci yaklaşımlarına büyük bir darbe indirir.

Derrida'ya göre zamansal modellerde şimdinin referans noktası olarak ele alınarak iş görmesi kadar sorunlu bir diğer yaklaşım ise retensiyon, şimdi ve protensiyon arasında varolduğuna inanılan yekpare bütünlük fikridir. Derrida elbette retensiyon ve temsil arasındaki farkı yok saymaz (Derrida, 1973, s. 67). Bunun yerine her ikisinin ortak kökenini genel olarak tekrar olasılığında, yani izde arar. Ama bir şeyi yeniden temsil etmek için bilincin halihazırda oluşturulmuş olması gerekir ve bu oluşum ancak retensiyon ve protensiyon temelinde mümkündür. Retensiyon ve protensiyonun bu rolü, zamanın bir devamlılık ve süreklilik olarak değil; tam aksine süreksizlik olarak anlaşılması ile olanaklı hâle gelir. Başka bir deyişle Derrida, retensiyon ve protensiyonun geçmişin ve geleceğin “tekrarları” olarak kabul edilebileceğini ima eder. Ve bu olanak Husserlci yalıtılmış, yalnız ve monolog halindeki bir öznesinden ziyade, başkası ile ilişkideki öznenin zemininde mümkündür. Buna karşılık, Husserl'in zamansal diyagramının ima ettiği gibi, zamanın çizgisinde art arda görünen ayırık anlar yoktur. Zira Husserl fenomenolojisinin birlik ve süreklilik atfettiği zamansal diyagram, bilincin bilinçdışı içeriğini yani bilinçteki başkalığı açıklayamadığından ötürü kendine mevcut öznelğin kıyılarına demir atar. Derrida Husserlci öznellik modelinin karşısına kendisine özdeşliğini saflığını yakalayamayan, daima “başka”ları tarafından yarılan ve bu farklılaşma hareketiyle aynıdaki başkalığı üreten özneyi yerleştirir. Bu yüzden Françoise Dastur'un de belirttiği üzere Derrida, Husserlci zamansallaşma modelinin karşısına Freud ve Levinas'ı çıkararak Husserl'in özelinde tüm bir Batı metafizik geleneğinin motivasyonunu şimdiden ve zamandaki yekpare bütünlükten alan zamansallaşma yaklaşımlarını reforme eder (Dastur, 2014, s. 181).

Zamansal diyagramda varlığı ima edilen yekpareliğe itiraz etmek, bilinçdışının rolüne hakkını vermeyi gerektirir ki Derrida psikanaliz kuramlarını kendi felsefi projesinin bünyesine dâhil ederek bu gerekliliği yerine getirir. Elisabeth Roudinesco ile yaptığı bir röportajda Derrida, Freud okumalarını iz problemiyle meşgul olduğu 1963 ile 1965 yılları arasında gerçekleştirdiğini öne sürer (Derrida & Roudinesco, 2001, s. 275). Zira Freud da her ne kadar kimi tespitleriyle mevcudiyet metafiziğinin jestlerine takılmış olsa da

bilinçdışının önemini görmek açısından gerek kendine mevcut özne anlayışına gerekse de zamansal diyagramda var olduğu iddia edilen birliğe ve sürekliliğe karşı inancı sarsar. Nitekim 60'lı yılların başında Derrida'nın keşfettiği bu psikanaliz dostluk filozofun felsefesinin son dönemine kadar ona eşlik eder. 1967 yılında yayımlanan *Yazı ve Fark* metninin içerisinde yer alan 'Freud ve Yazı Sahnesi' metni ve yine aynı yılda yayımlanan 'Différance' metni Freud'un Derrida düşüncesindeki ana hatlarını tespit etmek açısından elverişli kaynaklardır. Yazı, iz, tekrar, tekrardaki başka, bilinçdışı ve geç dönem metnilerindeki arşiv, yas izleklerine bakarak Freud'un Derrida düşüncesindeki yol arkadaşlığını takip edebilmek mümkündür. 60'lı yılların sonlarında Derrida Freud'un bilincin otoritesini başlı başına sorgu konusu yapması bakımından psikanalizin varsayımlarında kendisinin différance hamlesine göz kırpan kimi jestler yakalar. Özellikle Freudyen sonradanlık (*nachträglichkeit*) düşüncesi Husserlci zamansallaşma modelindeki bilincin yekpare bir sürekliliği fikrini, öznenin bilincinin surlarında bilinçsizlik hâllerini, bir diğer deyişle, başkalık hâllerini yakalayarak ekarte eder. Freud'un çocukluk döneminde cinsel içerikli kimi karşılaşmaların ergenlik döneminde yarattığı cinsel travmatik etkileri açıklamak için kullandığı sonradanlık kavramı, yeni bir deneyimin veya bilginin hafızadaki içeriği ve anlamın dönüştürmesinin akabinde geçmişin hafızada yeniden yaratıldığı zamansal yaklaşımı ifade eder (Goldin, 2016, s. 408). Derrida açısından sonradanlık fikri, "şimdi" ve "burada" olamayacak tarzda yeniden üretilmeyecek geçmişleri ve öngörülelemeyeceğinden ötürü beklenti ufuklarını aşan gelecekleri devreye sokarak, fenomenolojik yaklaşımların "yaşayan şimdi"nin kaynaklığında yakaladıkları zamansal sentezin yekpareliğine duyulan inancı sorgu konusu yapar. Derrida'nın 'Freud ve Yazı Sahnesi' ('Freud et la scène de l'écriture') adlı metninde öne sürdüğü üzere Freud aslında sonradanlık düşüncesi ile gecikme etkisinin indirgenemez oluşunu keşfederek (Derrida, 2001b, s.254), hiçbir zaman mevcut olmayan gösterilenin mevcudiyetinin daha başlangıçtan itibaren ertelenen ve eklentisel karakterde oluşturulan birer anlam deposu olduğunu ima eder (Derrida, 2001b, s. 266). Husserl'e karşı Freudçu bu hamle ile Derrida, yaşayan şimdinin kaynak noktası olarak alındığı mevcudiyet metafiziğinin "şimdi" ve "burada"sından arta kalan bir iz fikrinin olanaksızlığını gösterir²³. Eklentinin daima kökensel olduğunu hesaba katan Freudçu

²³ Bu başlık altında Husserl'in zamansallaşma bahsinde hesaba katmadığı "başka"yı, Derrida'nın bilinçdışı söz konusu olduğunda bir kaynak olarak dikkate aldığı isimlerden birisi olan Freud'dan hareketle takip

sonradanlık düşüncesi (Derrida, 2001b, s. 266) özneyi kesintisiz bir bilinçlilik hâli olarak ele almak yerine, öznedeki “maskeli bilinç” diyebileceğimiz bilinçsiz izleri de hesaba katar. Bu açıdan gerek Husserl’in monolog deneyiminde sözünü ettiği gerekse de Rousseau’nun oto-erotizm deneyiminde sözünü ettiği tüm öz etkilenimlerinin aynılığı bir öz farklılıkta üretir. Zira “ben” daima bir “başka” tarafından yarılmışlık halidir. Bu açıdan nasıl ki iz şimdiden arta kalan bir şey değil de aksine tüm bir zamansallaşma hareketini kuran bir olanak ise, aynı şekilde öznenin aynılığının farklılaşp/ertelenerek üretilmesi de öznenin başına gelen bir durum değil de bizzat öznenin olanağıdır. Derrida’nın *différance* kavramı ile ifade ettiği bu olanağın burada spesifik olarak ifade ettiğimiz zamansal yönünün kendisiyle iç içe geçmiş uzamsal yönü, bizi doğrudan Derrida’nın *arkhe*-yazı kavramına yönlendirir.

2.1.3. Derrida’nın Yazısı

Derrida gösterenin öteki yüzü olan geleneksel yazı kavramının omzundan bakarak 2500 yıllık gösterge kuramlarında yerini ve ayrıcalığını asla kaybetmeyen gösterilenin söz, ses, uygarlık, akıl ve bilinç ile sürdürdüğü yerdeşlik ilişkisini tespit eder. Daima şimdi ve burada olmanın bir garantörü olarak gösterilen, anlamı belirleyen bir merkez olarak, dil sistemlerinde gösterenlerin birbirleri ile girdiği oyunundan etkilenmeden kalan, oyunun kurallarını belirleyen bir “patron” statüsüne yerleştirilir. Derrida’nın itirazı doğrudan doğruya bu patronadır. Zira filozofa göre anlamın bir patronu yoktur. Bunu görebilmek için gösterenlerin birbirleri arasında girdiği oyunun sonsuzluğunu görebilmek gerekir. Bu gereklilik ise doğrudan Saussure’ün gösterenin değerini bir dil sistemindeki farklılıktan aldığını belirlemesinin bir diğer sonucu olan ertelemenin ve ötelemenin de rolünü görmeyi şart koşar. İşte bu yüzden Derrida *GÜ*’de herhangi bir filozofu değil de Saussure’ü muhatap alarak iki bin beş yüzyıllık gösterge kuramlarına da itirazını dillendirme imkânı yakalar. Nitekim Saussure hiç değilse farkın rolünü görerek, felsefe tarihinin herhangi bir gösterene tözsel statü atfetme motivasyonunu da elinden almıştır. Ancak bu Derrida’ya göre yeterli değildir; fark ancak onun bir sonucu olan öteleme de dikkate alındığında transandantal gösterilene darbe indirir. Bu zaruret zamansal yönüne iz kavramı ile işaret ettiğimiz *différance*’ın uzamsal yönünü hesaba katmayı gerektirir.

ettik. Ancak filozofa göre bilinçdışından söz etmeksizin “başka”nın hareketini görmek için Levinas da iyi bir rehberdir (Derrida, 1973, s. 130).

Ancak söze başlamadan önce burada bir parantez açmak hem Derrida'nın sorunlu bir kavram olarak neden hâlâ gösterge kavramını kullandığını görmek hem de Derrida'nın Batı metafiziğini geleneksel ağırlığı epey yüklü olan diğer kavramlarla ilişkisini izlemek açısından gereklidir.

Gösterilenin varlığına itiraz eden Derrida gösterge kavramının kendisinin de problematik bir kavram olduğunun gayet farkındadır. Zira gösterge kavramı doğrudan doğruya gösterilen yüzünü de peşi sıra sürükler. 'YOG' metninde Derrida her ne kadar gösterge meselesinden yola çıkarak mevcudiyet metafiziğini sarsmak istese de gösterge dediğimiz anda gösterileni de kaçınılmaz olarak beraberinde andığımızı iddia eder. Zira "bir şeyin göstergesi" denildiğinde daima bir gösterilen yardıma çağrılır.²⁴ Hâl böyleyken gösterge

²⁴ Dahası "gösterge" sözcüğü yalnızca dilbilim ve dil felsefesi alanında değil, sanat eleştirisi alanından gündelik dile kadar yaygın bir kullanım yüküne sahip bir sözcüktür. Sözelimi gündelik yaşamda ya da bir tabloyu yorumlarken "kızarmış bir bağır utangaçlığın göstergesidir" cinsinden bir ifadeyi sıklıkla duyarız. Böylesi ifadeleri çalıştıran mekanizma Batı metafizik geleneğinin ve kültür dünyasının ruh ve beden arasında kurduğu karşıtlıktır. Bu karşıtlık ya Descartes felsefesinden aşına olduğumuz üzere bir dualite şeklinde ya da dualite kadar keskin sınırlarla ayrılmasa da hiyerarşik olarak ruhun beden üzerinde konumlandırılmasıyla ortaya çıkar. Platon'dan hatta Homeros destanlarından bu yana aşına olduğumuz bu jestle göre sanki önce bir duygu durumu olarak utanma duygusu fikir -diğer bir deyişle gösterilen- belirir ve daha sonra beden bir gösteren olarak bu duygu durumuna eşlik eder. Gösterilen ve gösteren arasındaki ayrımı ruh ve beden arasındaki ayrımla paralel bir hatta sokan bu geleneksel yaklaşıma karşı Fransız fenomenolog Merleau-Ponty her şeyden önce ruh ve beden arasındaki hiyerarşiyi kırarak itiraz eder. Merleau-Ponty'e göre yerleşik yaklaşımların öne sürdüğü gibi insan bir beden ve ruh değil bilakis beden ile ruhtur (Merleau-Ponty, 2014, s. 26). Ve bu temel metafizik karşıtlığın kırıldığı yerden duygu durumlarının arkasında kalan bir sabite olduğuna yönelik inanca "gösterge" kavramının adını anmaksızın şöyle itiraz eder:

"Bir nedenden dolayı bana korkunç öfke duyan biriyle karşı karşıyayım diyelim. Bu kişi sinirleniyor, ben de bu kişinin bu öfkesini şiddetli sözlerle, el kol hareketleriyle, bağırp çağırarak dışavurduğunu fark ediyorum. Öfke nerede peki? Diyebilirler ki öfke karşımdaki kişinin ruhunda. Bu o kadar da açık bir şey değil. Bakışlarından okuduğum bu kötülüğü ve acımasızlığı el kol hareketlerinden, sözlerinden, vücudundan ayrı düşünemiyorum ki. Burada olup bitenler dünyanın dışında, öfkeli insanın vücudunun ötesinde ücra bir makamda olmuyor ki. Öfkenin patlak verdiği yer resmen burası, bu oda, bu nokta; öfke ikimiz arasındaki uzama yayılıyor. Karşımdakinin öfkesi, belki demin gözyaşlarının döküldüğü gibi ya da birazdan ağzında bir kasılmanın oluşabileceği gibi suratında oluşmuyor, tamam ama sonuçta... öfke karşımdaki kişide barınıyor, rengi atan benzine vuruyor, o kızaran yanaklara, kanlanan gözlere, incelen sese yansıyor." (Merleau-Ponty, 2014, 49-51)

Merleau-Ponty *Algının Fenomenolojisi*'nde aynı kültürden olmayan insanların aynı duygu durumlarında nasıl farklı tepkiler verdiğine odaklanarak iddiasını destekler. Sözelimi kızgın ve öfkelenmiş bir Avrupalı'nın beti benzi kızarıırken, bir Japon öfkelenildiğinde gülümseyerek tepki verir. Nihayetinde Fransız fenomenoloğa göre duygu hâllerinin bedensel jestleri masaya masa demek kadar uzlaşımsal bir süreci ifade eder (Merleau-Ponty, 2016). Şayet duygu durumlarının bedensel jestleri kültürden kültüre farklılık gösteriyorsa, o hâlde onların arkasında değişmeksizin kalan bir sabiteden bir diğer deyişle gösterilenden söz etmenin anlamı yoktur. Duygu durumu daima bedende, uzamda, başkasıyla ben arasındaki o mesafede patlak verir. Bu açıdan geleneksel metafiziğin ve gündelik yaklaşımların bir bedensel jesti herhangi bir duygu durumunun göstergesi olarak görmesi fikri hatalı bir yaklaşımdır.

kavramından gösterilen boyutunu kazımak da mümkün değildir, bu durumda gösteren sözcüğü de silineceğinden hepten gösterge kavramını terk etmek gerekecektir (Derrida, 2001b, s. 354-355). Derrida'ya göre gösterge kavramını kullanmamak da beyhude bir çabadır, zira bu kavramları kullanmaktan kaçınmanın bir yolu yoktur. Kristeva ile yaptığı bir röportajında Derrida, “gösterge” kavramını kullanmaktan kaçınmadığını, zira ne felsefi terminolojinin ne de gündelik dilin bu kavramlardan ötesini kendisine bahşetmediğini ifade eder (Derrida, 1982b, s. 19). Yapılması gereken ne bu kavramları hiç yokmuş gibi varsayarak yeni kavramlar icat etmektir ne de kavram etimolojisinin sularında kaybolmaktır (Derrida, 2001b, s. 359). Zira ilki bir başka mevcudiyet metafiziğinin sularına demir atmaya, ikincisi ise dilde özcü bir çatının altına konaklamaya neden olacaktır. Derrida'ya göre yapılması gereken asıl şey, bu kavramları kullanırken onların metafizik yükünü hatırd tutarak bu kavramalara karşı eleştirel mesafeyi korumaktır. Derrida bu noktada Lévi-Strauss'un gündelik dilden devraldığı yaptakçılık kavramını örnek verir. Lévi-Strauss pek çok belirlemesiyle bir tür etnos merkeziliğe düşmüş olsa da yaptakçılık kavramıyla kavramların metafizik ağırlığına karşı eleştirel mesafenin nasıl alınabileceği hakkında bir emsal olur. Yaptakçı daha önce de söz ettiğimiz üzere elinin altında hâlihazırda olanlarla iş görür, yeni aletler yaratmaz. Şayet “yaptakçılık”tan, az ya da çok bozulmuş bir mirasın metinlerinden kavramları devralmak anlaşılıyorsa, Derrida'ya göre bu durumda her söylemin kaçınılmaz olarak yaptakçı olması gerekir (Derrida, 2001b, s. 360). Bu sebepten Derrida'ya göre tüm felsefi, edebi, bilimsel söylemler bir tür yaptakçılık pratiği ile iş görür. Filozofun elinin altında gösterge, yazı, varlık, töz gibi felsefi bagajı epey yüklü kavramlar vardır ve bu kavramlarla iş görmekten başka çaresi yoktur. Hâl böyleyken, Lévi-Strauss'un yalnızca mitik düşünceye özgü olarak konumlandığı yaptakçılık pratiği, Derrida'ya göre yalnızca mitik düşünceyle sınırlı değildir; bu pratik, felsefe, politika, sanat, bilim ve Genet'nin de işaret ettiği gibi edebiyat eleştirisi dâhil tüm söylem alanlarını kaçınılmaz biçimde kat eder. Bu yönüyle Lévi-Strauss'nun mühendis ile yaptakçılık arasında yaptığı ayrım iç içe geçmişliği ve karar verilemez oluşu açısından yersiz bir ayrım olarak kalır (Derrida, 2001b, s. 360-361). Tabii son kertede mühendislikle analojiye sokulan bilimsel, felsefi, sanatsal ve edebi söylemin de aslında bir tür yaptakçılık faaliyeti olduğunu ifade etmek yaptakçılığa anlamını veren karşıtlığın (mühendis-yaptakçı) dağılmasını da peşi sıra getirir.

Yaptakçılık pratiğinin yanı sıra Heidegger'in kavramın üstünü çizme ya da silerek yazma (*sous rature*) pratiği de Derrida'nın sözünü ettiği eleştirel mesafeyi uzamsal bir jestle alır. Bu noktada filozofun esin kaynağı Heidegger'dir. Heidegger varlık sözcüğünün üstünü çizerek (~~varlık~~), sözcüğü Batı metafizik geleneği boyunca tortulaşmış bir yorum geleneğinden arındırır. Benzer jesti Derrida Heidegger'den ödünç alarak *GÜ*'de “şey” (~~ehose~~) sözcüğü ve “-dır” (~~est~~) kopulasının üzerinde uygular. Bu kavramların üzerlerinin çizilmesi onların artık olmadığı bir felsefi söylem yaratmayı hedeflemez, keza görüldüğü üzere onlar hâlen okunabilir haldedir. Bu uzamsal hamle daha ziyade kavramların üzerlerine yapışan yorumlara karşı eleştirel mesafesini alarak o kavramlarla iş görmeyi hedefler. Ancak Derrida Heidegger'den miras aldığı kavramın üstünü çizme pratiğinin yanı sıra kendisi de uzamsal kimi eleştirel jestler geliştir. Sözgelimi *OG* metninde Aristoteles'in *gramme* kavramının sonundaki “-e” harfine aksan (*l'accent aigu*) ekleyip sözcüğü “grammé” şeklinde yazarak ya da *Resimde Hakikat*'te yaptığı üzere “resim” sözcüğünü ifade eden Fransızcadaki “peinture” sözcüğü yerine nokta anlamına gelen “pointure” sözcüğünü kullanarak bu kavramların geleneksel anlamlarına mesafelenir. Yine bu jestlerle birlikte, örneğin “iterability” terimini ele alırken Derrida, yalnızca “tekrar” anlamına gelen *iter* sözcüğünü değil, aynı zamanda Sanskritçede “başka” anlamına gelen *itera* sözcüğünü de dikkate alır. Böylece kavramı herhangi bir uzamsal değişime uğratmaksızın, tekrarlanabilirliğin koşulunun aynılık değil, başkalık olduğunu vurgular ve geleneksel tekrarlanabilirlik kavramına mesafesini alır. Derrida'nın bu uzamsal jestlerinin en meşhuru ise “différance” kavramsıdır. Fransızca'da “fark” ve “ayrım” gibi anlamlara gelen “différence” sözcüğündeki ilk “-e” harfini “-a” harfine dönüştüren bu uzamsal jestin anlamını artık yeri gelmişken sorabiliriz: Sahiden de différence'tan différance'a geçiş ne anlama gelir?

Saussure'ün, bir gösterge sisteminde gösterenlerin değerini diğer gösterenlerle girdiği fark ilişkisi üzerinden tanımlaması, Derrida açısından önemli bir adımdır. Ancak Saussure, bu belirlemede gösterilenin ideallüğünden vazgeçemediği ve gösteren söz konusu olduğunda da geleneksel ses-yazı karşıtlığını yeniden ürettiği için, Derrida'ya göre farktaki “öteleme” hareketini göremez. Nitekim Saussure yazıya geleneksel metafiziğin baktığı yerden bakar. İsviçreli dilbilimci, yazıyı Platon ve Aristoteles'ten bu yana süregelen ses merkezli modele hapsederek ele alır ve ona, dili temsil eden ikincil bir statü atfeder (Derrida, 2014, s. 52). Derrida Batı metafizik geleneği boyunca yazıya

atfedilen bu jesti Saussure'ün de tekrarlamasının abesliğine dikkat çeker. Zira Saussure bir yandan göstergenin uzlaşım sal bir sistem olduğunu öne sürerek göstergenin keyfi karakterini öne koyabilmiş ancak öte yandan ses ile anlam arasında doğal bir bağ olduğunu ve yazının anlam ile olan bu doğal bağı bozduğunu öne sürmüştür (Derrida, 2014, s. 54) Saussure'ün bu ikicikli tavrı göstergenin keyfi karakterini sorgu konusu hâline getirir. Saussure, dili ve yazıyı birbirinden ayrı iki gösterge sistemi olarak değerlendirir ve yazının asli varlık nedenini dili göstermek, onu temsil etmek olarak açıklar (Saussure, 1998, s. 57). Bu açıklaması ile Saussure dil ile yazı arasındaki geleneksel öncelik sonralık ilişkisini de tekrarlar. Derrida açısından bu öncelik sonralık ilişkisi daha Platon'dan itibaren yazının bir teknik ve yabancı olarak evin içsellğine sızması motifiyle ele alınarak, bir dış olarak ruhun ve logosun içsellğine karışma motifini ilişkiye sokar. Böylelikle içsellik, tinsellik ve ruhsallıktan ayrı bir yerde konumlanmasıyla yazı gösterilenden de uzak düşer. Yazının aksine bir diğer gösteren olan işitme imgesi, ses ya da söz ise gösterilenin ideallğini simgeleyen bu motiflere daha yakındır. Söz ve düşünce hiçbir zaman aynı hiyerarşik düzleme sahip olmasa da yazıya nazaran söz açık ara ayrıcalığa sahiptir. Derrida'ya giysi metaforu bu tavrı gayet iyi gösterir. Husserl ve Saussure'ün sözü düşüncenin giysisi olarak konumlandırmasına işaret eden Derrida, özellikle Saussure'ün açıkça belirttiğı gibi, yazının dilin bir giysisi değil, onu örten ve kılığına büründüren bir örtü olarak ele alınmasına dikkat çeker (Derrida, 2014, s. 53-54). Bu bakımdan bir gösteren olarak söze düşüncenin sunulduğı bir araç işlevi olma ayrıcalığı atfedilirken; yazıya ise tam aksine düşüncüyü olduğundan başka türlü gösterme ya da belli belirsiz gösterme işlevi atfedilir.

Saussure tıpkı Husserl'in 'Geometrinin Kökeni' metninde sözünü ettiğı gibi ideal nesnelliğın kuruluşu mevzusunu gündeme geldiğinde yazıya olan ihtiyacı dile getirir (Derrida, 2014, s. 62). Yazı her ne kadar mevcudiyetin bağrından uzaklaştıran bir teknikse de Saussure'e göre bu teknik dilin kalıcılığını kurma hususunda doğal sesten daha elverişlidir (Derrida, 2014, s. 55). Ve yazının sözün karşısında avantajı Saussure açısından onun yapaylığına tahammül etmeyi getirir. Saussure Derrida'ya göre göstergelerin gösteren yüzünde geleneksel söz-yazı ve ses-yazı karşıtlıklarını, yazıyı sesçil karakterine ve onun yapaylığına yaptığı vurgu ile tekrarlayarak logos merkezci jesti üretmeye devam eder (Derrida, 2014, s.66). Ama öte yandan Saussure, ses ile anlam arasında doğal bir bağ olduğ u yönündeki varsayımını dildeki asli unsurun göstergedeki

sesçil karaktere yabancı olduğu yönündeki iddiası ile yıkar (Derrida, 2014, s. 80-81). Bu belirleme ile Derrida Saussure'ün karşısına Saussure'ü çıkartır. Zira Saussure dilin düzenini tanımlamaya giriştiğinde, dilin iç sistemini yazıyla analojiye sokar. Derrida'ya göre bu analogilerin hiçbiri tesadüfi değildir, bilakis göstergenin kaydedilme, temsil edilme ve figürlenmeye girişilmeden önce kökensel yazıyı içerdiğini itiraf etmesi açısından dikkate değerdir (Derrida, 2014, s. 80). Saussure böylelikle gösterge problemini Derridacı anlamda yazı fikrine yaklaşacak şekilde belli bir sınıra kadar getirmiş olsa da logos merkezciğe takılı kalması nedeniyle o sınırın gerisinde kalmıştır.

Derrida, kökensel yazı fikrini, Saussure'ü de içine dâhil ederek, Platon'dan bu yana felsefe tarihinde süregelen geleneksel yazı anlayışına karşı geliştirir. Geleneksel yazı kavramı asli motivasyonunu sözden türetilmiş olmaktan alır ve bu yüzden yazıya sözün karşısında ikincil statü yüklenir. Geleneksel yazı kavramına alınan tavırlar farklı merkezler etrafında öbeklense de yazının sözün karşısında ikincilliği şaşmaz bir şekilde sabit olarak kalır. İşte Derrida'nın kökensel yazı kavramı tam da bu motivasyona karşı çıkar. Derrida'ya göre yazının sözde türetilmişliğini öne sürmek ya da yazı gibi bir teknik ile hiç karşılaşmadığı saf durumların olduğunu iddia edebilmenin tek bir koşulu vardır; o da sözün zaten her zaman bir yazı olduğunun farkına varılmasıdır (Derrida, 2014, s. 87). Bu noktada Derrida Heideggerci bir jestle geleneksel yazı kavramının üzerini çizerek (*sous rature*) hem ona eleştirel mesafesini alır hem de çizildiği yerde okunur bırakarak kendisinin yazıdan kastının geleneksel yazı kavramından daha farklı olduğunu ima eder. Geleneksel yazı kavramında Derrida'ya göre bir tür şiddet saklıdır. Zira yazıyı yalnızca herhangi bir alfabenin yazısına indirgeyen geleneğin şiddeti boşlukların, mesafelenme hareketinin, bir yüzey üzerine bırakılan bir çentiğin de bir "yazı" olduğunu görememiştir. Bununla birlikte, yazının karşısına konumlandırılan sözün, şimdi ve burada oluşa eriştiği varsayılan mevcudiyet ayrıcalığının aslında bir karşılığı yoktur. Zira zamansallaşma tartışmasında da gördüğümüz üzere, mevcudiyetin saf bir şimdilik olarak deneyimlenmesi imkânsızdır; çünkü iz, tüm bir zamansallığı yapılandırır. Bu sebepten Derrida'ya göre sözün kendisi de mevcudiyetin dolunluğuna asla erişemeyecek olması açısından bir tür yazıdır.

Geleneksel yazı kavramının karşısına kendi *arkhe-yazı* (*archi-écriture*) kavramsısını yerleştiren Derrida bu revizyonun yalnızca kavramsal düzlemde sınırlı kalmadığını aynı zamanda içeriğinde de bir değişim yaratmasına ve bu revizyonun gerekliliğine işaret eder

(Derrida, 2014, s. 85). Bu noktada “yazı” kavramının önüne gelen “*arkhe*” kavramı, söz konusu ön kavramın ihtiva ettiği “başlangıç”, “köken”, “ilk olma” gibi anlamlar sebebiyle ilk bakışta kafa karıştırıcı gelebilir. Ancak Derrida’nın burada “*arkhe*” ön eki ile kastettiği kavramı zamansallaşma bahsinde gündeme gelen iz kavramı ekseninde düşünmek gerekir. Zaten iz, *arkhe*-yazı, *arkhe*-iz, *différance* kavramları birbirleri yerine geçen ya da bir diğer deyişle birini andığımızda öteki de peşi sıra eşlik eden kavramlardır. Hatırlayalım iz, Batı metafizik geleneğin zamansallaşma bahsinde öne sürdüğü şekilde şimdiden kalan bir şey değildir. İzin şey olmaması bir kenara dursun, o daima şimdiyi önceleyen, onu kuran, izini bıraktığı yerde de silinen simularksı bir göndermeye sahiptir. Ve Derrida ‘*Différance*’ adlı metninde zamansallaşma bahsinde gündeme gelen izin metinsel iz ile düşünülebileceğini ifade eder (Derrida, 1973, s. 156-157). Zira Derrida’ya göre yine metafizik geleneği zaman ve mekânın birbirleriyle iç içe geçmişliğini daima göz ardı eder. Başta *différance* olmak üzere, iz, *arkhe*-iz ve *arkhe*-yazı gibi birini andığında ötekinin de peşi sıra geldiği tüm kavramlar bu iç içe geçmişliğin altını çizer. İzin hem zamansal hem mekânsal göndermeleri, *arkhe*-yazı kavramının önünde yer alan “*arkhe*” ön ekinin tarihin saf bir başlangıç noktasını ifade etmediğini beyan eder. Şayet daima izin kurduğu bir şimdiden söz ediyorsak, o hâlde *arkhenin* saf bir karakterde olmasından artık söz edilemez. Bu açıdan “*arkhe*” daima eklentisel bir karaktere sahiptir ve bu karakteri gereği ne kadar geriye gidilirse gidilsin, asla yakalanamayacak bir kaynak noktasını ifade eder. *Arkhenin* kökenselliği, geleneksel metafiziğin kokusu burnunda tüten, saf ve homojen bir ilk çıkış noktasını değil; eklentisel karakteri nedeniyle kendisinden kaçınılmaz olan heterojenliği gündeme getirir. Derrida’nın *Tin Üzerine (De l’esprit)* metninde de açık açık söylediği gibi köken heterojendir (Derrida, 1989b, s. 107). Böylelikle bir yandan *arkhe* kavramının pre-sokratik gelenekten bu yana gelen saf ve homojen bir kökenselliğe ve kaynağa yönelik yaptığı göndermenin üzerini de çizerek silen Derrida, diğer yandan *arkhe*-yazı kavramıyla geleneksel yazı kavramına yapışan tüm yorumları paranteze alır. Derrida’ya göre dil hiçbir zaman sözün saflığına demir atıp da tarihte bir momentten sonra yazı ile karşılaşp saflığını yitirmemiştir, dil daha en başından itibaren yazıdır. Kuşkusuz bu yazı, devasa bir yazı alanını sadece alfabetik yazıya indirgemeyen, yüzey üzerinde bırakılan çentikleri, işaretleri, tüm bir kaydetme hareketinin kendisini ihtiva eden bir yazıdır. Bu noktada yazıdan kastının anlaşılabilmesi için Lévi-Strauss’un *Hüzünlü Dönenceler*’inde yer alan ‘Bir Yazı Dersi’ metnine yönelik

Derrida'nın bakışı iyi bir örnek sunarak yardımcı olabilir. İlgili metinde Lévi-Strauss “yazısız bir toplum” olarak adlandırdığı Nambikwara’lardan şöyle söz eder:

“Nambikwara’ların yazmayı bilmedikleri tahmin edilebilir, ama onlar, su kabakları üzerine çizdikleri zikzaklar ya da noktalı çizgiler dışında resim de yapmazlar. Oysa Kaduveo'larda yaptığım gibi onlara da kâğıtlar ve kalemler dağıtmıştım. Önce kayıtsız kaldılar, sonra bir gün hepsinin, kâğıt üzerine dalgalı çizgiler çizdiklerini gördüm. Ne yapmak istiyor olabilirlerdi? Sonra anladım: yazı yazıyorlardı, daha doğrusu kalemlerini aynı benim kullandığım gibi kullanmayı deniyorlardı. Şimdilik düşünebildikleri sadece buydu, çünkü onları henüz resimler çizerek eğlendirmemiştım. Aralarından birçoğu bundan başka bir çaba içinde değillerdi; ama oba reisnin amacı daha başkaydı. Şüphesiz sadece o, yazının işlevini kavramıştı. Benden bir bloknot istedi; böylece birlikte çalışırken aynı gereçlere sahip oluyorduk. Kendisinden istediğim bilgileri bana sözlü olarak vermiyor, onun yerine kâğıdın üzerine dolambaçlı çizgiler çiziyor ve sanki cevabını oradan okuyabilmem için bana uzatıyordu. Kendisi de oynadığı oyuna pek fazla kanmıyordu aslında; çizdiği her bir çizgiyi bitirdikten sonra bunun bir anlam taşıyıp taşımadığını sıkıntılı bir biçimde inceliyor ve her seferinde yüzünde aynı umutsuzluk beliriyordu. Ama gerçeği kabule yanaşmıyordu; aramızda hiç konuşulmadan varılan bir anlaşma uyarınca, çiziktirmelerinin bir anlamı olduğu kabul edilmişti ve ben de bu anlamı çözmeye çalışır gibi yapıyordum.” (Levi-Strauss, 1994a, s. 310-311)

GÜ’de Derrida Lévi-Strauss’un noktaları, çizgileri, su kabaklarının yüzeyinin üzerine çizilen zikzakların neden “yazı” alanına dahil edilmediği sorusunu sorar (Derrida, 2014, s. 169-170). Derrida açısından Lévi-Strauss’un tüm bu kaydetme hareketlerini yazının alanından atma sebebi tüm bir yazı alanını yalnızca alfabetik yazıya indirgeyen bir şiddet hareketinden ötesi değildir ve bu şiddet hareketinin altında etnos merkezci bir jest yatmaktadır. Böylelikle Lévi-Strauss her ne kadar Batı düşüncesinin ve Hegelci ilerlemeci tarih anlayışının de ana damarlarından biri olan ilkelik mitini yerle bir etse de yazıya karşı aldığı tavırda en az Hegel kadar etnos merkezci jesti takip eder. İşte Derrida’nın *arkhe*-yazısı, yazının logos merkezci ve etnos merkezci değerlendirmelerine karşı gardını alır. Hâlen yazı kavramını, tüm geleneksel göndermelerine rağmen kullanmakta ısrar edişini dildeki ve ampirik yazıdaki farklılık hareketi olanağının *arkhe*-yazı sayesinde ortaya çıkıyor oluşu ile gerekçelendiren Derrida (Derrida, 2014, s. 87) yazıyı da artık geleneksel söz-yazı karşıtlığına yerleştirmez. Zira *arkhe*-yazı, ampirik yazı

ya da söz gibi duyumsanır bir varoluşa sahip değildir. Bilakis *arkhe*-yazı, dilin, farklılıkların, ampirik yazının olanağını koşullar.

Derrida'ya göre *arkhe*-yazı hiçbir bilimin ya da fenomenolojik indirgemenin nesnesi olamaz (Derrida, 2014, s. 87), çünkü *arkhe*-yazı kendisini duyurduğu anda eş zamanlı olarak kendisini gizler. Bu yönüyle *arkhe*-yazı metafiziğin en derinlerine köklerini salmış olan mevcudiyet (*présence*) yokluk (*absence*) karşıtlığını aşar. Derrida'ya göre Saussure aslında gösterge sistemi içerisinde gösterenlerin pozitif bir değer taşımadığını belirlemiş ve dilin içsel sisteminin yazıya yakın olduğunu keşfetmişse de yazıdan hâlen ampirik yazıyı kastettiğinden ve farkı, bizzat soruşturma konusu yapmadığından dolayı farktaki öteleme hareketini görememiştir. Bunun bedeli daha önce de söylediğimiz gibi gösterilenin ağına takılı kalması olmuştur. Gelgelelim Platon'un *Sofist*'inden bu yana biliyoruz ki fark hiçbir zaman nesneleştirilmeye müsaade etmez, böylesi bir girişim daima farkın ertelenmesini ya da ötelenmesini beraberinde getirir. İşte Derrida *différance* kavramsısı ile bu farka uzamsal bir jest ile işaret eder. Kavramsının kökünde yer alan “differer” fiili hem farklılaşmak hem de ertelemek anlamına gelir (DAF, 1694, s. 329). Derrida bu fiilden türetilen bir kavram olan ve fark anlamına gelen “différence” sözcüğünün ilk “e” harfini “a” harfine çevirerek bir kavram neolojizmi yapar. Ne var ki Fransızca'da *différence* ve *différance* sözcükleri arasında telaffuz açısından hiçbir farklılık yoktur. Bu iki sözcük arasındaki fark kulağa gelmez, ancak bir yüzeyin üzerindeki yazıda kendisini gösterir. Bu sayede Derrida mevcudiyet metafiziğinin söz ile yazı karşıtlığında ayrıcalıklı kıldığı söze karşı farkın ancak kendisini yazıda gösterebileceğini ima ederek uzamsal bir jest yapar. Ancak bu durumdan ötürü Derrida'nın basitçe bir karşı-metafizik yapmaya giriştiği düşünülmemelidir. Böylesi bir girişim Derrida açısından oldukça beyhude olurdu, zira karşı metafizik tüm bu karşıtlıkların üzerine inşa ettiği yapı ile yüzleşmeyi teğet geçerek başka bir mevcudiyet metafiziğine yol açar. Derrida *différance* kavramsısı ile farkın ancak “yazı”da kendisini göstereceğini ima ederken, öte yandan söz konusu kavramsının ihtiva ettiği “öteleme” anlamı sebebiyle bu farkın daima öteleneyeceğini ve hiçbir zaman kendisini görüye sunmayacağına da işaret eder. Bu açıdan buradaki yazı ampirik yazı değil, yine *arkhe*-yazıdır. Fark ile ötelemeyi bir araya getiren *différance*, yalnızca uzam ile zamanının da birbirinden ayrılamaz ve iç içe geçmiş olduğunu ilan etmekle kalmaz. Aynı zamanda “öteki” ile ilişkinin de olanağını açar (Derrida, 2014, s. 92). Bu noktada şunu açık açık

ifade etmekte hiçbir beis yoktur ki birbirlerine zincirlenen *arkhe*-yazı, *différance* ve iz kavramsıları, uzamsallaşmanın zamansallaşmanın ve başkası ile ilişkişelliğin olanağının koşuludur.

2.1.4. Oyunun Sonsuzluğu: Metnin Küllerinden Doğuşu

Farkın gösterenden gösterene devamlı ötelenmesi anlamı artık herhangi bir gösterilenin merkezinde durdurmaz. Bilakis gösterenler arasındaki farkın her seferinde bir başka gösterene ötelendiği sonsuz evrende anlam da sonsuz bir oyun (*jeu*) içerisinde. Bu noktada Derrida açısından oldukça ilham verici olmasından ötürü Nietzsche'nin oyun düşüncesinin ana hatlarını hatırlamak gerekir. Nietzsche hakikati doğaya içkin olarak gören geleneksel metafiziğin hakikat anlayışına karşı, hakikatin kurgusal bir karakterinin olduğunu öne sürer. Dil, güç istenci ve hakikat arasında ayrılmaz bir ilişki olduğunu varsayan Nietzsche'ye göre insan, doğada kendisini ayrıcalıklı hissetme güdüsünü karşılamak üzere dilin araçlarıyla "Hakikat" denilen oyunu kurar. Bu oyunda gerçeklik ile görünüş, akıl ile tutku, ruh ile beden gibi kimi karşıt kavramlar belli kurallar silsilesi dahilinde bir yapıya oturtulur ve daha sonra bu yapının kurulan, inşa edilen bir şey olduğu bile isteye unutturulur. Oysa Nietzsche'ye göre her biri bir diğerinden farkı olan tikeller çeşitlerinin olduğu dünyada hiçbir kavram olmamasına rağmen, filozof ve bilim insanı dilsel araç ve gereçlerini doğaya enjekte ederek hakikat ile doğanın özünde var olan bir şeyi keşfetmiş olan bir şeyi lanse eder. İşte yapının kurgu olduğunun unutturulduğu geleneksel hakikat anlayışına karşı Nietzsche'nin hakikat denilen şeyin kavramlar arasında kurulan karşıtlık ilişkisindeki kuvvetler ayırımına dayandığını hatırlatması, bir başka deyişle hakikatin bir oyun olduğunun olumlaması, Derrida'nın metinselliğe yaptığı ısrarlı vurgunun paralelinde düşünülmelidir. Zira dekonstrüksiyon Nietzsche'nin sözünü ettiği Batı metafizik geleneğinin "unutturma" etkisinin bir türevi olarak kabul edeceğimiz "doğallaştırma" eğilimine dikkat çeker. Dekonstrüksiyonun tek tip bir tanımını yapmak mümkün olmasa da özellikle Derrida'nın 1967 ile 1980 arasında yazdığı metinlerinde, metafizik geleneğin doğallaştırma eğilimini ifşa etmek gibi bir işlevi söz konusudur.²⁵

²⁵ Derrida'nın yaşantısına dair belgesel çeken bir ekip filozof ile yaptığı röportajda dekonstrüksiyonun ne olduğu sorusunu yönelttiğinde Derrida bir tanım vermek yerine tarif etme işine girer. İlgili belgesel Derrida'nın kahvaltı yaptığı, kitaplarını kütüphanesine dizdiği ya da kürsüde ders verdiği gibi gündelik yaşantısından kimi kesitleri içerir. Derrida dekonstrüksiyonu tarif ederken ilgili belgeselin çekim aşamasında sanki etrafta hiçbir ses ya da görüntü ekipmanı yokmuş gibi iki tarafında sözde doğal bir şekilde davrandığını ifade eder. İşte dekonstrüksiyon, Derrida açısından tüm bu kurgusal akışı mümkün hâle getiren

Keza Derrida'nın Batı metafizik geleneğinin söz ile yazı arasında kurduğu karşıtlıkta yazının nasıl bastırıldığını izlemesi bu doğallaştırma eğiliminin en semptomatik ifadesini açığa vurur. Zira “filozof” söz ile yazı karşıtlığında yazıyı “yazı” ile bastırır. Daha açık bir ifade ile belirtmek gerekirse, Platon'dan Saussure'e değin yazıyı sözün karşısında bastıran, ona söze nazaran ikincil bir karakter atfeden Batı metafizik geleneğinin bu iki kategori arasındaki hiyerarşik ilişkiyi yazılı bir metinde yazı aracılığı ile kuruyor olması Derrida açısından oldukça manidardır. Dekonstrüksiyon tam bu noktada sözün şimdi ve buradalığına yaslanmış metafizik geleneğinin kendi meramını dillendirmek için zaruri bir araç olarak kullandığı yazıyı ve metinselliği nasıl unutturarak doğallaştırdığını gözler önüne sererek aşına olduğumuz filozof ve yazar imgesini sorguladır. Filozof, kullandığı kavramlar, metaforlar bizzat doğaya içkin birer hammaddeymiş gibi bir izlenenim yaratır. Oysa işin aslı ne Nietzsche'ye ne de Derrida'ya göre hiç de öyle değildir. Bilakis filozof doğada olmayan yapıları birtakım kavramlar arasındaki ayrımları karşıtlık ilişkisi içerisinde yapılandırmaları sayesinde hakikati “metin”lerinde kendisi kurar. Bu noktada dekonstrüksiyon insan elinden çıkma bu yapıların ve kurulan bu oyunun unutturulması ve doğallaştırılmasını metnin metinselliğini vurgulayarak bozar. Derrida'nın ısrarla odaklandığı söz ile yazı arasındaki karşıtlıkta filozofun yazının aleyhinde aldığı tavrın bizzat filozofun metni ile açığa çıkarılması doğallaştırma hareketinin ilk çözüldüğü anı gözler önüne serer. Nitekim yazının gelişi oyunun sahneye girişidir (Derrida, 2014, s. 14). Bu noktada *GÜ*'nün meşhur ve çokça yanlış anlaşılan deyişini alıntılatabiliriz: “metin-dışı yoktur” (Derrida, 2014, s. 242). Sıklıkla alıntılanan bu deyiş, filozofun örtüsünü kaldırdığını iddia ettiği hakikatin, metinde belli birtakım kavramların karşıtlık ilişkisi içerisinde yapılandırılarak birbirleri arasında oyuna sokulması sayesinde kurulduğunu ifade ederek metin ile hakikat arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Ancak Nietzsche yapısalıcılıktan önce dil ile hakikat arasındaki bu kurucu ilişkiyi ve oyunun olumlanmasının önemini sezmiş olmasına rağmen esas ilgisini kavramlar arasındaki karşıtlık ilişkisindeki hiyerarşi ile sınırlayarak bir tür karşı metafizik yapmaya yönelir. Ancak karşı metafizik söz konusu karşıtlıkları yapılandıran yapının hiyerarşik silsilesini sürdürmeye devam ettirdiğinden oyunun kapalı yapısını çözmeyi teğet geçer.

ve kurguda görülmeyen teknik gereçlerin -etrafındaki kameraların ve mikrofonun- ve röportajın yapıldığı kişi ile röportajı yapan kişi arasındaki sessiz anlaşmanın varlığının gösterilerek ifşa edildiği andır. Bir başka deyişle belgesel için doğallaştırılan o kesitlerin hiç de doğal anlar olmadığını gözler önüne serme işidir.

Bu açıdan oyunun oyun olduğunu olumlamanın hakkını vermek için yapıların çekirdeğine inmek gerekir ki bu da oyunun daima bir merkezin eksenini etrafında döndüğünü fark etmeyi şart koşar. İşte Derrida Batı metafizik geleneğinin yapılarının *arkhe*, *telos*, *ousia*, *eidos* gibi hep belli kavramsal kılıflar giydirilen transandantal gösterilenin merkezinde yapılandırıldığını iddia eder. Söz ile yazı, ruh ile beden, insan ile hayvan, iç ile dış gibi bu karşıtlıklara eklenebilecek tüm olası karşıtlık çiftlerinde bir kategoriyi öteki kategoriden hiyerarşik olarak üstün kılan unsur, kategorilerin farklı kavramsal kılıklara girmiş olan merkeze yakınlığıdır. Bu açıdan kavram çiftleri arasındaki karşıtlıkta kategorilere değerini merkeze olan mesafesi tayin eder. Bununla beraber yapıların merkezlerinin şöyle de bir ayrıcalığı vardır ki söz konusu karşıtlıkların birbirleri arasında girdiği “oyun”un kurallarını tayin ederler. Bu açıdan da gösterenlerin birbirleri içerisinde girdiği oyundan etkilenmeden kalırlar ve “oyun”u hep bir noktada kapatırlar (Derrida, 2001b, s. 351-352). İşte Derrida’nın transandantal gösterilenin veya merkezlerin mevcudiyetine yönelik itirazı, oyunu kapatan dünyayı sonsuz bir evrene açar. Artık transandantal gösterilenin olmadığı bir evrende “oyun” kavramının da üzerini çizerek okunur bırakmak gerekir. Zira Derrida felsefe tarihinde Platon’dan Saussure’e değin çeşitli oyun analogilerinin yapıldığının farkındadır. Sözgelimi *Phaidros*’ta yazı bahsi geçerken oyun analogisi kullanılır. Yine aynı şekilde Saussure gösterge kuramını izah ederken satranç oyununu analogi olarak kullanır. Bununla birlikte birtakım oyun kuramcılarının da söz eder Derrida. Ancak oyuna yönelik tüm bu yaklaşımlar oyunu “dünya” içerisinde kimi zaman bir şey kimi zaman bir analogi kimi zaman ise bir sahne olarak düşünürler. Ne var ki bu düşünce oyunu dünyanın bir temsili ya da taklidi olarak konumlandırmasıyla dünyayı da bir gösterilen hâline getirir. Oysaki Derrida’ya göre oyuna hakkını verebilmek için öncelikle belli kılıklara soktuğumuz transandantal gösterilen sorunundan sıyrılmak gerekir (Derrida, 2014, s. 76). Ancak transandantal gösterilenin olmadığı bir oyunda, oyunu kapatan herhangi bir merkez de olmayacağından ötürü oyun sonsuzluğa açılacaktır. Bu sayede bir gösterilen olmadığı dünyanın oyununu (Derrida, 2014, s. 77) düşünmek mümkün hâle gelir.

Derrida’ya göre oyunu kapatan merkezler yalnızca kavramsal kılıklarla karşımıza çıkmazlar. Yapıları yapıtlarında kuran eserin yaratıcıları da birer merkez olarak kendilerini sunarlar. Bu hususla daha ziyade yapıtları yorumlama pratiğinde yüzleşsek de durum aslında mevcut yapıt ve yapıtın yaratıcısı olan “yazar” ya da “filozof” imgeleriyle

yakından ilgilidir. Zira filozofun söz ile yazı karşıtlığında yazıyı bastırması ve “yapıt”ını sanki tutarlı organik bir birlikmiş gibi sunması boşuna değildir. Bununla birlikte filozof sözün yokluğunun devası ve eklentisi olan yazı sayesinde kendi sözünün anlamının teminatını yapıtına hasrettiği tutarlılık ve bütünlük idealleri ile verir. Yazıyı yazı ile sözün ayrıcalığının karşısında bastıran yazar, kendi varlığını metnin sabit anlamının ve iç tutarlılığının teminatı olarak sunar. Burada iki yönlü gizli bir anlaşma söz konusudur: Yazarın namevcudiyeti yapıttaki anlamın tutarlılığı ile bir tür mevcudiyet kazanır gibidir. Geleneksel yazarın yapıtının organik bütünlüğünü ve tutarlılığını kendi niyetleriyle yüzyıllar boyunca denetleyebileceğine yönelik naif inancının garantörü ise transandantal gösterilenin var olduğunun kabulüdür. Bu merkezin var olduğuna yönelik inanç sayesinde anlam, sabitliğe demir atacağından ötürü yapıt da yaratıcısının niyetini yansıtır ve yapıt okuma eylemi yazarın niyetini okuma eylemine dönüşür.

Ancak Derrida’nın dekonstrüksiyonu söz ile yazı karşıtlığında alınan tavırda yakından takip ettiğimiz üzere yazarın anlamın tutarlılığını denetleyemediğini gözler önüne serer. Sözgelimi Platon’da yazının hem deva hem zehir olması, Rousseau’da bir yazının eklenti olarak hakir görülmesine karşın eklentinin gerekliliği, Husserl’in seste yakaladığını öne sürdüğü bilincin şimdi ve buradallığının daima izin eklentiselliğine muhtaç olması ya da Saussure’ün sözün dilin doğal yapısını yansıttığını öne sürmesine karşın aslında yazının dilin dinamiklerini yansıtmak açısından daha yakın olduğunu itiraf etmesi, metnin yazarın niyetini nasıl aştığına yönelik örnek durumlar olarak sayılabilir.

Oyunu kapatan, anlamı sabitleyen bir transandantal gösterilenin olmadığı bu sonsuz evrende, anlam da sürekli erteleneceğinden ötürü onun yazarın niyetlerini aşması kaçınılmazdır. Zira yazı hiçbir zaman yazarın kendi mevcudiyetine çekebileceği bir eylem değildir:

“Aynı zamanda yazarın yokluğu. Yazmak geri çekilmektir. Yazmak için kendi çadırına çekilmek değil, bizzat kendi yazısından geri çekilmek. Kendi dilinden uzakta karaya oturmak, onu özgürleştirmek ya da kontrolünü kaybetmek, onun yalnız ve savunmasız olarak yoluna devam etmesine izin vermek. Sözü bırakmak... Yazıyı bırakmak, yalnızca onun geçişini sağlamak için orada olmak, onun geçit törenin şeffaf unsuru olmaktır: her şey ve hiçbir şey. Yapıt için yazar hem her şey hem de hiçbir şeydir.” [italikler özgündür] (Derrida, 1967, s. 106)

Derrida’ya göre yazma eylemi, mutlak yaratıcı öznenin anlamı bir gösterilende sabitleyerek teminatı altına alma idealini ete kemiğe büründürdüğü Kitap imgesini

bertaraf eder (Derrida, 2001, s. 10). Yazarın yapıtında hakikatin üzerindeki örtüyü kaldırmak için peşinden koştuğu tutarlı organik birlik düşüncesi en iyi ihtimalle bir mit olarak kalır. Dekonstrüksiyon ile metinlerin tutarlılığı peşinde koşan geleneksel filozofun tam aksine yazarın niyeti ile yazısı arasındaki çelişkileri yakalamak için metnin tutarsızlığa düştüğü noktaların peşinden giden Derrida, aşına olduğumuz filozof imgesini de sarsar. Böylelikle yalnızca filozofun ya da yazarın değil, yazarın içsel sürecinin bir tezahürü olarak lanse edilen yapıt imgesinin de ölümünü ilan ederek “metin” fikrini tedavüle sokar. Barthes’ın ifade ettiği gibi yazarın ölümü metnin doğuşudur (Barthes, 1977, s.145). Metin yapıtın ya da kitabın aksine yazarın yaşamının, niyetlerinin yön verdiği kapalı bir organik birlik değil; anlamın sonsuzca ertelendiği bir ağı ifade eder. Metin hiçbir zaman sil-baştan, yepyeni kavramlarla yaratılması ile başlayan el değmemiş bir ağ değildir. Metin yazma pratiği, kaçınılmaz olarak önceki metinlere eklenerek gerçekleşen, onların söylemsel tortularını miras alarak daima el altında varolan kavramsal malzemelerle işleyen yaptakçı bir pratiktir. Gelgelelim söz konusu pratik, yazarı bu tortuların ağırlığının altında kalmaya mecbur bırakmaz. Bir başka deyişle Derrida’nın metinselliğe yaklaşımında yazar, yapısalcılıkta olduğu gibi yapıya kısıtlanmış durumda değildir. Derrida felsefesinde örneklerini gördüğümüz üzere yazar, kavramların geleneksel anlamlarla yüklü mirasına karşı eleştirel mesafesini alabilir. Bu mesafe kimi zaman “şey” sözcüğünde olduğu gibi gerçekten uzamsal bir jestle kavramın üzerini çizilerek, kimi zaman sözgelimi “yazı” sözcüğünde olduğu gibi geleneğin kavramından yola çıkıp ona farklı bir anlam yüklenerek, kimi zamansa “*différence/différance*” sözcükleri arasında yapıldığı üzere kavramın kulağa aynı gelen tınısına mesafesini yazı ile uzamsal olarak alınabilir

Bununla birlikte dekonstrüksiyonun daima başka metinleri muhatap alarak bir metinsel uzam kurmuş olması Derrida’nın bir yazar olduğu kadar okur olduğunu da hatırlatarak okurun rolünü de tartışma olanağını açar. Zira geleneksel okur imgesi, geleneksel yazarın hakikati keşfettiği yapıtın organik bütünlüğünün saydamlığının potasında erir gider. Okurun rolü yazarın teminat altında aldığını iddia ettiği anlamı kavrayabilmenin ötesine geçmez. Bu açıdan okura ya da genel olarak alımlayıcıya oldukça pasif bir rol verilir²⁶.

²⁶ Alımlayıcıya atfedilen bu pasivize edilmiş rolün kırılışı aslında felsefeden evvel sanatta gerçekleşir. Sözgelimi edebiyat alanında klasik bir roman ile Calvino’un *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanını okuyan okur aynı kişi bile olsa, metinlerin okura açtığı alanın aynı yüzölçümünde olmaması açısından aynı okur değildir. *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*’nun bölümleri arasında bir tutarlılık yoktur. Yazar bilerek her bölümün sonunda bambaşka bir evren yaratır. Bu romanı okuyan okur klasik bir romanı okuduğunda

Derrida'nın metinlerinin daima başka bir metnin uzamsallığına kurulması ilk olarak sözü edilen metinlerin kapalı yapısını açar. Derrida hem okur hem de yazardır. Metnin ilk yazarı tarafından niyet edilmiş anlamları ile nasıl çeliştiğini metnin dışından bir yerden müdahale etmeksizin, bizzat metnin yapılarının içerisinde ikamet ederek gösteriverir (Derrida, 2014, s.39). Bununla birlikte Derrida'nın okur ve yazar olarak kendi okuruna açtığı alan da anlamlıdır. Filozofun dekonstrüktif metinlerinde kendisinin “konuştuğu” yer ile “üzerine konuştuğu” metnin sınırlarını takip etmenin zorluğu, okuyucusundan yüksek bir dikkat talep eder. Bu hamle aynı zamanda Batı metafizik geleneğinin tıpkı Husserl'in monolog deneyiminde yakaladığını iddia ettiği cinsten tek sesliliğe itirazdır. Hatta Derrida kimi zaman bu etkinin derecesini bile isteye arttır. Sözgelmi *Glas*'da uzamsal bir jestle sunulmuş çok seslilik vardır. Metinde sayfalar iki ayrı sütuna bölünmüştür ve sol sütun Hegel'e sağ sütun ise Genet'ye ayrılmıştır. Yine *Resimde Hakikat*'in 'İadeler' bölümünde *Glas*'da olduğu cinsten bariz bir uzamsal jest ile karşılaşmasak da metnin “sesi” her defasında başka ses(ler) tarafından bölünür. Heidegger'in Van Gogh'un tablosuna yönelik *SYK*'de yaptığı yorumun sanat tarihçisi Schapiro'nun yönlendirdiği eleştiriyi ele alan bu metin kimi zaman Heidegger'e kimi zaman Schapiro'ya kimi zaman Schapiro'nun sesinin arkasında olduğu iddia edilen Kurt Goldstein'in anısına²⁷, kimi zaman Derrida'ya kimi zaman ise kime ait olduğu tespit edilmeyen seslere kulak verir. Metnin, yazarın kendi içsel sesinin çeperlerine kapılmış bir tek seslilik olarak örülmesine itiraz eden bu Derridacı jestler, metnin tıpkı Lévi-Strauss'un mitlerin sahip olduğu orkestra partiyonları gibi çok sesli ve çok katmanlı yapıya sahip olduğunu ima eder. Böylece geleneksel okur, yazarın sesinden başka ses duymadığı dinleyici koltuğunun pasivize edilmiş konforlu alanından metnin çok sesli yapısı itibarıyla zorla kaldırılarak metnin seslerinden birisi olmaya davet edilir. Sanat alanının meşhur sanatçı, yapıt ve izleyici üçgenindeki rollerini hepten değiştiren bu metinsellik anlayışı sayesinde artık ne modern gelenekte olduğu gibi okur, yazarın tanrısal otoritesini aktardığı yapıtının karşısında pasif bir alımlayıcıdır ne de yapısalcılıkta olduğu gibi hem yazar hem okur hem de metin tümüyle yapının duvarları arasında

olduğu gibi elindeki romanın saydamlığına kapılmaz. Yazarın bıraktığı boşluklara dahil olarak okur-yazar arasındaki hiyerarşik sınırların bulanıklığına tanık olur.

²⁷ Derrida, Schapiro'nun Heidegger'e itiraz ettiği metnin Kurt Goldstein'in ölümünden birkaç yıl sonra yayımlanmasına dikkat çeker. Goldstein Nazi Almanyası'ndan kaçan bir Yahudi'dir ve Schapiro'nun Goldstein'a duyduğu sempati, Heidegger'in Nazizm ile ilişkisi dikkate alındığında metindeki çok sesliliği arttırır.

kısıtlanmış durumdadır. Derrida yapısalcılığın modern öznelliğe yönelttiği eleştirileri kabul eder ancak öznenin söz konusu örülü duvarların içerisine kapalı kalmasına itiraz eder. Şayet bir yazar olarak özne önceki metinsel külliyatların sabitlenerek örüldüğü öne sürülen anlamını aynı zamanda bir okur olarak “sökebilme” potansiyeline sahipse, o hâlde kendisine sunulan yapıya mahkûm değildir. Bu açıdan Derrida’nın dekonstrüktif okuma stratejileri, yazar ile okur arasındaki hiyerarşik ilişkiyi bulanıklaştırarak özneye yepyeni bir alan açar.

Üstelik Derrida’nın okura ve yazara açtığı alan sadece birincil metinlerle sınırlı değildir. İkincil metinler de yani metnin üzerine yapılmış yorumlar ve kuramlar da geleneksel metinsel yaklaşımlarla ve felsefe tarihinin merkezleriyle doğrudan ilişkilidir. İlk bölümde sözünü ettiğimiz tragedya kuramları bu merkezleri belli bir formlarda canlandıran hayaletlerdir. Derrida’nın okura, yazara ve metne açtığı alanın kuramsal arka planından söz ettikten sonra tragedya kuramlarına musallat olan hayaletleri yeniden bir hatırlamakta fayda vardır. Zira filozofların tragedya kuramlarına sirayet eden hayaletler, filozofların metinlerinde kapadığı merkezlerle yakından ilintilidir. Bu noktada herhangi bir kuramın bir diğerine nazaran haklılığından söz etmenin ya da hayaletlerin sayısını arttırmanın herhangi bir anlamı yoktur. Burada esas mesele söz konusu kuramların hangi merkezlerden beslendiğinin tespitini yaparak, bu metinleri herhangi bir merkezle kapatmaksızın okuyabilmenin imkânını aramaktır. Platon ve Aristoteles’in tragedya kuramlarını farklı motivasyonlarla kat eden ve yazı meselesinde bir örneği ile karşılaştığımız önce gelenin şiddeti problemi, Platon’un felsefesinde merkez olarak belirlediği *eidosu*, tragedya kuramında da belirleyici hâle getirmesiyle hayaleti *pharmakon* formunda bir *mimesis* olarak yürürlüğe sokarken Aristoteles’in felsefesinde ise *ousia*, *telos* ve *logos* kavramları ile birbirlerine zincirlediği merkezler, *mimesis* doğanın logosa sahip canlılığını yakalamayı bir norm olarak dayatır ve hayaleti organik forma sahip bir *mimesis* olarak yürürlüğe sokar. *Poetika*’nın otoritesi gölgesinde yüzyıllar süren kuramsal sessizlikten sonra Kant sonrası felsefe gelenekleri hem modern felsefe geleneğinin dualitelerini hem de Kant’tan kalan ikilikleri uzlaştırma yolunu tragedyada bulmasıyla bu metinlere metafiziğin tikanıklarını açma misyonu yükler. Romantik adını verdiğimiz hayalet, genel olarak eski Yunan’da varlığa dair bütüncül bir yaklaşımın olduğunu ileri sürerek bu dönemin birlikli yapısını model alır ve yeni bir mitoloji yaratılmasının gerekliliğine işaret eder. Ne var ki bu bütünlükçü eski Yunan modeli,

dönemin gelişmiş tininin yanında naif kalacağından romantik gelenek bu mirasın bir model olarak alınırken aklın filtresinden geçirilerek revize edilmesini salık verir. Bununla birlikte romantik hayalet, her ne kadar modernizmin dualitelerinden kurtulmak için tragedyalara dönse de bu dualitelerin en büyük ürünü olan modern özneliliğin sularını terk etmediği gibi, modernizmin kendine mevcut özne modelini klasik tragedyaların karakterlerine giydirek bu eserleri yorumlar. Bu açıdan romantik hayalet tarihe yönelik yaklaşımlarda aklın merkezde olduğu ilerlemeci bir motivasyonla tragedya kuramlarına yaklaşırken, modernizmde şikayetçi olduğu özne modelini tragedya okumalarına uyarlar. Romantizmin eski Yunan'a bakışında belirleyici olan tinin merkezde olduğu ilerlemeci tarih anlayışı Hegel ile zirve noktasına ulaşır. Hegel'in sisteminde tinin *telosu* kendi özbilincine erişmek olduğundan, doğa tinsellikte dolayına girerek aşılması gereken bir momenttir. Tüm bir sistemi kat eden bu *telos*, Hegel'in gerek tragedyaya sanatlar içerisinde biçtiği konum ile gerekse de *Tinin Fenomenolojisi*'nde Antigone üzerine yaptığı yorumla doğrudan ilişkilidir. Bir sanat formu olan tragedya gerek ortaya çıktığı Yunan dünyasının bilinç evresine ulaşması bakımından gerek de diğer sanat formlarına nazaran tinin kendisini tin olarak içselliği ile ifade edebilmesi açısından hatırı sayılır bir yere sahiptir. Bununla birlikte *Antigone* yorumunda romantik geleneğin kendine mevcut özne modelinin giysisini terk etmeyen Hegel, söz konusu tragedyaya yönelik yorumunda da ölünün gömülmesini doğal olanın tinsel olan ile dolayına geçmesi bağlamında değerlendirir. Bu bakımdan filozofun sistemine yönünü tayin eden merkez olan tinin kendi özbilincine erişmesi *telosu*, tragedya kuramına musallat olur.

Tragedya kuramlarına kendi felsefelerine tayin ettikleri merkezlere göre rol biçen filozofların yanı sıra, bir de felsefenin birtakım merkezlere kapanmasının metafiziksel bedelleri olduğunu öngören Nietzsche ve Heidegger gibi filozofların hayaletlerle ilişkisi önceki filozoflara nazaran daha muğlaktır. Derrida'nın özellikle "oyun" fikrine kaynak olan Nietzsche, tıpkı romantik gelenek gibi tragedyayı, felsefenin ve genel olarak kültür dünyasının içerisinde bulunduğu girdaptan çıkmak için ayrıcalık sahibi bir yerde konumlandırır. Nietzsche için bu girdap nihilizm sorunudur ve filozof sorunun kaynağını modern gelenekle sınırlamadan Platon'a ve Sokrates figürüne kadar geriye götürür. Tragedya ise felsefenin değil de sanatın diliyle, Dionysosçu ve Apolloncu güçler arasında yakaladığı dengeyle bu yozlaşmaya düşmeksizin trajik olanla yüzleşmeyi bilerek nihilizmden sıyrılmayı başarmıştır. Nietzsche'nin tragedya sayesinde açığa çıktığını ifade

ettiği Dionysos ile Apollon ve Dionysos ile Sokrates arasındaki çatışma daha sonradan Dionysos ile İsa arasındaki çatışmaya evrilse de Nietzsche, dikkatini kavramlar arasındaki ayırmadan ziyade söz ayırında bastırılan tarafa yani Dionysosçuluğa vererek bir tür karşı metafizik yapmaya yönelmekle eleştirilir. Derrida açısından karşı metafizik, söz konusu yapıyı kuran ve kapatan merkezi yok etmeye yetmez. Bir başka merkeze kayarak mevcudiyet metafiziğini işletmeye devam eder. Tıpkı Nietzsche gibi metafizik tarihiyle hesaplaşarak felsefesine başlayan ve bu hesaplaşmasıyla Derrida'ya ilham veren bir diğer filozof Heidegger ise metafiziğin dinamiklerini mevcudiyet arzusundan aldığına yönelik iddiası ile sorunun tespiti açısından Derrida ile hemfikir görünür ancak bu metafiziğin aşılmasına yönelik attığı adımlar söz konusu olduğunda Derrida'dan ayrılır. Derrida'ya göre her şeyden önce metafiziğin aşılmasının bir yolu yoktur, yapılabilecek şey metafiziğe düşmemektir. Ancak Heidegger bu metafiziğin aşılması için özellikle sanat yapıtlarında bir imkân bulur. Ne var ki filozofun sanat yapıtı ve tragedyada yakaladığı imkânların daima sese, şiire, otantik olmaya yaptığı göndermeler, Derrida açısından Heidegger herhangi bir merkeze takılsa da takılmasa da birtakım hayaletleri dürtmesi nedeniyle mevcudiyet metafiziğinin merkezlerini güçlendirir.

Yine Derrida felsefesini besleyen eleştirel bir damar olarak yapısalcılığın, tragedya bahsi açıldığında transandantal gösterilenden vazgeçemeyişi, kapalı yapıların eşlik ettiği hayaletleri yürürlüğe sokar. Ancak Derrida'nın da söz ettiği üzere Lévi-Strauss, Oidipus okumasında mitte bir merkeze, kökene sahip olmama gibi ayrıcalıklı bir durumdan söz ederek yapısalcılığın merkeze bağlılığından kendisini sıyıır. Bununla beraber Lévi-Strauss mit ile orkestra partiyonu arasında kurduğu analogide metnin çok katmanlı yapısını fark eder ancak soruşturma konusu yaptığı mitin versiyonları ve hatta yorumları arasında fark gözetmemesinden ötürü tarihsizlik problemini gündeme getirir. Bu yönüyle mitin versiyonları arasındaki fark, yapı uğruna feda edilir. Bu vazgeçişin bedeli versiyonlar ve yorumlar arasındaki merkezlerin farkını gözden kaçırmak olur. Bu noktada yapısalcılık sadece mitin versiyonlarını değil aynı zamanda hem yazarı hem de okuru yapılara kısıtır.

Aslında yapısalcılığın yapılara kaçışının gerekçesi anlam arayışındaki öznenin sonlu ve ölümlü bir varoluşa sahip oluşudur. Öznenin sonluluğuna fenomenolojik gelenek içerisinde Heidegger de felsefesinde çokça yatırım yapar. Bu sonluluk teması Heidegger'e mevcudiyet metafiziğinin ana dinamiklerinden birisi olan “şimdi” ve

“burada”lığı görme imkanı verir ancak filozofu *Dasein*’ın türsel ayrıcalığını ilân etme noktasına getirerek insan merkeziliğin sınırlarında bırakırken; yapısalcı geleneği ise insanın sonlu ömrünün karşısında araştırma nesnelerinin sonsuzluğu problemi ile karşı karşıya getirir ve kendisini bu ampirik sonsuzluğu yapılarla azaltmaya sevk ederek çıkış noktası olan “fark”ı yapılarla ıskalama yoluna götürür. Derrida insanın ölümlü bir varoluşa sahip olduğu gerçeğini hiçbir zaman es geçmez; zaten “yazı” meselesi başlı başına sonluluk temasına gönderme yapar. Ancak Derrida gözlerini insanlığının sonluluğuna değil de oyunun sonsuzluğuna çevirdiğini ilân eder (Derrida, 2001b, s. 365). Derrida’ya göre ampirik nesneler çokluğunun anlamının hiçbir zaman tüketilemeyecek ve bir bütünlük hâlinde nihayete erdirilemeyecek olmasının nihai sebebi insanın sonluluğu değil bizzat oyunun sonsuzluğudur (Derrida, 2001b, s. 365). Zira bir merkezin olmayışı sayesinde mümkün hâle gelen oyun, insanın sonluluğundan ziyade dilin sonluluğunda sonsuz eklentilere yer vermesi nedeniyle hiçbir zaman bütünlüğüne ulaşip tamamlanamaz. Bu sonlu dil içerisinde gösterilenin yokluğunu ikame etmek hiç hep yeni eklentiler eklenerek anlamı sonsuza kadar erteler.

Hayaletlerin merkezle ilişkisini bu kuramsal arka planla olabildiğince ifşa ettikten sonra durup şu soruyu sorabiliriz: Şayet felsefe tarihi metafiziğin handikaplarından kaçınmak için tragedyalara başvururken bu metinler üzerine söylemleri ile hâlen metafizik geleneğinin kimi merkezlerini yeniden canlandırıyor, bu durumda sahiden tragedya metafiziğin sorunlarından kaçınmak uğruna sığınılacak bir liman olabilir mi? Ya da bir başka deyişle tragedyalar genel olarak metafizikten ve eski Yunan’dan çıkış sunabilir mi? Bu soruları cevaplamanın yolu bizzat tragedyaların, mevcudiyet metafiziğini işleten merkezlerle ilişkisini nasıl kurduğuna bakmaktır. Bunu yaparken de tragedyaya herhangi bir ayrıcalık atfetmeden, felsefenin karşısında tragedyayı yücelten bir karşı metafiziğe düşmeden ya da tragedyalara nostaljik bir *pathos*la yaklaşmaksızın bu metinlerle ilişkiselliği kurmanın bir yolunu aramak lazım gelir. Aksi takdirde mevcudiyet metafiziğinin merkezlerini dürterek hayaletleri yeniden canlandırmak kaçınılmazdır. İşte bu fren noktaları, tragedyaları yorumlarken tarih, metin ve eski Yunan sorunlarıyla Derrida’nın sunduğu kavramsal araç gereçleri, filozofun okura açtığı alanı hesaba katarak yüzleşmeyi gerektirir.

2.2. Ötekinin Linguistiği

Tragedyanın yüzyıllar süren kuramsal ayrıcalığına karşı çağdaş siyaset kuramları bu metinlerle daha tekil düzlemde bir ilişki kurmayı, muhtelif tragedya örnekleri üzerinden bu metinlere yaklaşarak denerler. Çağdaş siyaset kuramlarını bu tavra götüren motivasyon, klasik tragedyaların “öteki”ni sahneye taşıyarak onların acılarıyla yüzleşmeyi başarabilmesidir. Sahiden de tragedyalar yalnızca soylu kahramanları değil aynı zamanda kadınları, köleleri, şehirden sürülenleri de sahnesine taşır. Üstelik o yüzyılların Atina’sının tiyatro izlemeye gidebilme hakkına sahip olanların sadece yurttaşlar olması, sahnelenen “öteki”lerin yine polisin yurttaşları tarafından maske yardımıyla ete kemiğe büründürülmesi, yurttaşların dönemin polisinin özgür ve yetişkin erkeklerini kapsadığı göz önünde bulundurulduğunda işler daha da ilginç bir hâl alır. Yurttaş yurttaş olmayana yurttaşın bedeninin maskelenmesi ile bir başka deyişle “aynı” olan “öteki”nin acısına “aynı”nın maskelenmesi sayesinde bakar. Daha başından ötekini sahnesine buyur eden tragedyanın karşısında felsefe sahnesi ışıklarını ötekine nasıl çevirir?

Felsefe tarihi öteki sorununu Descartes felsefesinden sonra öznelerarasılık sorunuyla birlikte ele almaya girişir. Sorun Descartes’ın ruh ile bedeni iki ayrı töz olarak ele almasından kaynaklanır. Descartes herhangi bir uzamsal yayılıma sahip olmayan bir töz olan ruh ile uzamsal bir yayılıma sahip bir töz olan beden arasındaki etkileşimin (Descartes, 2007, s. 73) beyindeki bir nokta tarafından sağlandığını iddia etse de bu izah kendisinden sonraki filozofları tatmin etmez. Ne var ki bu problemle bağıntılı bir diğer problem ise öteki egoların duygulanımlarının tanınabilirliğinin ne derece imkânlı olduğudur. Zira ruha dair kavrayışın açık ve seçik olduğunu ileri süren Descartes, bu kavrayışın ancak benin kendi perspektifinden gerçekleşebileceği fikrindedir. Bu durumda şayet Descartes’ın iddia ettiği üzere ruhun etkilenimlerine yönelik kavrayışı benin kendi çeperlerine takılı kalıyorsa, öyleyse ben başka benlerin duygu durumlarını nasıl kavrar? Bir diğer deyişle öznelerarası ilişkinin zeminini Kartezyen ontolojinin varsayımlarında takılı kalarak aramanın bir çıkar yolu var mıdır?

Husserl fenomenolojisi, Descartes’ın bilincin kesinliği uğruna feda ettiği bedeni baz alarak bu problemi aşmaya çalışır. *Kartezyen Meditasyonlar*’ın beşinci kısmında Husserl öznenin başkasıyla ilişkisinde onun bedenselliğine merkezi bir rol verir. Bedenin, cismani (*Körper*) ve yaşayan (*Leib*) olmak üzere iki boyutu olduğunu öne süren Husserl’e göre

cismani yönüyle beden, nesneler gibi uzamda yer kaplar. Ancak bunun yanı sıra bedenin doğadaki diğer nesnelerin ötesinde algılayan, hisseden, hareket eden yani canlı organizma boyutu vardır (Husserl, 1960, s. 97). Bu yönüyle bedene canlılığını veren algılama, hissetme, bir şeye yönelme cinsinden edimler onu yaşayan beden olmak açısından tinselliğe ve ruhsallığa sahip kılar. Husserl'e göre bedenin cismani ve tinsel doğası birbirini dışlamaz. Ancak yine de yaşayan bedenin kendiliğine yönelik kavrayışı kendisine özgü olarak gerçekleşir. Gelgelelim öteki ile ilişki de yaşayan bedenin biricikliğinin zemininde mümkündür. Husserl açısından öteki ile ilişkide özne, bir diğer özneyi yalnızca bir masa gibi yalnızca cisimselliğe sahip bir yayılım olarak değil; aynı zamanda başka bir ben olarak algılar. Tam bu noktada beden, ötekinin başka bir özne olarak algılanmasına kapısını aralar. Bu noktada Husserl analogik ardıl sunum²⁸ (*analogical appresentation*) terimini devreye sokarak bedenin öteki ile ilişkideki rolünü açıklamaya girişir. Daha önce de sözünü ettiğimiz üzere Husserl'e göre algılama ediminde özne bedensel varoluşu sebebiyle algısına verili şeyleri hep belli bir profilden algılarken, nesnenin o anda algısına verili olmayan veçhelerini ardıl sunum sayesinde bilincine getirir. Nasıl ki özne ardıl sunum sayesinde sözgelimi evin kendisine verili olan profilinden hareketle evin görünmeyen veçhelerini de bilincine getiriyorsa, aynı şekilde bir başkası ile yüz yüze geldiğinde karşısındakinin algısına verili olan bedenselliği sayesinde onun da bir özne olduğunu kavrar. Buradaki ardıl sunum analogik olarak gerçekleşir, zira özne karşısındakinin bedenini kendisinin yaşayan bedeni ile mukayese ederek başka bedenlerin de bir egoya sahip olduğunu bilir (Husserl, 1960, s. 112). Bu açıdan başkasının bedeni, öznelerarası ilişkide başkasının benliğinin garantörlüğünü üstlenir (Husserl, 1960, s. 109).

Husserl'den sonra öznelerarası ilişki modelinin alımlanışında bir dönüşüm gerçekleşir. Dönüşümün nedeni ise İkinci Dünya Savaşı'dır. Artık ben ile öteki arasındaki ilişki, ben'in zihninin yalnız suları ile o zihnin yöneldiği başka benler arasındaki ilişkiyi değil de kimlerin "ben" adı verilen kategoriye dahil edileceği ile kimlerin o kategoriden dışlanıp ötekileştirileceğine doğru yön değiştirir. Bir başka deyişle ben ve öteki kategorileri, aynı ve öteki kategorine evrilir. Levinas *Bütünlük ve Sonsuz*'un önsözünde savaşta karşılaşılan varlık çehresinin Batı metafizik geleneğine hâkim olan totaliter

²⁸ Dilimize "eş sunum", "tam sunum", "yan sunum" gibi çeşitli şekillerde çevrilen *appresentation* terimini "ardıl sunum" şeklinde çevirmemi öneren Melik Kaan Kocabıyık'a kavramın içeriğini doğrudan karşılayan tatmin edici önerisi teşekkürü borç bilirim.

açıklama modelinde de sabitlendiğini iddia eder (Levinas, 1979, s. 21). Levinas’a göre Parmenides’ten bu yana süregelen açıklama modelinde bireylerin anlamı, bu model zemininde türediği için felsefe tarihinin aynı ve öteki arasında gittiği ayrım da totaliter zeminden hareketle çizilir. Filozoda göre felsefe tarihi varlık, özne, zaman ve nesne üzerine söylemlerinde daima aynıya odaklandığı için ötekini görmezden gelerek onu bastırır. Bu durum felsefenin merkezine ontolojiyi koyarken, etiği ontolojiden ya da epistemolojiden türeyen bir yan alan olarak görmesine hizmet eder. Böylece geleneksel etik kuramları daima benin birincil perspektifinden türer. Levinas işte bu geleneksel mirasa karşı felsefenin merkezine etiği ve etiğin merkezine ise öteki ile ilişkiyi yerleştirir. Ancak Levinas’ın sözünü ettiği “öteki” ne Descartes’ın göz ardı ettiği ne de fenomenolojik geleneğin yatırım yaptığı ötekidir. Levinas bu gelenekle arasına mesafe koymak için “mutlak öteki”den söz eder (Levinas, 1979, s. 39). Zira Levinas açısından mühim olan aynı ve öteki kategorilerini karşı karşıya getirerek içlerinden birini düşünmek değil, totalitarizme düşmeden ötekini mutlak öteki olarak sonsuzluğunda ve aşkınlığında kavramaktır. Öteki ile ilişki sorunu üzerinde kalem oynatan Husserl, Heidegger ve Merleau-Ponty gibi fenomenologlar ise ötekini benin perspektifine indirgediğinden Levinas açısından tatmin edici bir açıklama modeli geliştiremez.

Derrida ilk kez 1964 yılında yayımlanan *Şiddet ve Metafizik*’te (*Violence et Métaphysique*) Levinas’ın Husserl’e haksızlık ettiği fikrindedir. Levinas açısından Husserl’in *Kartezyen Meditasyonlar*’da ötekinin tanınırlığını benin kendisi ile yaptığı analogiye endekslemiş olması ötekini aynıya indirgeyen bir jesttir. Ancak Derrida’ya göre ardıl sunum fikrinin ufuk teorisindeki sonsuzluğa açılıyor olması, Levinas’ın sözünü ettiği türden indirgemenin olmadığını en aşikâr göstergesidir (Derrida, 2001b, s. 153-155). Sahiden de Husserl *Kartezyen Meditasyonlar*’da benin analogik ardıl sunum vasıtasıyla ötekinin egosuna dolaysız bir erişiminin olmadığını, şayet böylesi bir durum mümkün olsaydı ötekinin benin birliğine indirgeneceğini ifade ederek daha baştan olası eleştirilere karşı gardını alır (Husserl, 1960, s.109). Bu yönüyle Husserl açısından ötekinin deneyimi hiçbir zaman tam manasıyla kuşatılamayan, her zaman sonsuz potansiyellere açık olan bir deneyimdir. Her ne kadar Husserl hiçbir zaman kendisini tam anlamıyla mevcudiyet metafiziğinden sıyıramasa da öznelerarası ilişkisellik modelinde ötekini benin aynılığına indirgemez.

Derrida geç dönem metni olarak nitelendirebileceğimiz 1999 tarihli *Öyleyse Olduğum Hayvan* (*L'Animal que donc je suis*) adlı metninde yeniden öznelerarası ilişki problemine dokunacak meselelere odaklanır. Muhatabı devasa bir felsefe tarihidir ancak metnin daha başlarında Levinas'ın öteki ile ilişkide “yüz”e yaptığı yatırımı filozofun *Etik ve Sonsuzluk*'ta geçen meşhur deyişi “başkasıyla en güzel karşılaşma, onun gözlerinin rengini bile fark etmediğin karşılaşmadır” (Levinas, 1982, s. 89) sözünü hatırlatarak gündeme getirir (Derrida, 2008b, s. 12). Levinas'ın ben ile öteki ile arasındaki karşılaşmada ilişkiselliğe bu denli yatırım yapabilmiş olmasına rağmen, ötekinin alanına yalnızca insanı dahil etmesi Derrida açısından bir sorundur. Derrida aslında tüm metin boyunca şu soruyu üstü kapalı olarak sorar: Felsefe tarihinde ötekinin bakışı neden hiçbir zaman sözgelimi tekil bir kedinin bakışı olmamıştır? Kendi kedisi tarafından çıplak görülme deneyimiyle açılan Derrida'nın metni, bir yandan tekil bir kedinin bakışını “öteki” ile ilişki alanına dâhil ederken diğer yandan “hayvan” kategorisi altında yerleştirilen farklı türlerin tekilliğini silen linguistik şiddet hareketini gündeme getirir. Bu şiddet edimi Derrida'nın erken dönem metinlerinden itibaren işlemiş olduğu üzere Batı metafiziğinin metinlerini daima bir merkezin mevcudiyetine referansla yapılandığında karşılaştığımız şiddetten başkası değildir. Derrida'ya göre felsefe tarihi logos merkezliliğin kaçınılmaz bir handikabı olarak öznelerarası karşılaşmayı yalnızca iki insan arasında bırakmış ve “hayvan”ın bakışını ötekinin bakışından saymayarak bir tür insan merkezliliğin sınırında takılı kalmıştır. Oysa “hayvan” dediğimizde dahi tüm hayvan tiplerini birbirine indirgeyen bir taksonomik jesti harekete geçiririz. Taksonominin insan tarafından doğanın kaotik yapısını ehlileştirmek adına düzenleme kisvesi altında doğaya giydirildiğini hatırd tutacak olduğumuzda, öteki ile ilişkinin derinlerinde yatan linguistik şiddeti hissetmek mümkündür. Bu sebepten Derrida aynı ile öteki arasındaki karşılaşmanın sadece yüz yüze karşılaşmalarda değil aynı zamanda linguistik düzlemde aranmasının gerekliliğinde ısrarcıdır. Felsefe tarihinin ötekine açtığı alanın hangi görünmez yasalar ve tarihsel kodları takip ettiğini ve hangi merkezlerin ötekine değer biçtiğini izlemek bu linguistiği şiddetin yüzüne ışık doğrultur. Bu noktada tıpkı Derrida'nın dilin öteki yüzü olan yazının omzundan dil sorununa bakması gibi, mekânın ve tarihin “öteki” yüzünden öteki sorununu izlemek, geleneksel mekân ve tarih anlayışının bu şiddeti nasıl sıradanlaştırıldığını görmeye yardımcı olur.

İşte bu kuramsal arka plandan hareketle, Yunan tragedyalarının ötekine açtığı alana baktığımızda; sahnede bu sorunları bedenselleştirerek ötekiyle yüz yüze bir ilişki kurmaları, tıpkı Derrida'nın *ÖOH* metninin açılışında, kedisi tarafından çıplak görülme deneyiminde yaşadığı teatral anı, Batı metafiziği geleneğinin bir kediyle yüz yüze gelme -ya da gelememe- anıyla söylemsel düzlemde kesiştirmesi gibidir. Elbette eski Yunan'da Kartezyen anlamda bir özne ile nesne dualitesi olmadığı için öznelerarasılık gibi bir problem yoktur. Ne ki aynı ile öteki arasındaki karşıtlık ilişkisi, öznelerarası ilişki probleminden çok daha köklü bir geçmişe sahiptir. Ve Yunan tragedyalarının kendi türsel formu gereği ötekini sahneye taşıdığı an ile metinlere taşıdığı an eş zamanlı olduğundan aynı ile öteki arasındaki ilişkinin yüz yüze karşılaşma yapısının arkasında yatan dilsel karşılaşma anını sorunsallaştırır. Böylece aynının mekânının ve bedeninin sınırından, aynının tarihi içerisinde ötekine bakabilmeyi başarır. Bu noktada klasik tragedyaların söz konusu başarısının metafiziğin sorunlarını ne derece sarstığını tespit edebilmek adına aynı ve ötekinin mekânı ve tarihi olmanın ne anlama geldiğini ve bu girişimlerin Derrida felsefesindeki paralelini soruşturmamız elzemdir.

2.2.1. Öteki Mekânlar

Foucault Tunus'ta 1967 yılında 'Öteki Mekânlar' (*Des espaces autres*) adlı bir konferans metni kaleme alır. İlgili metinde Foucault kışkırtıcı bir biçimde kendi içine yaşadığın çağın bir "mekân çağı" olduğunu ilân eder (Foucault, 2014, s.291). Zira 20. Yüzyılda her ne kadar Bergson, Husserl ve Heidegger gibi kimi filozoflar zamana yönelik geleneksel yaklaşımları yetersiz bulup zamanın bir de öznel algılanışı olduğunu ortaya koymak için "yaşanan zaman" kavramsallaştırmasıyla terminolojik ayrıma giderek farklı zaman teorilerini gündeme getirmiş olsa da Foucault kendi çağının kaygılarının daha ziyade mekânın etrafına demetlendiğini iddia eder (Foucault, 2014, s. 293). Elbette Foucault felsefe ve bilim tarihinde mekânın ilk kez kendi çağında düşünüldüğü cinsinden naif bir iddia ortaya atmaz. Batı'da Foucault'ya göre mekân deneyiminin belli bir tarihi ya da tarihsel *apriorileri* olmuştur ve bunları üç ana başlıkta takip etmek mümkündür: İlki Orta Çağ'da kendisini gösteren temellerini ise Aristotelesçi kozmogoniden alan her şeyin belli bir yeri olduğu ve bu yerlerin daima belli bir hiyerarşiye göre tahsis edildiği mekânsal yaklaşım, ikincisi Galileo'nun sonsuzluğu dikkate almasıyla birlikte gündeme gelen yerleştirmeler mekânı ve üçüncüsü ise Foucault'nun kendi çağıyla özdeşleştirdiği

ilişkiselliklerin hâkimiyetinde mevkilerin ön plana çıktığı mekân anlayışıdır (Foucault, 1994, s. 292-293). Bununla beraber Foucault çağının fenomenoglarından Bachelard gibi isimlerinin mekâna dair çalışmalarını oldukça kayda değer bulmakla birlikte bu filozofların mekândan kastının daha ziyade iç mekân olduğunu; kendi ilgisinin ise dış mekâna yönelik olduğunu ilân eder (Foucault, 1994, s. 294). Foucault mekâna dair tüm bu belirlemelerinden sonra, hemen hemen tüm ayrımlara içkin olan iki tür mekândan bahseder: ütopya ve heterotopyalar; bir başka deyişle olmayan mekanlar ve öteki mekânlar. Foucault'nun esas ilgisini çeken mekânlar heterotopyalardır, zira heterotopyalar ütopyaların aksine gerçek mekânlardır. Ancak daha da önemlisi heterotopyalar, mekâna dair aşına olduğumuz ilişkisellikleri ve mevkileşmeleri yerinden etmesi açısından üzerine düşünölmeye değerdir (Foucault, 1994, s. 295). Mezarlıkları, balkonları, trenleri, müzeleri, kütüphaneleri ve daha pek çok yeri birer heterotopya örneği olarak sayan Foucault, bir yere heterotopya dememizi sağlayan altı temel kuraldan bahseder. Bu kuralları şöyle sıralayalım:

- “1. Dünyada heterotopya oluşturmeyan tek bir kültürün bile olmamasıdır. Bu, her insan grubu için bir değişmezdir. Fakat, heterotopyalar elbette çok çeşitli biçimler alır ve belki, mutlak anlamda evrensel olan tek bir heterotopya bile bulunmaz.
2. Bir toplumun, tarihi boyunca, var olan ve var olmaya devam eden bir heterotopyayı çok farklı biçimde işletebileceğildir; gerçekten de, her heterotopyanın toplum içinde belirgin ve kesin bir işlevi vardır ve aynı heterotopya, içinde bulunduğu kültürün eşzamanlılığına göre, şu ya da bu işlevi edinebilir.
3. Heterotopyanın, birçok mekânı, birçok mevkiyi kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır.
4. Heterotopyalar, genellikle, zamanın bölünmesine bağlıdırlar, yani katışıksız simetriyle, heterokroni diye adlandırılabilir şeyeye açılırlar.
5. Heterotopyalar her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu, heterotopyaları hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar.
6. Heterotopyaların sonuncu özelliği, geri kalan mekân açısından da bir işlevlerinin olmasıdır. Bu işlev, iki aşırı uç arasında yayılır. Ya bir yanılsama mekânı yaratarak, insan yaşamının bölümlere ayrıldığı tüm mevkileri, tüm gerçek mekânı daha bir yanılsama olarak teşhir ederler... Ya da tersine, bizim mekânımız ne kadar düzensiz ne kadar kötü yerleştirilmiş ve karmakarışık ise o kadar mükemmel, o kadar titiz, o kadar düzenli olan öteki bir mekân, öteki bir gerçek mekân yaratırlar.” (Foucault, 2014, s.296-301)

Heterotopyaların her çağda ve kültürde olmasına rağmen evrensel olmaması, mekâna dair aşına olduğumuz ilişkisellikleri yerinden etmesi, gerçek olmasına rağmen gerçekliğin ötekisine doğru imkân açması gibi kimi karakteristikleri mekâna dair geleneksel yaklaşımları yeniden düşünmeye sevk eder. Söz konusu metninde heterotopyaları yalnızca fiziksel mekânlarla sınırlayan Foucault, bu metinden tam bir yıl önce yayımlanan *Kelimeler ve Şeyler*'in (*Les mots et les choses*) önsözünde ve Belçikalı ressam Magritte'in tablolarını konu edindiği 1973 tarihi *Bu Bir Pipo Değildir* adlı metninde heterotopyaların sadece fiziksel düzlemde değil aynı zamanda imgesel ve linguistik düzlemde de yaratılabileceğini iddia eder. İşte Foucault'nun bu iddiası Batı metafizik geleneğinin hep “aynı”ya alan açan metinlerinin ötesinde, ötekini görmezden gelmeyen ve onu aynının şiddetine indirgemeyen başka bir linguistik düzlemin olanağını soruşturmak açısından elverişli bir rota sunar. *Kelimeler ve Şeyler*'in Önsöz kısmında Foucault, Borges'in Çin ansiklopedisini anar. Borges'in hayvanlar tasnifine giriştiği bu ansiklopedi, Foucault'ya göre binlerce yıllık aynı ve öteki karşıtlığında hizalanmış tasnifleme sistemlerini dumura uğratacak denli derinden sarsacak bir potansiyele sahiptir (Foucault, 2002, s. 16). Foucault'nun aktardığı üzere Borges hayvanları şöyle sınıflandırır:

“Hayvanlar: a) imparatora ait olanlar (b) mumyalanmış olanlar (c) evciller (d) emziren domuzlar, (e) sirenler, (f) masalsı olanlar, (g) başıboş köpekler, (h) mevcut tasnife dahil olanlar, (i) çılgınlar, (j) saymakla bitmeyecek olanlar, (k) devetüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler, (l) *vesaire*, (m) su sürahisini kırmış olanlar, (n) uzaktan sinek gibi görünenler”²⁹ (Foucault, 2002, s. 16).

²⁹ Bu sınıflandırmanın mantığına çok benzer bir sınıflandırma ile Calvino'nun daha önce de adını andığımız *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanında bir kitapçı için yapmaya giriştiği sınıflandırmada karşılaşırız. Calvino romanında kitapçıdaki kitapları şu kategoriler altında sınıflandırır:

“Okumadığın Kitaplar, Okumana Gerek Olmayan Kitaplar, Okunmaktan Başka Amaçlar İçin Yazılmış Olan Kitaplar, Daha Yazılmadan Önce Okunmuş Kitaplar Sınıfına Dahil Olduğu İçin Kapağını Açmaya Gerek Olmadan Okumuş Olduğun Kitaplar, Yaşayacak Hayatların Olsaydı Kesinlikle Bunları da Okurdun Ama Ne Yazık ki Ömrünün Geri Kalan Günleri Sayılı Olduğu İçin Okuyamayacağın Kitaplar, Okumaya Niyet Ettiğin Ama Daha Önce Okuman Gereken Başka Kitaplar Olsaydı Okumak İsteyebileceğin Kitaplar, Şu Anda Çok Pahalı Olduğu İçin Yarı Fiyatına Düşmesini Bekleyeceğin Kitaplar, Cep Baskılarının Çıkmasını Bekleyeceğin Kitaplar, Birisinden Ödünç Almayı Deneyeceğin Kitaplar, Herkesin Okumuş Olduğu ve Bu Nedenle Senin de Okumuş Sayılabileceğin Kitaplar, Uzun Zamandan Beri Okumayı Düşündüğün Kitaplar, Uzun Yıllardan Beri Arayıp Bulamadığın Kitaplar, Şu Anda Üzerinde Çalıştığın Konuyla İlgili Kitaplar, Her Olasılığa Karşı Elinin Altında Bulunmasını Arzuladığın Kitaplar, Belki Bu Yaz Okumak İçin Kenara Kaldırabileceğin Kitaplar, Kitaplığında Öteki Kitaplara Eşlik Etmesi İçin Gerek Duyduğun Kitaplar, Sende Beklenmedik ve Çılgınca Bir İlgi Uyandıran, Üstelik Buna Haklı Bir Gerekçe Bulamadığın Kitaplar, Çok Uzun Süre Okunmuş Olsa da Şimdi Yeniden Okunabilecek Kitaplar ve Hep Okumuş Numarası Yaptığın Ama Gerçekten Oturup Okumanın Zamanı Gelmiş Olan Kitaplar, Yazarı Ya Da Konusu İlginizi Çeken Yeni Kitaplar” (Calvino, 2008, s. 21-22).

Foucault Borges'in bu sınıflandırmasının daha ilk bakışta neden garip geldiğinin felsefi açıdan anlamını sorgular. Borges'in hayvanlar tasnifinin garipliği tartışmaya kapalı olsa da Arjantinli yazarın neyi yerinden ettiğini görmek için geleneksel olarak nitelendirebileceğimiz iki sınıflandırma sistemine bakalım. İlk sınıflandırma örneği biyolojide canlılar sınıflandırması yapmaya girişen ilk isim olarak kabul edilen Aristoteles'in *Hayvanların Tarihi*'nde hayvanlar üzerine giriştiği bir tasniftir ve Ross bu tasnifi şöyle derli toplu bir şekilde özetler:

“Onun en geniş kapsamlı bölmesi, günümüzdeki 'omurgalılar' ve 'omurgasızlar' bölmesine karşılık olan 'kanlı' ve 'kansız hayvanlar' bölümüdür. Kanlı hayvanlar grubunda ki belli başlı cinsler şunlardır: Doğuran dört ayaklılar, memeli deniz hayvanları, kuşlar, yumurtlayan dört ayaklılar, ayaksız hayvanlar (sürüngenler ve hem denizde, hem karada yaşayan hayvanlar), balıklar. Bunların dışında münferit türler, insan ve bazı ara türler de vardır. Kansız hayvanlar iç ve dış kısımlarının sağlamlığına göre sınıflandırılırlar: Yumuşak bir dış kısımları olan, tek sert kısımları içlerinde bulunan kafadan bacaklılar; daha sert bir dış kısımları olan, içleriye yumuşak olan kabuklular; daha da sert bir dış kısımları ve yumuşak içleri olan kabuklular, kafadan bacaklılar dışındaki yumuşakçalar ve (Aristoteles'in seçtiği bölme ilkesinin sonucu olarak her taraflarının sert olduğunu söylemek zorunda olduğu) böcekler.” (Ross, 2011, s. 185-186)

İkinci bir hayvanlar sınıflandırması örneğini ise modern bilim insanı Carl Linnaeus'un 1735 yılında *Systema Naturae*'da giriştiği hayvanlar sınıflandırmasından alalım. Bugün hâlen Linnaeusçu taksonomi adıyla anılan bu sınıflandırmada İsveçli biyolog hayvanları *quadrupedia* (dört ayaklılar), *aves* (kuşlar), *amphibia*, *pisces* (balıklar), *insecta* (böcekler) ve *vermes* (solucanlar) olmak üzere altı temelde sınıfa ayırır (“Linnaean taxonomy, n.d.”). Linnaeus'un hayvanlar üzerine giriştiği bu taksonominin kendisinden sonraki biyologlar tarafından çok tatmin edici görülmemesi gerekçesiyle sınıflandırmaya yeni kategoriler dahil edilerek genişletilir. Ancak bu noktada önemli olan sınıflandırmanın ne kadar genişletildiği ya da neye doğru evrildiğini takip etmekten ziyade iki farklı çağın sınıflandırma sistemlerinde hangi dinamikleri esas aldığıdır. Bahsi geçen iki sınıflandırma da bütün bir hayvanlar çokluğunu belli kategoriler altında öbeklendirmesi sayesinde bu karmaşaya düzen vermeyi hedefler. Bu sınıflandırmada söz konusu terimlere aşina olmasak bile sınıflandırmaya itiraz etme gereksinimi duymayız. Oysa Borges'in hayvanlar tasnifi, sınıflandırma içerisinde yer alan tüm terimlere aşina

olmamıza rağmen daha ilk bakışta insanı güldürtecek denli garip görünür. Garipsediğimiz şey terimlerin yabancılığı değil de terimler arasındaki ilişkinin yabancılığıdır. Foucault'ya göre bu gariplik felsefi açıdan çok ciddi bir imkân açar. Zira Borges yerdeşliğe bağlı işleyen geleneksel Batı metafiziğinin mekân anlayışını yerinden sarsar. Yerdeşlik (*izotopi*) terimi Greimas'ın fizik ve kimya alanlarından ödünç alarak göstergebilime uyarladığı bir kavramdır. Grekçe'de "aynı" anlamına gelen "isos" ve "mekân" anlamına gelen "topos" sözcüklerinin bir araya gelen *izotopi* kavramı göstergebilimde metinlerin tutarlılığını ve homojenliğini ifade eden bir kavram hâline gelir (Greimas & Courtés, 1982 s. 163-164). Söylemlerin anlamsal olarak birleştirilmesine imkân tanıyan *izotopi*, bağlamsal anlambirimlerinin yinelenmesi sayesinde metnin homojenliğini ve tutarlılığını garanti altına alarak metnin anlam bütünlüğünü sağlar. Greimas'ın kavramsal belirlemesi ile spesifik hâle getirdiği yerdeşlik terimi aslında yüzyıllardır Batı metafizik geleneğinin imgesel ve linguistik uzamın katmanlarını kat etmektedir. Nitekim Aristoteles'in ve Linnaeus'un sınıflandırmalarının göze aşına gelmesinin sebebi her iki sınıflandırma biçiminin de meşruiyetini yerdeş mekân anlayışından alıyor oluşundadır.

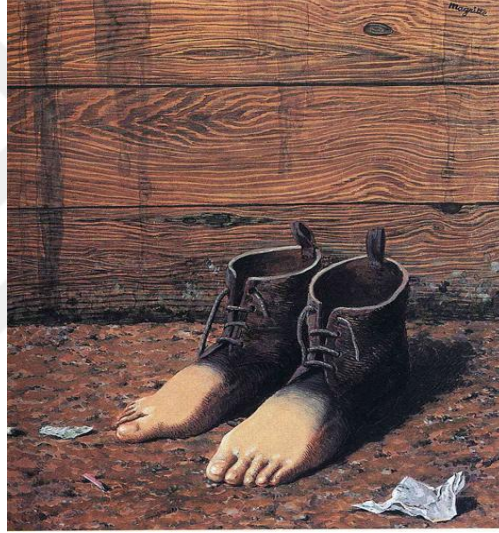
Borges'in sınıflandırmasına dönelim: Foucault'ya göre evcilleştirilmiş olanlar kategorisi kedi ile köpeği bir araya getirerek bu iki hayvan türü arasında bir benzerlik ilişkisi olduğunu ima eder. Ancak kedi ile köpek her koşulda iki tazının birbirine benzerliğinden daha az benzerliğe sahiptir³⁰(Foucault, 2002, s. 19). Hâl böyleyken Foucault'ya göre ne türden bir benzerliğin bu iki hayvan türünü aynı kategorinin altında toplamaya ittiğini sormak lazım gelir. Foucault'nun bu soruya yanıtı kültürün kodlarının ampirik çokluğa

³⁰Derrida'nın *ÖOH* metninde, insanın herhangi bir ilişkisel yakınlık kuramadığı tüm canlıların adeta hayvanat bahçesine ya da bir mezbahaya kapatılıncasına "Hayvan" cins isminin sınırlarına kapatıldığını iddia eder. Hayvan kategorisine kapatılarak sınır çizme edimi, kedi ile köpeğin, kertenkele ile kirpinin ya da yunus ile şempanzenin arasındaki mesafeyi hiçe sayarak gerçekleşir. Derrida farklı türler arasındaki mesafeyi birbirlerine indirgeyen "hayvanlık" kategorisindeki şiddet edimine tıpkı *différance* kavramсында yaptığı cinsten uzamsal bir hamle ile mesafe alarak, Fransızca'da hayvanlar anlamına gelen "animaux" kavramı yerine bu canlılar çeşitliliğinin heterojen yapısına dikkat çekmek için yine hayvanlar anlamına gelen l'animot kavramısını kullanacağını ilan eder (Derrida, 2008b, s. 41). "Animaux" sözcüğü ile "animot" sözcüğü arasında tıpkı "différence" sözcüğü ile "différance" sözcüğü arasında olduğu gibi fonetik bir fark yoktur. Fark yalnızca yazının uzamsal düzleminde gözle görünür. Bununla birlikte her ne kadar iki sözcük de aynı anlamı karşılıyormuş gibi görünse de "animaux"daki "hayvanlar vurgusu türler arasındaki tüm farklılıkları birbirine indirgeyen homojen Hayvan kategorisinin çoğul hâle getirilmiş olmasına iken, "animot" sözcüğündeki hayvanlar vurgusu, kategorinin heterojenliğine ve çoğulluğuna yöneliktir. Derrida'nın bu uzamsal hamlesi, tıpkı Borges'in sınıflandırması yaptığı gibi hayvan kategorisine ve doğrudan bu kategori altında sınıflandırma edimindeki keyfi şiddet edimine dikkat çeker. Bununla birlikte Borges'in sınıflandırması ile yarattığı öteki mekân, Derrida "animaux" ve "animot" sözcükleri arasındaki sessiz fakta yaratılır.

düzen vermek için giydirilmesi sayesinde gerçekleştiği yönündedir (Foucault, 2002, s. 19-20) Zira bilim insanı, filozof ya da herhangi bir hakikat otoritesi bu çokluğun hüküm sürdüğü kaosa düzen verirken “yerleşik” kültür kodlarının düzeninden payını alır. Foucault’nun yorumunda, Nietzscheci hakikat anlayışı ile yapısalcılığın görünmez yasalara yaptığı vurgu birleşmektedir; bu sentez, bir fenomenin nasıl ortaya çıktığını açıklamaya yöneliktir. Elbette Foucault’ya göre de hakikat, bir otoritenin belli birtakım uzlaşımlar neticesinde doğaya enjekte ettiği bir kurgusallıktır. Ne var ki hakikatin otoritesi de söz konusu uzlaşımların meşruiyetini keyfiyetten değil, kendisini bağlayan ve yüzeyde görünmeyen birtakım kültürel ve ampirik kodlardan alır. Bu açıdan kendi çağları içerisinde Aristoteles’in ve Linnaeus’un sınıflandırmalarına meşruiyetini kazandıran bu çağının yerleşik kültürel kodlarıdır. Gelgelelim Borges’in sınıflandırması tam da yerleşik olanın zeminini sarsması itibariyle gariptir. Foucault bu güldüren gariplikte yepyeni bir imkân yakalar. Zira Borges’in sınıflandırması yerleşik bir limanı olmayan, öngörülemeyen iletişimler yaratması itibariyle tüm sınıflandırmalara meşruiyetini veren görünmez yasalardan uzaklaşarak onlara karşı bir mesafe koymayı başarır (Foucault, 2002, s.18). Foucault’ya göre Borges bu sınıflandırma ile tıpkı fiziksel mekânda sözgelimi bir masanın üzerinde şemsiye ile ayakkabının bir araya gelmesi ile yaratılan öteki türden mekânı linguistik düzlemde yaratmayı başarır³¹. Birbirleri ile ilk bakışta

³¹ Heterotopyaların öngörülemez olanı bir araya getirmesinin üzerinde biraz daha durmamız gerekir. Zira özellikle Heidegger’in sanat eserlerini ve tragediyaları yorumlarken yerdeş bir mekân anlayışından destek aldığını gördük. Onun sanat yapıtında Van Gogh’un ayakkabılar resminden hareketle açığa çıktığını öne sürdüğü köylü kadının dünyası, görünürün daima görünmez ufuklara açıldığı varsayımından desteklenir. Bu varsayımın ardında da daha önce sözünü ettiğimiz Husserlci zaman çizelgesi yer alır. Belirttiğimiz üzere Husserlci zamansallaşma modelinin zamansal diyagramda kompleks yapısına rağmen geçmiş, şimdi ve gelecek arasında varsaydığı kesintisiz bütünlük, bilinçdışının zamansallaşmadaki rolünü görmezden gelmekteydi ve bunun maliyeti ufuk teorisine yansımaktaydı. Zira her ne kadar ufuk teorisi ile Husserl daima beklentinin (*protention*) sonsuzluğa açıldığını ve asla temasallaştırılmadığını iddia etse de filozofun bilinçdışının zamansallaşmadaki etkisini görmezden gelmesi sonsuz yerdeş beklenti ufukları yaratır. Husserl’in daha önce de sözünü ettiğimiz üzere sözgelimi bir masanın boş ufuklarını dolduran beklentilerin bir atın boş ufukları ile doldurulamayacağına yönelik (Husserl, 1977, s. 139) belirlemesi bu zaruriyeti en aşikâr şekilde dillendirir. Husserl’in fiziksel mekâna yönelik bu yerdeş yaklaşımının Heidegger *VZ*’ında mekân üzerine belirlemelerine etki ettiği gibi, sanat yapıtı üzerine belirlemelerine de sirayet ettiğini göstermiştik. Bu noktada öteki mekanların yaratımında zamansal süreğendeki kesintisizlik iddiasının nasıl ekarte edildiğini bizzati sanat yapıtlarından hareketle takip etmek mümkündür. Sözgelimi Foucault açısından da oldukça önemli bir isim olan Belçikalı ressam Magritte bilincinin değil, bilinçdışının zamansal süreğenini takip ederek tablolarında ilgisiz nesneler arasında bir akrabalık ilişkisi kurar. Magritte bir gece düşünde bir kafes içerisinde uyuyan bir kuşun getirildiğini söyler. Tam o anda kuşun kafesten uçtuğunu ve kafesin içerisinde yalnızca yumurtanın kaldığını gördüğünde bir şaşkınlık yaşadığını ifade eder. Zira gördüğü şey kafes ve yumurta gibi iki tane birbiriyle hiç alakası olmayan nesne arasında kurulan akrabalık ilişkisidir (Torczyner, 1992, s. 119). Düşteki bilinçdışı zamansal akışın bilincindeki zamansal akışla harmanlanması Magritte’e öngörülemeyen ve beklenmedik bağıntıları aynı mekân içerisinde yerleştirme teşebbüsü gösterme konusunda ilham verir. Bununla birlikte Magritte tablosunun mekânında beklenmedik

ilişkisizmiş gibi görünen uçlarda yer alan kategorileri bir araya getirerek onlar arasında komşuluk ya da akrabalık ilişkisi kurar. Öteki mekanlar ya da Foucault'nun deyişi ile heterotopyalar görünmez yasaların ve kodların kurduğu ortak adları parçalayarak dilin alışlageldik doğasını tahrip eder. Bu tahrip edilmişlik sayesinde öngörülemeyen öğeler arasında bir ilişki kuran heterotopyalar, çağların mevcut tarihsel *apriorilerinin* ve görünmeyen yapısal kodlarının ötesinde yeni bir düşüncenin ve söylemin olanağına imkân tanırırlar. Heterotopyalar mevcut kurulu düzenin sınırlarına mahkûm olunmadığını, tam da bu sınırların içerisinde sınırları aşp genişletilebileceğinin imkânını gözler önüne serer. Bu açıdan hemen her çağda olan öteki mekânlar, genel tarihsel konjonktürün içerisinde ama aynı zamanda dışarısında ne içerisinde ne de tam anlamıyla dışarısında öteki tarihlere olanak açar.



Görsel 3: Magritte, Kırmızı Model

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-red-model-1935> (E.T. 10/09/2025)

ilişkileri kimi zaman beklenmedik yorumlarla da ağırlar. Sözgelimi Derrida'nın da *Resimde Hakikat*'te sözünü ettiği bir Magritte tablosu vardır (Derrida, 1987, s.314-315). "Kırmızı Model" isimli tablosunda Magritte Van Gogh'un meşhur ayakkabılar tablosunun mekânsal örgütlemesini tekrarlar. Ancak Magritte'in tablosunda bir farklılık vardır. Ayakkabıların ön kısmı tabloda da görüleceği üzere insan ayağı formundadır. Magritte bu hamlesiyle birlikte ayak ile ayakkabı, yabancılık ile medenilik, iç ile dış arasındaki ikilikleri birbirine bulandır. Bu karşıtlıklar hatırlayacağımız üzere Heidegger'i Van Gogh'un ilgili tablosunu yorumunlarken ayakkabı ile köylü kadının dünyası arasında yerdeşlikle işleyen bir aidiyet ilişkisi kurmasına zemin olan karşıtlıklardır. Magritte, tablolarının mekânsal düzlemine bilincin yekpare akışındaki öngörülen ilişkileri değil, bilinçdışının da bu akışa dahil olduğu öngörülemeyen ilişkisellikleri taşıyarak Batı metafizik geleneğinin tutunduğu yerdeşliklerin zeminini sarsar.

2.2.2. Öteki Tarihler

Batı metafizik geleneği hakikat anlayışı genellikle tarih üstü felsefi ön kabuller üzerine kurulur. Bu gelenek tarihe bir itibar atfetse bile bu itibar daha ziyade ya “saf” kökeni deşifre etmek adına ya da özellikle on dokuzuncu yüzyıl felsefelerinde gördüğümüz bir itki olarak nihai bir son noktaya; *telosa* varmak adına verilir. Bu doğrultuda tarih, kökenin devamlılığını ya da *telosa* varışı destekleyen, “aynı” olanın değerini takip ederek homojen bir zamansal birlik yaratan olayların art arda sıralanışını serimler. Daha önce de yer yer işaret ettiğimiz üzere felsefe tarihinin ve hatta genel olarak Batı düşüncesinin ilkelik tabusu ve ilerlemecilik mitine çanak tutan anlayış, böylesi bir tarih kurgusundan kaynaklanır. Bu türden geleneksel tarih anlayışının kökenselliğine ve ilerlemeciliğine karşı ilk itiraz Nietzsche’den gelir. Foucault 1971 tarihli “Nietzsche, Soybilim ve Tarih” adlı makalesinde, Nietzsche’nin tarihe bakış açısının geleneksel tarih anlayışından nasıl ayrıldığına odaklanır. Fransız filozof metafizikçinin beslendiği geleneksel tarih anlayışının meşruiyetini “şimdi”yi merkeze yerleştiren zamansal anlatıdan aldığını iddia eder (Foucault, 2011, s.238). Daha önce de sözünü ettiğimiz bu zamansal model, şimdiyi referans noktası olarak almasıyla birlikte zamansal silsilede homojen yekpare bir bütünlük olduğunu varsayar. Bu modelden beslenen geleneksel tarih anlayışı da tarihteki olaylar arasında bütünlüğünü kaybetmeyen bir neden-sonuç silsilesi kurarak bu sistem dahilinde açıklanabilecek bir tür kronolojik tarihsel anlatı geliştirmeye koyulur. Böylesi bir zaman anlayışından beslenen geleneksel tarih anlayışının Batı metafiziğindeki belli birtakım şemaları sürdürmesi kaçınılmazdır. Bu sebeptendir ki Foucault geleneksel tarih anlayışından beslenen metafizikçiye ruhla ilişkilendirirken, Nietzscheci soybilimciyi ise bedenle ilişkilendirir (Foucault, 2011, s. 241). Zira metafizikçinin hakikatin kendisini açığa vurduğu kökenindeki saf katışıksız ideallikte bir ruh aramak için tarihin zaferleri ve soylu anlatılarıyla ilgilendiği yerde soybilimci tıpkı bedene atalardan kalan birtakım rahatsızlıkları kabul eden genetikçi gibi, tarihte de atalardan kalan zayıflıklara, takatsizliklere, güçten düşmüşlüklerle odağını yöneltir. Bu açıdan soybilimciye göre tarih, tıpkı bedenin tüm bu kalıtımsal mirasları üzerinde taşıdığı gibi geçmişten gelen tüm “istenmeyen” izleri de kendi bünyesinde taşır.

Foucault soybilimciliğin tarihe karşıt olmadığı konusunda uyarır. Soybilim daha ziyade geleneksel tarih anlayışının ideal anlam arayışına hizmet eden büyük ereklerine ve kökencilik misyonlarına karşı çıkar. Soybilimcilik geleneksel tarihin tekdüze süregelen

erekselliğinin dışında kalan, hiç beklenmedik ve tarihi hiç yokmuş gibi küçük ve önemsiz görülene dikkatini verir. Bununla birlikte soybilimcilik geleneksel tarih anlayışının erekselliğine hizmet eden temaların dışındaki temaları nesnesi yaptığı gibi geleneksel tarih anlayışının bir diğer besleyici damarı olayların özünü katışıksız bir temelde toplamaya çalışan kökenselciliği de reddeder. Zira soybilimci geleneksel tarihinin peşinden koşarak yücelttiği başlangıçların aslında nasıl da sıradan ve bayağı olduğunu ve hiç de yekpare bir kaynaktan çıkmadığını bilir. Geleneksel tarih anlayışı soydan alınan mirasların yalnızca zaferlerini, kahramanlıklarını araştırmayı kendisine görev biçerken, soybilimci atalardan miras kalan hastalıkları, güçsüzlükleri, yenilgileri de araştırma nesnesi yapar. Böylelikle geleneksel tarih anlayışının hatalarından, görmediklerinden saparak olayların hakikatinin başlangıcında dışsallığın bulunduğunu keşfeder (Foucault, 2011, 235-236). Bu sayede soybilimci, tarihin zemininde bile isteye görmezden gelinen istikrarsız, yarı, başıboş olan tehlikeli faylara işaret etmesiyle, geleneksel tarihinin anlatısında yakalamaya çalıştığı homojen yekpareliği parçalayarak tarihin heterojen karakterini ortaya koyar. Böylece olayların ardında çok daha farklı olayların da eşzamanlı olarak cereyan ettiğini fark ederek yürürlükteki aklın rastlantısallığını görebilir (Foucault, 2011, s. 233-237).

Foucault, yüzünü devasa olana dönmeyen soybilimciliğin titizlik gerektirdiğini, zira malzemesinin görünürde tarihe hiç dokunmuyormuş gibi görünen küçük ve önemsiz olaylar olduğunu ifade eder (Foucault, 2011, s.230-231). Foucault'ya göre soybilimcinin yorum işi elbette metafizikçinininki gibi kökende kendini gizlemiş bir hakikati gün ışığına kavuşturmak değil, ele alınan fenomenin tarih içerisinde farklı biçimlerde zuhur edebilecekleri ihtimalini de göz önüne alarak yorumların tarihini serimlemektir (Foucault, 2011, s. 241). Bununla beraber soybilimci geleneksel tarihçi gibi kendini bulunduğu konumdan soyutlayarak bütüne ulaştığını iddia etmez. Tam aksine soybilimci gözünü aşağıda atfedilene dönerken kendini perspektif olarak bildiği için, baktığı şeye bakarken nereden baktığını yok saymaz (Foucault, 2011, s. 246). İşte Nietzsche'nin soybilimciliği ile tarihe yaklaşıma getirdiği bu yeni soluk sayesinde gerek felsefede gerekse de Lévi-Strauss'un ilerlemecilik eleştirisinde gördüğümüz üzere sosyal bilimler alanlarında tarihsel anlatıları ele alma biçiminde bir tür revizyon gündeme gelir. Bu başlık altında sözünü edeceğimiz iki isim olan Foucault ve Benjamin, tıpkı Nietzsche gibi geleneksel tarihsel anlatıların dışarısında kalan, sözü edilmeyen ya da edilse bile bütünün içerisinde

kaybolup giden kimi “öteki” tarihleri düşünmeden korkmaksızın (Foucault, 2022, s.24) tarihi kökenlerden ve ereklere bağımsız bir biçimde yeniden okumaya koyulur.

Önce Foucault ile başlayalım. Zira Foucault’nun *Deliliğin Tarihi (Folie et Déraison: Histoire de la folie à l’âge classique)* özelinde aklın karşısında deliliğin sessizliğine kulağını vererek kalkıştığı “öteki” tarihleri yazma girişimi, aynı ve öteki kategorileri (akıl ile delilik) arasında varsayılan ayrımın tarihsel arka planının hakkını verilememesi gerekçesiyle Derrida tarafından eleştirilir. Bu bakımdan Derrida’nın eleştirisini takip etmek, filozofun hem tarihe hem de metafiziğin beslendiği kaynaklardan biri olan geleneksel tarih anlayışına karşı geliştirdiği eleştirel tavrı anlamak açısından yol gösterici olacaktır. Derrida, Foucault’nun 1961 tarihli *Deliliğin Tarihi* adlı kitabında Descartes’ın deliliğe açtığını iddia ettiği alanı, 1963 tarihli “Cogito ve Deliliğin Tarihi” (“Cogito et histoire de la folie”) adlı makalesinde dönemselleşme bahsindeki sorunlara işaret ederek eleştirir. Aslında metafiziğin geleneksel alımlanışının yarattığı felsefi sorunlarda hemfikir olmak açısından aralarında ciddi paralellik olan bu iki filozof, söz konusu sorunlara yaklaşım tarzı açısından kimi noktalarda birbirlerinden ayrılırlar. Foucault, ‘aynı’ ve ‘öteki’ kategorilerinin belli bir tarihsel anda, kurumsal ve söylemsel düzlemlerin yarattığı bir iktidar pratiği sayesinde nasıl olumsal biçimde kurulduğunu takip ederken; Derrida ise, egemen kanonik söylemlerde ‘aynı’ kategorisinin inşasında, ‘öteki’ kategorisinin yapıyı destekleyen bir kolon olarak nasıl işlev gördüğünü inceler. Bu açıdan her iki filozof da aynı ve öteki kategorilerinin görünmeyen birtakım yasalar vasıtasıyla kurulduğunu kabul etmek konusunda hemfikir görünse de Derrida açısından Foucault’nun *Deliliğin Tarihi* özelinde girişmiş olduğu dönemselleştirme girişimi sorunludur. Derrida’nın eleştirisi, Descartes’ın *Cogito*’nun inşasında gündeme gelen akıl ve delilik ayrımlarının Foucault tarafından sorunlu bir biçimde okunmuş olması üzerine kuruludur; ancak bu eleştirinin arka planında tarihsellik meselesi yer almaktadır.

Tarihsellik bahsini merkeze alarak bu eleştiriye şöyle kabaca özetleyelim: *Deliliğin Tarihi*’nde Foucault aklın kanatları altına susturulmaksızın deliliğin sesine kulak vererek bir tür sessizliğin arkeolojisini yapacağını ilân eder. Derrida’ya göre bu projede Foucault’nun zaten sorunlu bir Descartes okumasına girişmiş olması bir yana, böylesi bir çaba hatalı bir delilik kavrayışından yola çıkarak ilerlediğinden ötürü ya gerçekten bir tür suskunlukla sonuçlanmalı ya da delilik kategorisinin akıl kategorisinden koparılmaksızın izi sürülmelidir (Derrida, 2001b, s. 42). Derrida’ya göre Foucault’nun giriştiği sessizliğin

arkeolojisi projesi akıl ve delilik ayrımını önceleyen bir logosun içerisinde çıkararak akıl ile akıldışı şeklinde kategorileştirilecek olan bir ayrım arasında diyalog kurmayı hedefler (Derrida, 2001b, s. 45). Derrida Klasik Çağ'da³² akıl ile delilik arasındaki ortak kök olan logosun Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nde iddia ettiğinin aksine Orta Çağ'dan öncesinde bir evveliyatı olduğu fikrindedir. Orta Çağ'dan ve Klasik Çağ'dan önceki tarihinde logosun bir tür tarih-öncesi karanlığa bırakılmış olması Derrida'ya göre iki başat sebepten ötürü oldukça sorunludur: İlk varsayımdaki sorun Foucault'nun eski Yunan'da logosun bir karşıtı olmadığını öne sürmesindedir. Foucault'nun güven verici bulduğu Sokratik diyalektik şayet logosun karşısına bir şey yerleştiremiyorsa, bunun sebebi halihazırda aklın ötekisini zaten dışlamış ya da sarıp sarmalayıp kendi bünyesine katmış olmasından ötürüdür. Böylesi bir durumda ya Sokratik diyalektiğin limanından öte bir liman arayışına girilir ve bu arayış da Nietzsche ve Heidegger'de karşılaştığımız cinsten Sokrates öncesi filozofları ayrıcalıklı kılan tarihsel ve felsefi motivasyonlara götürür (Derrida, 2001b, s. 47). Bir diğer ihtimalse Sokratik diyalektiğin bizzat logosun ötekisini dışarı atma edimine gönderme yaptığından ötürü ötekileştiren akıl klasik çağda birlikte doğmuş olamaz. Derrida bu varsayımlardan herhangi birinin kabul edilebilmesi için ya genel bir aklın dışarısında bırakılan kategoriye ya da simetrik bir akıl ile aklın ötekisi kavrayışına sahip olmanın gerektiği fikrindedir. Buradan hareketle Derrida, Foucault'nun deyim yerindeyse kendinde bir delilik kavramına sahipmiş gibi davrandığı kanaatine varır (Derrida, 2001b, s. 48). Zira Foucault gerek eski Yunan'da deliliği *hybris* ile ilişkilendirerek gerek problematik bir dilsel paralellik sayması açısından gerekse de felsefe ve psikiyatriden gelen delilik ile ilgili külliyata aldığı mesafe yüzünden gündelik dildeki delilik kavramıyla iş görür. Bu sebeplerden ötürü Derrida'ya göre Foucault tarihsel açıdan sorunlu bir delilik kavramından hareketle araştırmasını yürütür (Derrida, 2001b, s. 49). Yani bir anlamda delilik Foucault'nun projesinin bir merkezi ve sabit noktası hâline geldiğinden, filozof kaçınılmaz olarak yapısalcıların düştüğü handikaba düşer.

Derrida'ya göre Foucault'nun varsayımının tarihsel açıdan ikinci sıkıntılı yönü ise şurada yatar: Sahiden de akıl kendisini deliliği dışlama kararı sayesinde kuruyorsa ve bu dışlayıcı karar tarihin tarihselliğinin yapısını koşulluyorsa, o hâlde klasik dönemin neden bir örnek olarak değil de ayrıcalıklı bir arketip olarak ele alındığını ve diğer tarihsel momentlerden

³² Klasik Çağ dönemselleştirmesi Foucault'ya ait bir dönemselleştirme değildir. Ancak Foucault klasik Çağ ile antik Yunan'ı değil, felsefe tarihinde Descartes ile başlayan dönemi kastetmektedir.

ayrıldığını sorgulamak gerekir (Derrida, 2001b, s. 51). Bu yönüyle Foucault, felsefi projesine tarihselliği dahil ederken, tarihin temelini sorgulamaksızın onu bütünleştirici bir kavrayışla ele almaya yönelir. Bunun sonuncunda Descartes aracılığıyla tüm bir Klasik Çağ’a atfetmiş olduğu birlik ve bütünlük sayesinde Foucault tarihin olanağını bulur bulmasına ancak Derrida’ya göre tam da bu olanağın kendisi paradoksal olarak tarihsel değildir (Revel, 2016, s. 127).

Bu noktada özellikle bu eleştiriye de referans verilerek kimi yorumcular tarafından Derrida’nın Foucault ile kıyaslandığında felsefi projesine tarihi dahil etmemekle eleştirildiğini not düşmek gerekir. Ancak bu eleştiriler haksızdır. Zira daima metinleri referans alan, metnin dışında bir hakikat ve sabite noktası olmadığı iddiasının üzerine felsefi projesine girişen Derrida bu metinlerin tarihsel farklılıklarına kayıtsız kalmaz. Gelgelelim tüm bunların yanı sıra geleneksel olarak ampirik yazının başlangıcıyla akran olarak kabul edilen “tarih” kavramı da daima üstü çizili olarak okunması gereken ve temkinli olarak yaklaşılması gereken bir kavramdır. Bu yüzden tarihsel malumatın felsefeye dahil edilmesi, bu tarihselliğin kendisi sorgu konusu yapılmadığı müddetçe metafiziğin sorunlarına işaret etmek açısından yetersiz kalmanın da ötesinde yeni metafizik sorunlara yol açar. Filozof daha önce sözünü ettiğimiz üzere hem kökenin olsa olsa heterojen olduğuna yönelik tespitiyle hem de tarihte hiçbir zaman sonun olmadığını, olsa olsa kapanışların (*clôture*) olduğuna yönelik tespitleriyle geleneksel tarih anlayışının ana damarlarına mesafesini alır. Ancak öteki tarihlerin yazılması girişimi, filozofun Foucault eleştirisi özelinde gördüğümüz üzere, öteki olanı bir anlamda merkez olarak addettiği müddetçe bir çeşit karşı metafizik yapmakta kalarak “merkez” olana gerekli mesafesini alamaz³³.

³³ Derrida ile Foucault arasındaki eleştirel diyalog 1972 yılında Foucault’nun “Derrida’ya Cevap: Benim Bedenim, Bu Kâğıt ve Bu Ateş” başlıklı cevap makalesinin ardından Derrida’nın da Foucault’nun ölümünden sonra 1992 tarihinde yayımlanan “Freud’a Adil Davranmak” makalesiyle sürse de tartışmanın ana eksenini tarihsellik ekseninden kaynar. Buna karşın ünlü Foucault yorumcusu Judith Revel Derrida’nın ilk eleştirisindeki tarihsellik bahsinin Foucault’nun Derrida’ya verdiği yanıtta bir etki yaratmamış gibi görünüyor olmasına karşı filozofun sonraki çalışmalarına yön verdiği iddiasındadır. Revel’e göre her kadar 1969’da yayımlanan *Bilginin Arkeolojisi*’nde arkeolojik yöntemden vazgeçmiş gibi görünmese de, 1967 tarihli bir söyleşisinde, felsefenin artık gözünü ebedi olana dönmediğini tam aksine, bugünü teşhis etmek için yapısalcı felsefelerden ve tarihten faydalanabildiğini ifade eder ve Revel’e göre Foucault’nun bu söyleşi 70’li yıllardan itibaren gerçekleştirdiği çalışmalarına yön verir. Bu bağlamda Revel’e göre Foucault elbette düşünceyi tarihselleştirmekten vazgeçmeksizin soybilimcilik ile tarihe yönelir (Revel, 2016, s. 130-132). Revel’in bu iddiasına rağmen kimi Foucault yorumcuları yine özellikle *Bilginin Arkeolojisi*’ni ve Foucault’nun sonradan yayımlanan Collège de France’da verdiği derslerini referans göstererek Foucault’nun düşüncesinde arkeoloji ve soybilim arasında geçiş yapılacak bir ikilik olmadığını

Derrida'nın ötekinin tarihinin dönemlere ayrılmasına ilişkin eleştirisini ele aldıktan sonra, bu doğrultuda tarih yazımına farklı bir yaklaşım getiren Benjamin'in öteki tarihleri, çalışmamızın merkezindeki klasik tragedyaların yolunu yeniden açar. 1928 yılında yayımlanan *Alman Tragedyasının Kökeni*³⁴ (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) adlı metninde Benjamin, Batı metafizik geleneği boyunca bu geleneğe eleştirel yaklaşan filozofların da düşmüş olduğu Yunan tragedyalarına ayrıcalık tanıma handikabına düşmeden tragedyaları yeniden değerlendirir. Nitekim Peter Szondi *Trajik Üzerine Bir Deneme*'de Benjamin'in tragedyalara yaklaşımının alışlageldik felsefi yaklaşımdan ayrılmasından ötürü metnin "Dönüşüm" adlı başlığını Benjamin'in tragedyaya üzerine görüşlerine tahsis eder. Dönüşen tavır Szondi'ye göre Modern felsefe geleneğinden itibaren Yunan tragedyalarına sanki tarihi yokmuşçasına ele alınıp, bu sayede trajik olana yapılan aşırı yatırımdır. Benjamin tarih üstü tragedya felsefelerine karşın, tragedyanın felsefesinin tarihini yapmaya girerek (Szondi, 2002, 49-50) geleneğin bu motivasyonunu sarsıntıya uğratır. Elbette tragedyalara yönelik Benjamin'in giriştiği tarihsel yaklaşım, geleneksel tarih anlayışının sınırlarında kalmaz.

17. Yüzyıl'da yazılan Alman dramalarını konu edindiği *ATK* metninde Benjamin, Yunan tragedyalarının (*Tragödie*) karşısına yas oyunlarını (*Trauerspiel*) yerleştirir. Daha önce incelediğimiz üzere Modern felsefe geleneğinden itibaren karşılaştığımız tragedya kuramlarının hemen hepsi, felsefede tıkanıklık gördüğü bir noktayı açmak adına tragedyalara yönelir. Benjamin'in metninde bu iki tür arasında bir ayrıma gidişi, tüm bu geleneksel okumalara karşı mesafe alır. Metinde Benjamin her ne kadar Nietzsche'nin tragedya kuramının estetizmle kurduğu ilişkiye dikkat çekerek ahlaki tragedyaya okumalarına karşı çıkması bakımından övse de filozofa göre Nietzsche aslında hiçbir zaman tragedyalara tarihsel bakabilmeyi başaramamıştır (Benjamin, 1998, s. 101). Benjamin açısından Nietzsche'nin *TD*'da eski Yunan tragedyalarına sunduğu açık ara ayrıcalık filozofun trajik olana bakışında tarihselliği problematik hâle getirir. Nietzsche, soybilimciliği ile tarihe bakışı açısından "öteki tarihler" olarak nitelediğimiz anlayışın bir nevi öncüsü olsa da Benjamin'e göre filozofun tragedyaya bakışı tarih üstü bir bakış olmasından ötürü oldukça problematiktir.

öne sürerek, bu türden iddiaları reddederler. Akıbetine değinmekle yetindiğimiz tartışmanın içeriği çalışmanın sınırlarını ve amacını aşacağından ayrıntılarına girmeyeceğiz.

³⁴ İlgili metinden söz edilirken *ATK* şeklinde kısaltılacaktır.

Benjamin her ne kadar Nietzsche'nin estetik yönelimini takdir etse de tragedyaları ve yas oyunlarını ele alırken bu metinleri etik ve teolojik içeriklerinden ayırmaz. Ancak Benjamin romantik geleneğin yaptığı gibi kendi çağının etik sorunlarını Yunan tragedyalarının kahramanlarının üzerine giydirmez. Benjamin'e göre eski Yunan tragedyalarının merkezi teması kurban figürüdür; trajik kahraman hem tanrıların kurbanıdır hem de polisin selameti için tanrılar adına kurban edilirler (Benjamin, 1998, s.106). Ancak filozofa göre yas oyunlarında böylesi bir kurban figürü ile karşılaşmayız. Her ne kadar biçimsel yapısı itibarıyla iki tür arasında ciddi benzerlik olsa etik dünyaya yaklaşım tarzları açısından ciddi bir farklılık söz konusudur. Benjamin'e göre yas oyunlarında, herhangi bir selamet umudu olmaksızın dünyevi varoluşun şimdiliği söz konusudur. Benjamin'in "boş bir dünya" (Benjamin, 1998, s. 139) olarak formüle ettiği bu yeni dünyada yas oyunları, tragedyada varolan kehanet unsurunun olmayışıyla kendi karakteristiğini ortaya koyar. Yas oyunları boş dünyayı tatmin edebilmek adına bu yeni dünyaya bir tür teselli sağlar (Benjamin, 1998, s. 139).

Benjamin yas oyunlarının kökeninde neyin bulunduğunu doğrudan söylemez. Zira kitabına da adını veren köken (*Ursprung*) fikrinin geleneksel metafiziğin köken anlayışıyla ilgisi yoktur. Tıpkı Foucault ve Derrida'nın düşüncesinde de karşılaştığımız gibi köken Benjamin'in düşüncesinde de safi katışıksız tek bir kaynak noktaya tekabül etmez. Bununla beraber filozofun tarihsel yaklaşımının tragedyalarla olan ilişkisinde esas olarak şu noktayı vurgulamak mühimdir. Benjamin, dramının tarihsel gelişim sürecinde, Batı metafizik geleneği boyunca açık ara ayrıcalık atfedilen Yunan tragedyalarından hareketle değil de biçimsel benzerliği dolayısıyla tragedyanın bir uzantısı olarak görülerek ötekileştirilen yas oyunlarını merkeze alarak bir tarihsel tragedyaya okuması gerçekleştirir. Benjamin'in okuması, felsefe tarihinin çıkmazlarına bir deva bulduğu, hatta Nietzsche ve Heidegger özelinde Sokratik dönem ile birlikte başlayan eski Yunan felsefesinin bir tür ayrıcalıklı ötekisi olarak görülen eski Yunan tragedyalarının, aslında hiç de "öteki" olmadığını, aksine Batı metafizik geleneğinin kanonik söylemi içerisinde ayrıcalıklı bir yeri olduğunu gösterir. Bu yüzden filozof drama tarihinde kanonik söylemin dışarısında kalan ya da bir merkezin devamlılığı olmak açısından sıradanlaştırılan bir tür olan yas oyunlarından hareketle bir tür tarihsel anlatı kurar. Böylesi bir tarihsel okuma kanonik söylemin demir attığı limanın aşına olduğumuz zemin yapısını sarsar. Bu sayede düşünsel topografyada ötekine alan açarak bir tür heterotopya

yaratır. Zira Derrida'nın da *différance* hamlesi ile gösterdiği üzere mekân ile zaman birbirine dolanmış hâldedir. Tarihsel bakış, zamana yekpare ve bütünsel bir yapı olarak değil de; kesintiler, süreksizlikler ve kırılmalar üzerinden bakıldığında, söylemsel düzenin mekânı yerleşik olanın hegemonyasından kurtulur. Bir fenomene, sorunsala ya da türe daima “aynı” olanın çehresinden bakılarak kurulan tarihsel anlatıların aksine, “aynı”nın normatif gerekliliklerinin dışına çıkarak tarihe yaklaşmak, incelenen fenomen ya da sorunsalın kendini başka bir biçimde tezahür ettirme imkânı sunar.

2.2.3. Yunan'dan Çık(amay)ış: “Biz Öteki Yunanlar!”

Öteki mekânlar, söylemsel düzeneğin tarihsel *apriori* koşullarını yerinden oynatarak bizi öteki tarihlere yöneltir; bu tarihler de kanonikleşmiş söylemleri sorgulayarak bakışımızı yeniden öteki mekânlara çevirir. Foucault ve Benjamin'in öteki tarihleri ve öteki mekânları yakalama girişimi, Batı metafizik geleneğinin yerleşik şemalarını kırar, idealize ettiği erekselliklerin ve kökenlerin beyhudeliğine işaret eder ve felsefe tarihinin katılmış söylemlerini eritir. Böylece görürüz ki, yapıların görünmez yasaları sanıldığı kadar katı değildir; bu yasalar ancak belirli otoriteler (yazar, ressam, filozof vb.) tarafından kuramsal düzlemde tekrarlandıkça yerleşik hâle gelir. Foucault ve Benjamin'in girişimleri aynı zaman diliminde, bu yapının dışına taşan sıradışı örneklerin de üretilebilme olanağını gün yüzüne çıkartması, yapılara mahkûm olunmadığını ve pozitif anlamda bir özgürlük alanının mümkün olduğunu ima eder. Bu tarzdan felsefi bir proje filozofa, araştırma yaparken kendi perspektifini nötrlememesini ve cesur bir arşiv araştırmacısı gibi davranmasının gerekliliğini görev biçer. Artık filozofun işi hakikati toprağın altından kazıyarak çıkarmak değil, tam aksine hakikat üzerine kurulmuş söylemlerin tarihsel temelindeki malzemeyi kazıyarak tespit etmektir.

Öteki mekânların öteki tarihlere, öteki tarihlerinse öteki mekânlara çıkan yolunu Derrida felsefesi dekonstrüksiyon sayesinde metinlerin rotasında kesiştirir. Foucault ve Benjamin'in girişiminde rastladığımız arşivci-yazar ya da koleksiyoncu-yazar misyonları Derrida felsefesinde daha önce de belirttiğimiz üzere “okur-yazar” olarak karşımıza çıkar. Bu kesişimle birlikte “okur-yazar”, tarihte ya da imgesel ve linguistik düzlemde yaratılan mekânlarda ayrıcalıklı kimi örnekleri araştırıp, derleyip toplama işine yönelmekten ziyade, hemen her metnin potansiyel olarak bir heterotopik bir düzlemi olduğunu ima eder. Yapılması gereken çoğunlukla yazar tarafından kimi zamansa metni ikinci elden

üretenler -çevirmenler, yorumcular- tarafından karanlıkta bırakılan çok anlamlılıklarını gün yüzüne çıkarmaktır. Okur-yazarın bu eylemi sayesinde, metnin “aynı” olanın özdeşliğine dayanan geleneksel yerdeşliklerinin, örtbas edilen “öteki”ler üzerine kurulu olduğu açığa çıkarılır; böylece, yerdeşlikle beslenen metnin uzamsal düzleminin aslında nasıl heterotopik bir düzen taşıdığı görünür hale gelir. Bu hamle aynı zamanda, dekonstrüktif okumaya tâbi tutulan ilgili metnin, o zamana dek süregelen geleneksel yorumlarından beslenen tarihlerin çizgiselliğini de kırar. Böylece aynının tarihinin içerisinde ötekinin tarihini gündeme getirir. Bu açıdan Derrida’nın dekonstrüktif okumasının, Batı metafizik geleneğinin aynı ve özdeş olanın egemenliğini besleyen metinlerinde bir tür öteki mekân ve öteki tarih yaratma işi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak bu noktada şunu özellikle belirtmemiz gerekir ki, Derrida dekonstrüktif okuma sonucunda metinlerin yapısında gün yüzüne çıkarılan ötekine, aynının karşısında bir ayrıcalık vermez. Onun dekonstrüktif okuması, aynının egemenlik mantığının, örtbas edilen ötekinden beslenerek kurulduğunu ortaya koyar; ancak bu süreç her zaman bir karar verilemezlikte sonuçlanır. Bu açıdan dekonstrüksiyon, Batı metafizik geleneğinin mekân ve tarih anlayışının üstünü çizerek okunur hâlde bırakır. Zira filozofun dekonstrüksiyonu metne dışardan bir yerden müdahale etmez, bizzat metnin yapılarının içerisinde konumlanarak (Derrida, 2014, s. 39), metnin kuytularına saklanmış “öteki” terimlerini bulup çıkarır ve onlar gözler önüne serer. Bu bakımdan dekonstrüksiyona tabi tutulan metnin geleneksel yorumlara hizmet eden uzamsal düzlemi hâlen okunabilir. Ancak dekonstrüktif okuma, ilgili metinlere ait yerdeşliklerle işleyen mekânsal örgütlenmenin heterotopik yapısını ifşa ederek, bu metinlerin mekânsal düzleminin üstünü okunur hâlde bırakır ve çizer. Bu mekânsal hamle kaçınılmaz olarak, metnin mekânsal düzleminin yerleşik yorumlarını da sarsar. Bu sebepten asıl metne yönelik yapılan ikincil yorumların tarihsel külliyyatına da sirayet ederek tarihin de üzerini okunur hâlde bırakarak çizer.

Derrida’nın tarihte ötekine alan açan yaklaşımını en spesifik biçimde dile getirdiği metin 1992 yılında yayımlanan “Biz Öteki Yunanlar” (“Nous autres Grecs”) adlı metnidir. Derrida’nın bu metni, felsefe tarihinin Yunan kökeni sorunuyla yüzleşir. Yunan kökeniyle neyi kastettiğimizi izah etmek için tartışmaya -genel hatlarıyla çalışmamızın da temel problematiğinin sınırlarından uzaklaşmadan- kısaca işaret edelim. Nietzsche ile felsefe tarihinin ve geleneksel metafiziğin sorunun esas kaynağını Sokratik dönemden

itibaren başlayan Yunan felsefesinde görme eğilimi, presokratiklere ve eski Yunan tragedya yazarlarına ayrıcalık tanıma motivasyonunu birlikte getirir. Heidegger de Nietzscheci bu motivasyonu varlık meselesi ekseninde devam ettirir. Levinas ile Yunan kökeni sorununda radikal bir bakış açısına gidilerek Batı metafizik geleneğinin aynının egemenliğini sürdüren çerçevesinden çıkabilmek için bir tür Yunan'dan çıkış ideali aranır. Derrida açısından Nietzscheci ve Heideggerci tavrın bir tür karşı metafizikle sonlanacak olmasının kaçınılmaz olmasının yanı sıra eski Yunan tragedyalarının sahiden mevcudiyet metafiziğinin handikaplarından ne derece uzak olduğuna yönelik iddialara da temkinli yaklaşmak gerekir. Keza Benjamin'in de gösterdiği üzere Yunan tragedyaları hiç de tarihte öteye atılmış, gözden düşmüş durumunda değildir; bilakis drama tarihinin bir tür kökeni, merkezi ve hatta patronu konumundadır. Bununla birlikte eski Yunan'a karşı alınan Levinasçı tavrın da Derrida açısından oluru yoktur. Zira böylesi bir idealin söylemin yaptakçı doğası göz önüne alındığında imkânı olmadığı gibi, en iyi ihtimalle gerçekleştirildiği iddia edildiğinde bile, başka türden bir mevcudiyet metafiziği yaratmakla sonlanması kaçınılmazdır. İşte Derrida felsefenin Yunan kökeni mevzubahis olduğunda olası sorunsal senaryoları metninin arka planında işleterek Yunan'dan çıkışın imkânını ve imkânsızlığını sorgular.

Daha baştan şunu belirtmekte hiçbir sakınca yoktur ki Derrida açısından metafiziğin kapanlarına takılmamak için Yunan'dan çıkış ideali beyhude bir idealdir. Her şeyden önce Derrida açısından felsefe tarihinde “eski Yunan” dediğimiz andan itibaren yalnızca Platon'u Aristoteles'i ya da presokratikleri, tragedya yazarlarını ve destan yazarlarını anmakla kalmayız. Bilakis daha “Yunan” dediğimiz andan itibaren Hegel'in, Nietzsche'nin, Husserl'in, Heidegger'in hatta Mallarmé'in, Artaud'nun, Joyce'un, Levinas'ın Foucault'nun ve eski Yunan üzerine kalem oynatmış yazarların bıraktığı devasa külliyat üzerimize musallat olur (Derrida, 2010, s. 20). Durum böyleyken, daha Yunan kökeni meselesi üzerine konuşmaya ya da yazmaya başladığımız anda, bu tartışmanın etrafında dolanan kuramsal hayaletler üzerimize üşüşürken, gerçekten felsefe tarihinin sorunlarına hiç temas etmemiş, saf ve 'güvenli' bir köken bulmak mümkün müdür? İlgili metninin daha açılışında Yunan meselesini ile kuramsal hayaletleri paralelinde anan Derrida'nın bu soruya yanıtı hiç de şaşırtıcı değildir; filozofa göre böylesi bir liman yoktur. Bununla birlikte Derrida kendi eski Yunan okumasına eşlik eden hayaletin Heidegger'in Yunanlıları olduğunu söylemekten de kaçınmaz (Derrida, 2020, s.

24). Bu bağlamda Derrida, yüzünü eski Yunan metinlerine çevirdiği anda, Heidegger'in Yunan düşüncesine atfettiği ayrıcalıklı konumu eleştirel bir süzgeçten geçirerek metinleri okumaya başlar. Bunun en spesifik ve bilindik örneklerinden birini zamansallaşma bahsinde sözünü ettiğimiz 'OG' metninde Derrida'nın Aristoteles ve Heidegger arasında kurduğu eleştirel diyalog üzerinden takip etmek mümkündür.

Derrida'ya göre, eski Yunan'ı yalnızca aynının egemenliğine öncelik tanıyan bir metafizik düşünme biçimi olarak görmek, sadece sorunlu bir perspektife zemin hazırlamakla kalmaz; aynı zamanda, çözüm iddiasıyla ortaya atılan önerilerin yeni sorun dizileri üretmesine de yol açar. Tam bu noktada kökenselliğe bakış açısındaki problem kendisini semptomatik olarak gösterir. Zira kökeni ya da kökenselliği eleştiren pek çok filozof, kökenin heterojen yapısını göremez. Eğer kökenin heterojen yapısı görülebilseydi, o zaman Yunan'daki öteki de görülebilirdi. Bir başka deyişle Derrida, aynının metafiziğinden kaçınmak için eski Yunan'a karşı Yahudi, Arap, Roman, Hristiyan ya da Alman felsefelerine ya da trajik çağ, destanlar çağı, presokratik çağ gibi dönemlere sığınmaz. Derrida'ya göre buna gerek yoktur; zira eski Yunanlar hiçbir zaman kendine özdeş değildir, öteki daima eski Yunan metafiziğini istila etmiş durumdadır (Derrida, 2020, s. 31-33). Bu imkânı görebilmek için metinlerle ilişkimizi yeniden kurmak, dekonstrüktif okumanın olanaklarını kullanmak gerekir. Bu okuma sayesinde 2500 yıllık Batı metafizik geleneğinin yerdeş mekanlarının heterotopik yapısı keşfedilir ve böylece tarihin sözde çizgiselliğindeki çatlaklar kendilerini aşikâr eder.

Derrida, Platon'un *Phaidros* diyaloguna yönelik gerçekleştirdiği okumayı hatırlatarak eski Yunan'ın içindeki ötekini nasıl tespit edilebileceğini tarif eder. Hatırlayalım: *Phaidros*'ta Sokrates yazının keşfine yönelik bir mit anlatırken yazının bir *pharmakon* olduğunu ilân eder. Ruhun bölümleri, ünlü ruh eşi mitosu, etik meselelerin tartışıldığı bu diyalogda yazının *pharmakon* ile özdeşleştirilen çok anlamlı yapısı genelde gözden kaçırılır. Oysa Platon'un diyalogda yazının hatırlama için bir deva ama bellek için bir zehir olduğuna yönelik belirlemeleri *pharmakon* terimindeki birbirine taban tabana zıt iki göndermeyi ihtiva eder. Bu çok anlamlılık, Platon'un metin içerisinde yatırım yaptığı kategorilerin merkeze olan hiyerarşik yakınlığında bir kayma yaratarak, Batı metafizik geleneği ile göbek bağı olan çelişmezlik mantığını iş görmez hâle getirir. Zira Batı metafizik geleneği, metinlerini logos merkeziliğe göre yapılandırırken, “ya o ya o” şeklinde formüle edebileceğimiz, bir üçüncü hâlin imkansız olduğu çelişmezlik mantığı

üzerine kurar. Çelişmezlik mantığı gereği bir yazı olarak *pharmakon*un ya zehir ya deva olması gerekirken, *Phaidros*'ta gördüğümüz üzere o hem zehir hem de devadır; bu yönüyle *pharmakon* aynı zamanda ne zehir ne de devadır. İşte Derrida'nın, Yunanca olumsuzluk ön eki “-a ile “yol, geçit, çıkış” anlamına gelen “poros” sözcüğünün birleşiminden türeyen “aporia” kavramıyla nitelendirdiği bu tür kavramlar, düşüncenin kendi içinde bir çıkış bulamadığı bu “geçitsizlik” hâlini görünür kılarak, Batı metafizik geleneğinin çelişmezlik mantığına dayalı ikili yapısını sarsar. Bu sayede logos merkeziliğin sınırlarını sorguladır. *Pharmakon* özelinde konuşmaya devam edelim: Kavramda bir açmaz (*aporia*) söz konusuysa onun zehir mi yoksa deva mı olduğuna kim, nasıl ve neye göre karar verilebilir? Derrida'ya göre Batı metafizik geleneği, bu kararı verirken metin içerisindeki terimlerin çok anlamlılığını nötralize eder; bu çok anlamlılığını, metnin uzamsal düzleminde fark edilmeyecek yerlere yerleştirir ve her halükârda, metne merkez olarak tayin ettikleri noktanın patronluk statüsünü sarsmayacak biçimde gerekli düzenlemeleri yapar. Geleneğin bu tavrına karşı dekonstrüksiyon, metnin uzamsal sınırlarına sadık kalarak, kuytu köşelere gizlenmiş bu çok anlamlılıkları ve açmazları ifşa ederek, kararı her daim bir karar verilemezlik noktasında bırakır. Batı metafizik geleneğinin karar anını her daim aynının özdeşliğine hizmet eden anlamlarda demirleyerek metinlerin aporetik yapısının üzerini örtmesinde Derrida'ya göre bir şiddet edimi yatar. Bu yönüyle dekonstrüksiyon, en derinlere gizlenmiş bu şiddet edimini ifşa eden bir okuma pratiğidir.

Gelgelelim Derrida'ya göre *pharmakon* terimindeki aporetik yapı Platon'un *Timaios* diyalogundaki ne duyumsananılır ne de kavranabilir olan olsa olsa üçüncü bir tür olan (*triton genos*) *khora* teriminde de söz konusudur. Ancak elbette *aporialarla* yalnızca eski Yunan'da karşılaşmayız. Derrida'nın kavramsal düzlemde tespit ettiği üzere, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ndeki *parergon* terimi ya da Mallarmé'daki *hymen* terimi bu tarzdan *aporialara* birer örnek olarak verilebilir. Bununla beraber *aporiaların* yalnızca kavramsal düzlemde kendisini göstermediğini de not düşmemiz gerekir. Sözgelimi zamansallaşma bahsinde sözünü ettiğimiz üzere Aristoteles *Fizik* kitabında zamanın doğası üzerine konuşurken “şimdi”nin aporetik yapısını keşfetmiş olmasına rağmen filozofun bu farkındalığı onun şimdiyi bir referans noktası olarak almasına bir engel teşkil etmemiştir. Filozofun bu tavrı felsefe tarihinin *aporiaları* gizleme tutumunun sadece bir örneğidir. Bu açıdan kimi zaman kavramsal kılıklarla kimi zamansa belli varsayımların

referans noktaları olarak karşılaştığımız *aporialar*, öteki olanın felsefe tarihine her daim sızmış olduğunun, ancak bir şekilde maskelenerek saklandığının bir göstergesidir. Filozofun onların izini sürerek gizlendiği yerden onları çıkartabilmesi için, metinlerin merkezlerini tutarsızlığa uğratan yanlarını tespit ederek onların üzerine yürümesi gerekir. Filozof, aynının egemenliğinin nasıl öteki olanın üzerine kurulduğunu tespit ederken eşzamanlı olarak metinsel mekânların sözde yerdeşliğinin altında yatan heterotopik kırılmalarını keşfettiği anda, ötekinin tarihinin aynının tarihsel süreğinin altına saklandığını keşfeder. Böylelikle söylemsel düzlemde ötekine yapılan şiddet edimini ifşa eder.

Bütün bu söylenenlerden sonra yeniden tragedya sorununa dönecek olursak, Derrida'nın Yunan tragedyalarını romantik bir eğilim ile felsefe tarihinin sorunlarının karşısında sınımlanacak bir liman olarak görmediği gayet aşîkârdır. Bununla birlikte *Khora*'nın açılışında Derrida, Vernant'tan yaptığı doğrudan alıntıyla mitik düşüncenin çelişmezlik mantığını aşarak aporetik mantığa yaklaşan bir imkân bulduğunu tasdik eder (Derrida, 2008a, s. 11). Bununla beraber *ÖOH*'da Derrida, mitik anlatıların bazı semptomatik tikanıkları keşfetmesi açısından başarısını da takdir eder. Ancak Derrida'ya göre sırf bu başarısından ötürü bu türden anlatılara ne kökensel metinler olarak yaklaşılmalı ne de yapısal hipotezlere konu olacak cinsten spekülâtif bir söyleme girişilmelidir (Derrida, 2008b, s. 44). Bu noktada felsefî düşüncenin karşısında mitik düşünceye duyulan sempatiden ötürü takınılması muhtemel olan fanatik tavra karşı önlemini alan Derrida çağdaş siyaset metinlerinin bu metinlere yönelik giriştiği “öteki” merkezli okumalara da temkinli yaklaşacaktır³⁵. Zira Derrida'nın “aynı” ve “öteki” karşıtlığında amaçladığı şey, “aynı”yı silikleştirip “öteki”yi parlatmak; yani bir karşı-metafiziğe savrulmak değildir. Durum böyleyken, mühim olan tragedya sahnesinin erkeğin karşısında öteki olarak kadına, insanın karşısında öteki olarak hayvana, polis karşısında öteki olarak doğaya ses vermesi değil; tragedyanın sahneye taşıdığı ötekilerin oyunun yapılandırıldığı merkezleri ne dereceye kadar sıkıştırdığını, yapının sınırlarının içinde mi dışında mı yoksa üstünde mi yürüdüğünü tespit edebilmektir.

³⁵ Yaklaşacaktır diyoruz çünkü Derrida konukseverlik temasında *Oidipus Kolonos*'ta tragedyasına yaptığı okuma haricinde spesifik olarak herhangi bir tragedya okuması yapmamıştır. Bu noktada filozofun sunduğu kavramsal ve eleştirel malzemeleri, gerekli fren mesafelerini dikkate alarak yorumlamaktan öte faydalanabileceğimiz birinci elden bir kaynağa sahip değiliz.

3. BÖLÜM: KLASİK TRAGEDYALARIN KARTOGRAFİK EVRENİ

3.1. Yaşam ile Ölüm Arasında

3.1.1. Olumlanan Eklentiler

Klasik tragedyalarda insanın kategorik ayrımının sınırlarını çizen “insan nedir?” sorusuna yönelik pozitif bir tanımla karşılaşmayız. Tragedyaların evreni söz konusu kategorik ayrımı, insanın diğer kategorilerden farkından ilham alarak çizmeye girişir. Bu noktada özellikle tanrı ve hayvan kategorilerinden hareketle insanın sınırlarını soruşturan tragedyaların evreni, kimi zaman logos merkezci dünyanın aşına olduğumuz jestlerini sergilerken, çoğunlukla kategoriler arasındaki farkın hiç de katı olmadığını, bir şekilde birbirlerinin alanlarına nasıl karıştığını gözler önüne serer.

İnsanın tanrı olmamak ile hayvan olmamak arasında salınan kategorisel bölgesindeki en yerleşik ölçüt onun ölümlü bir varoluşa sahip canlı olmasıdır. Nitekim tragedyaların evreni insanın tanrı olmadığını ya da daha doğru bir ifade ile tanrı olamayacağını, tanrıların ölümsüzlüğüne karşın insanın ölümlü bir varoluşa sahip olduğuna yönelik yatırımla işler. Bu yatırımda sınırın muğlaklaştığı anlar her durumda trajik kahramanın acı yoldan ödediği bedel ile sonlanır. İnsanın tanrıların alanına taşmasını *hybris* (*tanrısallık*) olarak tanımlayan tragedyaların evreni, daha sonra Sokratik bir düstur olarak sıklıkla karşılaşacağımız Delphoi’deki Apollon tapınağında yazan “kendini bil” formülasyonunu bu tema ile ete kemiğe büründürür. Ancak tragedyaların evreni felsefi dünyanın aksine bu düsturu söz konusu ilkeye uyulduğunda elde edilecek kazanımlar üzerinden değil de tam aksine uyulmadığında insanın başına nelerin gelebileceğini göstermesi sebebiyle daha ziyade negatif yoldan işlemeye koyulur. İnsanın tanrıların ölümsüzlüğüne gözünü dikmesi kahramanın kalkıştığı *hybris*’in en bilindik örneklerinden birisi olmasına rağmen, *hybris* olarak adlandırabileceğimiz eylemler bununla sınırlı değildir. Bu tipten eylemleri sınıflandırarak tüketmek mümkün olmasa da en azından tragedyalarda karşılaştığımız en meşhur *hybris* eylemlerini örnekler üzerinden şöyle sıralayarak spesifik hâle getirebiliriz:

1. Kahramanın tanrılar hakkında ileri geri konuşması: Bu tipten bir *hybris* örneği ile Sophokles’in *Aias*’ında bariz bir şekilde karşılaşırız. Tanrılar hakkında kibirli konuşmalar yapması gerekçeyle Athena tarafından cezalandırılan Aias (Sophocles, 1893: 127-133),

düşmanlarını katlettiğini sanırken Athena'nın müdahalesi ile delirtilerek halüsinasyonlar görür. Düşmanlarını katletmeye girişen Aias gördüğü halüsinasyonların etkisiyle düşmanları yerine bir hayvan sürüsünü katleder (Sophocles, 1893: 182-185).

2. Kahramanın tanrının kutsal bölgesini işgal etmesi: Bu türden *hybris*in en bilindik örneklerinden biriyle Agamemnon'un bir gün avlanmak için çıktığında yanlışlıkla Artemis'in geyiğini avlaması eyleminde karşılaşırız. Mitik imgelem açısından o herhangi bir geyik değil, Artemis'in bölgesinin geyiğidir ve kahraman bu eylemi ile tanrısai alanın kutsal bölgesini işgal etmiş sayılır. Gelgelelim bu sınır ihlalinin bedeli "kanı kan" ile yıkamak olur. Agamemnon tanrıça Artemis'in emriyle kızı İphigenia'yı kurban etmek durumunda kalır.

3. Kahramanın tanrılara layık saygıları kendi üstüne kabul etmesi: Böylesi bir eylemin tanrılar tarafından *hybris* olarak algılanacağına dair çekince Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinin ilk tragedyası olan *Agamemnon*'da bizzat Agamemnon'un ağzından dile getirilir. Klytaimestra'nın Troya Savaşı bittikten sonra evine dönen kocasını karşılamak üzere yoluna erguvan renkli halılar sermesi üzerine Agamemnon bu karşılama töreninin ancak tanrılara yaraşacak türden bir gösteri olmasını gerekçe göstererek tanrıların tepkisini üzerine çekmemek adına o yoldan yürümek istemez (Aeschylus, 1926:920-930). Ancak Klytaimestra'nın onu ikna etmesi sonucunda Agamemnon çekine çekine o halının üzerinde yürür.

4. Kahramanın geleceğı hakkındaki kehanetlere aldırış etmemesi ya da kehanetlerden kaçabileceğıne yönelik çabası: Bu *hybris* tipi pek çok tragedyaya karşımıza çıkar. Tragedya ile neredeyse göbek bağı olan kehanet temasını tragedya yazarları zorunluluk (*ananke*) ile kahramanların tercihleri (*prohairesis*) arasındaki çatışmayı gündeme getirerek işlerler. Hatta bu asli teması sayesinde tragedyalar yüzyıllar boyunca süregelen özgür irade tartışmalarında bir rol model olarak alınır. Modern dünya, özellikle romantik eğilimde de gördüğümüz üzere trajik çatışmayı kahramanı zorunluluk alanına bağlayan yasalar ile kahramanın özgür iradesi arasındaki çatışmaya indirgese de bu noktayı temkinli yaklaşılmalıdır. Zira eski Yunanların ne bugün bizim irade kavramına yüklediğimiz anlamları taşıyan bir irade kavramı vardır ne de daha önce de belirttiğimiz üzere zorunluluğun alanını simgeleyen doğa kavrayışı Modern dünyanın sahip olduğu cinsten bir kavrayışla paralellik içermektedir. Kahraman bir yanda tanrısai alanın kendisine dayattığı yazgıyı zorunlu olarak deneyimlemekten kaçamazken, öte yandan

kendi eylemlerinin sorumluluğunu üzerine alabileceği bir alanın olanağını sorgular. Nitekim Vernant'ın da belirttiği gibi, tragedyaların ortaya çıktığı dönemde Atina'nın hukuk kurumlarıyla tanışması, bireysel suçu üstlenebilecek öznel bir sorumluluk fikrinin doğmasına zemin hazırlamıştır (Vernant, 2012, s. 65). “Bu açıdan bakıldığında, eski Yunan, modern anlamda bir “irade” kavramına sahip olmasa da bireyin eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmesini mümkün kılan belli başlı kavramsal donanımına sahiptir. Sözgelimi bir şeyi gönüllü olarak yapma eğilimini ifade eden *hekhon* kavramı ve bir şeyi bile isteye tercih etmeyi ifade eden *prohairesis* kavramı bu türden kavramlara birer örnek olarak verilebilir. Ancak hukukun ortaya çıkışı daha sonra ayrıntılı bir biçimde tartışacağımız üzere bireysel sorumluluk için alan açsa da tanrısal olandan tam anlamıyla kopmaz. Tanrısal olanın zorunluluğunu ve kaçınılmazlığını her daim ensesinde hisseden kahraman, kendi eylemlerinin sorumluluğunu üzerine alırken bu alanla doğrudan irtibat hâlinindedir. İşte tragedyalar bireyin yaşam süreğeninde tanrısal olan ile irtibatını genellikle kehanet fenomeni üzerinden kurarlar. Kahraman, bizzat kendisine veya soyuna bildirilen kehanetlere uyulmadığı takdirde *hybrise* düşmüş olur ve başına felaketler (*akhon*) yağar. Bu tip *hybris* örneğinin en bilindik olanı Oidipus'un hikayesidir. Bu meşhur hikâyeyi merkezi temamızın ekseninde özetleyelim: Sophokles'in *Kral Oidipus*'unda Oidipus doğduğunda babası Laios ve annesi İokaste çocuklarının babasını öldürüp annesi ile evleneceği kehaneti üzerine Oidipus'u ormanlık bir alanda ölüme terk ederek bu kehanetin gerçekleşmemesi adına önlem alırlar. Ancak Oidipus'u ormanlık bir alanda bulan bir çoban onu oradan alarak Korinthoslu bir aileye evlatlık olarak verir. Oidipus büyüdüğüde aynı kehanet ona da bildirilir ve Oidipus bu kehanetten kaçmak adına büyüdüğü toprakları terk etmek için yola koyulur. Ancak koyulduğu yolda üç yol ağzında tartıştığı adamı öldürür. Thebai'yi başında bulunduğu Sphenks tehdidinden bertaraf etmesi sayesinde Thebai'nin başına geçer ve kocasını kaybeden İokaste'yi eş olarak alır. Ancak Oidipus'un krallığı döneminde Thebai kentinde bir veba salgını sürüp gitmektedir ve şehrini bu tehlikeden kurtarmak isteyen Oidipus bir kâhinden yardım almaya girişir. Kâhin Teiresias Oidipus'a babasını öldürüp annesi ile evlenmesi yüzünden kentin başındaki salgının müsebbibinin kendisi olduğunu bildirir. Oidipus bu kehanete şiddetle karşı çıksa da cinayete tanık olan bir hizmetkâr sayesinde kâhinin sözünün doğru olduğu anlaşılır. Bu hikâyede bir yanda kehanetin gerçekleşecek olmasının vahim sonuçlarından korkarak buna karşı önlem almaya girişen kahraman ve soyu öte yanda ne kadar kaçsalar

da bir girdap gibi kendilerini çeken kaçınılmaz son vardır. Oidipus Teiresias'ın kehanetine aldırış etmez, hatta kâhinin görmeyen gözleri ile alay ederek *hybrise* düşer. Oyunun sonunda hakikat ortaya çıktığındaysa kendisinin gören gözlerinin gerçekliğe kapalı oluşundan ötürü kendisini kör eder. Burada şu noktayı vurgulamak mühimdir. Oidipus'un kendisini kör etme eylemi *hybrisine* karşı bir tanrısal gücün kestiği cezadan kaynaklanmaz. Vernant'ın da dikkat çektiği üzere babasını öldürmek ve annesi ile evlenip, ondan çocuk sahip olan Oidipus tüm bu eylemleri bile isteye gerçekleştirmese de onun kendisini kör etme eylemi bizzat kendi elleriyle gerçekleştirilir (Vernant, 2012, s. 83). Oidipus'un ve anne ile babasının suçu (*ate*), kehanetten, tanrısal gücün zorunluluğundan sıyrılabileceklerine dair besledikleri naif çabadır.

Bu tipten *hybrise* bir başka örnek olarak Oidipus ile taban tabana zıt bir tavrı içeren Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesindeki ve Euripides'in *Oresteia* tragedyasındaki Orestes'in tavrını verebiliriz. Orestes'in kehanete karşı tavrını *hybrise* düşmekten kaçınan bir tavır olarak nitelendirmek gerekir. Babasının ölümünün intikamını almak için annesi Klytaimestra ile onun sevgilisi Aigistos'u öldüren Orestes, annesinin ölümünün öcünü almak için kendisine musallat olan Erinyesler'in intikamından kaçarken, cinayet eylemini işleminin gerekçesi olarak Apollon'un kehanetini gösterir. Orestes gerçekleştirdiği eylemi, tanrısal emri çiğnemekten kaçınmasıyla gerekçelendirir.

Tragedyalarda karşılaştığımız *hybris* türlerini daha ayrıntılı biçimde sınıflandırmak mümkün olmakla birlikte, sözünü ettiğimiz dört temel tipte ortak olan, 'insan' kategorisinin sınırlarını belirleyen bir hamlenin varlığıdır. İnsana, kategorisel olarak tanrısal olanın sınırlarını -eylemsel, uzamsal ve niteliksel anlamda- ihlâl etmemesi *hybris* teması aracılığıyla sembolik biçimde hatırlatılır.

Tanrısal olanla sınırını mayınlı bir arazide yürürmüşçesine keşfeden insanın kendi kategorik ayrımını keşfederken, sınır çizmesi gereken diğer kategori hayvan kategorisidir. Aslında hayvan, tragedyaların evreninde kurban teması özelinde tanrılar ile insanlar arasında pek çok kez bir köprü vazifesi görse de insanın kendi türsel ayrıcalığını ortaya koyması için aşması gereken bir kategori olarak karşımıza çıkması bakımından Batı metafizik geleneğinin insan merkezci damarını harekete geçirir. Derrida *ÖOH*'da Prometheus miti üzerine yaptığı kısa yorumla eklenti temasının bu ayrımında nasıl merkezi bir rol üstlendiğini tartışmaya açar. Daha önce de işaret ettiğimiz üzere 67 yılında yayımlanan üç büyük eserinde özellikle yazı bahsi üzerinden eklenti temasını tartışmaya

açan Derrida, Batı metafizik geleneğinin söz ile yazı arasında yaptığı ayrımında, yazıya sözün yokluğunu telafi etmek açısından söze nazaran daha aşağı değer verdiği kanaatindedir. Bu açıdan Derrida'ya göre “eklenti” sözcüğü hem bir eksikliğe eklenme hem de bir yokluğun sürekliliğini sağlama anlamlarıyla çift yönlü bir göndermeye sahiptir ve bu gönderimini, Batı metafiziğinin mevcudiyet ve yokluk dikotomisine referansla kurar. Ancak bir şeyin eksikliğine ilave olduğu ve bir şeyin yokluğunun yerini tuttuğu sürece bir anlamı olan eklentinin kendinde tözsel değeri yoktur. Eklenti olarak yazının değerini göz önünde bulundururken onun en nihayetinde bir “teknik” olduğunu da hatırla tutmak gerekir. Zira Batı metafizik geleneğinin metinleri “yazı” olarak tekniğe, insanın logosunun saflığını asla yakalayamayacak oluşu gerekçesiyle ancak söze dolayımli bir değer biçerek eklentiyi hakir görürken; diğer kimi teknik gereçlerle insanın diğer canlılara karşı türsel ayrıcalığını sağlaması açısından cömertçe değer biçmekten kendini geri koymaz. Derrida'ya göre bu tavır değişimi Batı metafizik geleneğinin eklentiselliğe yönelik tavrında bir çeşit muğlaklığı gündeme getirmesi açısından dikkate değerdir. Banyosundan çıkarken evindeki kedisi tarafından çıplak görülme deneyimiyle açılan Derrida'nın *ÖOH*'ı kedisiyle arasında geçen bu öznelarası karşılaşmada istemsiz olarak kendisinin çıplaklığını örtmeye götüren refleksi soruşturur. Zira bu öznelarası karşılaşmada Derrida'nın kedisi de çıplak olmasına rağmen böylesi bir örtünme ihtiyacına gitmez. İşte bu açıdan giysi insanın çıplaklığını gidererek telafi eden ve insanın hayvan karşısında sahip olduğu bir tür eklentidir. Ne ki bu eklentiler çeşitli formlarda karşımıza çıkar. Kimi zaman anlamlı sözcükler kurabilme yetisi, eğitim, sanatsal ya da gündelik nesneler üretebilme ve kullanabilme becerisi ya da Modern siyaset teorilerinde karşılaştığımız üzere sözleşme yapabilme yetisi eklentinin girdiği çeşitli kılıklara örnek olarak verilebilir. Gelgelelim burada eklentilere yönelik yaklaşımdaki dönüşüm, yine logosun ayrıcalığına hizmet etmesi açısından metafiziğin ana damarlarında bir dönüşüm meydana getirmez.

Klasik tragedyaların evreni de insanın hayvandan ayrımını ortaya koyarken eklentilere yönelik yatırımdan beslenerek bir anlamda felsefe geleneğine de öncü olur. Derrida *ÖOH*'da iki mitik anlatıya atıf yapar: İlki Kitabı Mukaddes'teki Adem ile Havva'nın cennetteki yasak elmayı yemesini konu alan anlatıyken, diğeri Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'unda da işlediği Prometheus'un ateşi insanlara vermesini konu alan anlatıdır. Kitabı Mukaddes'in Yaratılış anlatısında Adem ile Havva, Tanrı'nın

kendilerine yasakladığı elmayı yiyip, iyi ile kötünü bilgisini edinme gücüne erişerek çıplak olduklarını fark ederler. Bunun üzerine incir yaprakları ile örtünerek eklenti ile bilgi arasındaki ilişkiselliği kurarlar. Prometheus anlatısında ise Prometheus ateşi tanrılardan çalarak insanlara armağan eder. Derrida'ya göre her iki anlatının da başarısı bir eksikliğin eklenti ile kapatılmasındaki paradoksal durumuna işaret edebilmesidir (Derrida, 2008b, s.20). Derrida'nın işaret ettiği bu hususun tragedyaların evreninde nasıl gerçekleştiğini irdeleyebilmek adına Aiskhylos'un *ZVP*'a yakından bakabiliriz. Prometheus mitine dair en bilinen mit anlatılarından biri, Aiskhylos'tan önce Hesiodos'un *Theogonia* ile *İşler ve Günler* adlı eserlerinde karşımıza çıkar. Hesiodos'un anlatısında Prometheus ateşi Zeus'tan çalarak insanlara armağan etme eyleminin bir evveliyatı vardır. Ortada, Prometheus tarafından insanlar ile tanrıların önüne getirilen kurban edilmiş bir öküz vardır ve bu kurban iki parçaya pay edilir. Kurbanın güzel görünen ama yenmeye uygun olmayan beyaz yağlar altına saklanmış kemikli parçasını (Hesiodos, 2016: 535-555) Zeus'a sunan Prometheus, böylelikle onu aldatmaya kalkışmış olur. Prometheus'un bu hilesinin bedeli o zamana dek insanlarla paylaşılan artık ateşin insanlardan esirgenmesi olur (Hesiodos, 2016: 562-564) ve bunun üzerine Prometheus ateşi Zeus'tan çalarak insanlara verir (Hesiodos, 2016: 565-569). Ancak Aiskhylos'un *ZVP*'da Hesiodos'un anlatısında yer alan kurban bahsi yoktur. Oyun Hephaistos'un Prometheus'u zincire vurmasıyla açılır. Anlatıda Olympos'taki yeni kuşak tanrıların eski kuşakta olan tanrılarla girdiği çatışmaya yapılan yatırım daha ilk bakışta göze çarpar. Titanlar soyundan olan Prometheus'un esas suçu bütün sanatların kaynağı olan ateşi bir rezene sapının içinde Zeus'tan çalarak insanlara armağan etmesidir. Prometheus bu eyleminin gerekçesi olarak Zeus'un tahta geçtikten sonra herkese paylarını verirken insanları görmezden gelmesini ve dahası onları yok ederek yeni bir soy yaratma arzusu olduğunu gösterir. Bu açıdan Prometheus'un amacı insanlığın soyunun yok olma tehlikesinin önüne geçebilmektir. Bu sebepten ötürü Aiskhylos'un oyunu Prometheus'un eyleminin sonucunda başına gelenlerle başlar. Titan soyundan gelen tanrı, bu eylemi yüzünden Zeus tarafından sarp bir kayalıkta kollarından zincire vurulmakla cezalandırılır. Tam bu noktada olay örgüsünü durdurup şunu sormanın vakti gelmiştir: Ateşi bu denli önemli kılan nedir? Bu noktada Prometheus'un sözlerine kulak vermek, ateşin insan açısından önemini tespit etmek açısından epey yol gösterici olacaktır.

Prometheus’a göre ateş tüm bilgilerin, zanaatlerin tohumudur. Zira bu tohumla birlikte insanlar doğanın karşısındaki savunmasız çıplaklığını giydirebilmenin yolunu bulur. Zeus’un insan ırkını ortadan kaldırma tasarısının önüne geçebilmek için insanın eline ateş gibi bir *tekhne* veren Prometheus bu sayede, insana kendi soyunu devam ettirebilme imkanını vererek insanı ölüm kaygısından kurtardığını iddia eder (Aeschylus, 2012:272-279). Gelgelelim insan ateşle yalnızca hayatta kalmayı değil, nasıl hayatta kalacağının bilgisini edinerek bütün bilimlerin de bilgisini edinir. Zira Prometheus insanın doğada hammaddeleri kullanma yeteneğinin bilgisinden yoksun (*ater gnomes*) olduğunu vurgular. İnsanlar Prometheus’a göre ateşe sahip olmadan önce etrafındaki şeyleri kendisi için işleme yeteneğinden yoksun, doğada karşılaştıkları fenomenler arasında nedensel bağlantı kurmaktan uzak (sözgelimi karın yağmasının kışın habercisi olması gibi), karşılaştıkları işaretlerin gelecekle bağlantısını kuramayacak hâlde biçare bir yaşam sürmektedir. Bu sebepten Prometheus ilk olarak belleğin elementleri olarak ilân ettiği rakamların ve harflerin bilgisini sunarak bilimlere ve zanaatlara giden yolda ilk kapıyı açar (Aeschylus, 2012:473-475). Bu sayede insan gökyüzünde karşılaştığı olayları korkusunu bastırarak anlamlandırmaya başlar. Sözgelimi hastalandığı zaman kendisini tedavi edecek ilaçları doğadan nasıl temin edebileceğini öğrenir ve doğadaki değerli madenlerin nasıl toprağın altından gün yüzüne çıkarılacağını bilgisini edinir. Hatta Prometheus’un sayesinde sadece belleğin bilgisine erişmekle kalmaz; aynı zamanda işaretlerle gelecekle arasındaki bağlantıyı da kurarak kehanet sanatının bilgisine erişir (Aeschylus, 2012: 480-505). Bu sayede vahşi yaşamın çıplaklığını *tekhne* ile giydirecek başa çıkan insan, doğayı kendisi için kullanmasının yanı sıra hayvanları da kendisine tabi kılarak hayvan ile arasındaki kategorik ayrımı çizer. Üstelik bununla da kalmaz insanın hayvanın karşısındaki kategorik üstünlüğü; Prometheus insanlara görünüşün aldatıcı bilgisini de öğretmekle kurban hayvanlarının hangi kısmının tanrıları hoşuna gidebileceğini öğretmekten de geri durmaz. Bu ayrıntı özellikle mitik anlatının Hesiodos versiyonunda karşılaştığımız üzere Zeus ile Prometheus arasında meydana gelen çatışmanın ilk kıvılcımını fitiller.

Derrida’nın da haklı olarak tespit ettiği üzere eklenti Prometheus mitinde bir *tekhne* olmak bakımından ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Üstelik Aiskhylos’un *ZVP*’ta belleğin garantörleri olarak konumlandığı harf ve rakamların bilgisine Batı metafizik geleneğinin daha sonradan yazıya takınacağı tavra nazaran daha ılımlı bir tavır takındığı

söylenebilir. Ne var ki, tüm bu eklentilerin insanın doğa ve hayvanın vahşi çıplaklığını alt ederek kendi kategorik ayrımını güvence altına alması yönünde temellendirilmesi, Batı metafizik geleneğinin logos'a ayrıcalık tanıyan kodlarını akla getirir. Bu açıdan, tragediyalarla felsefe tarihi arasında eklentilere yönelik takınılan -ya da takınılacak olan-tavır bakımından bir farklılık bulunsa da bu fark temelde benzer motivasyonlara hizmet etmeleri noktasında örtüşür. *ZVP*'ta karşılaştığımız bu farklılık ve benzerliğin daha belirgin bir örneğini Sophokles'in *Philoktetes* tragedyasında yakalamak mümkündür.

Sophokles'in *Philoktetes* tragedyası, Troya Savaşına katılan Philoktetes'in savaş yolundaki bir tapınakta sunağa fazlaca yaklaşarak tanrı ile insan arasındaki sınırları ihlal etmesinden ötürü bir yılan tarafından ısırılması sonucunda, günlerce acısından ötürü feryat etmesi ve etrafına kötü kokular yaymış olması gerekçesiyle Odysseus tarafından yol üzerindeki Lemnos adasına bir başına bırakılmasını konu alır. İssiz adada bir başına bırakılan Philoktetes'in yanında Herakles'in oku ile yaylarından başka hiçbir şeyi yoktur. Ancak gelgelelim bir türlü kuşatılamayan Troya'nın alınması için Herakles'in okuna ve yaylarına ihtiyaç vardır. İşte bu yüzden onu adaya terk eden Odysseus yıllar sonra yanına Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'u da alarak adaya yeniden gider. Hedefi Neoptolemos ile birlikte hareket ederek Philoktetes'i kandırıp elinden yayını ve oklarını almaya çalışmaktır.

İssiz adada Philoktetes'in tanrılar tarafından kendisine biçilen yazgısı, onun polislin idealinden uzak ve çıplak yaşamında, ona kendi kategorisini çözmeye sevk eden bir muamma yaratır. Philoktetes adada tek başına on yıldan beri elinde sadece bir yay ile yaşamaktadır. Bu yay, Philoktetes'e Herakles tarafından hediye edilen meşhur yaydır. Yayın ünü, bugüne kadar hiç boş atış yapmamış olmasından gelir. Philoktetes, yayıyla hayvanları avlar, kendisini olası dışsal tehlikelerden korur, kendisini doğanın atıllığına karşı bir adım önde hisseder. Nitekim doğa, pek çok Yunan tragedyasında vahşiliğinin kontrol altına alınarak geliştirilmesi gereken bir kategori olarak karşımıza çıkar. Sözelimi Antigone'de daha evvel Heidegger bahsinde sözünü ettiğimiz birinci koro, doğanın tüm tehdit edici, ezici gücüne rağmen, "evrenin hâkimi" olarak konumlandırılan insanın ince zekâsı ile, bu doğayı nasıl boyunduruğu altına aldığı³⁶ söyler. Bu koro şarkısı, insanın doğaya karşı eklentiler yoluyla sağladığı yaşamsal başarı ve

³⁶ İlgili koro şarkısına sayfa *Poetik Hayalet* başlığı altında ulaşılabilir. Tekrara düşmemek adına şarkıyı yeniden alıntılanmayacağız.

hayvanlara karşı kurduğu kategorik üstünlüğün, nihayetinde ölüme karşı çaresiz kalmasıyla sürer. Zaten insanın ölüme karşı çaresiz oluşu, onu tanrısal olandan ayıran bir kategorik sınırdır. Bu açıdan hayvan ile tanrı arasında bir bölgede salınan insanın kategorik sınırında eklentinin nasıl protez işlevi gördüğünü *Philoktetes* tragedyası uç noktada gösterir. Zira Philoktetes, vahşi doğaya karşı yayı ile kazandığı bir adımlık üstünlüğünü adeta benliğinin kalesi haline getirir. Yay onun benliğine öylesine “eklemlenir” ki, onu doğadan, özellikle de hayvanlardan ayırır ve böylece yay Philoktetes için kendi türsel ayırımını ilan eden protez haline gelir. Bu noktada yayın Philoktetes için bir protez olmasının ne anlama geldiğini ve bunu niçin Derrida’nın eklenti kavramsısının paraleliyle düşünmek gerektiği hususunda Freud’un *Uygarlığın Huzursuzluğu* metninden destek alabiliriz. Bu metninde Freud, insan için “protezli tanrı” deyimini kullanır (Freud, 2011, s. 50). Freud açısından insan, vahşi doğanın kaotik yapısı karşısında kendi ölümlüğünü koruma altına almak için organik bedenine dahil olmayan teknoloji, sanat, kültür, eğitim gibi protezleri kendi bünyesine katar ve böylelikle sonluluğu ile başa çıkma refleksi geliştirir. Nitekim Philoktetes, adada doğayla baş başa ve kendi çıplak varlığıyla onunla bütünleşmişken, yay adeta bir elbise işlevi görerek, onun doğanın çıplaklığıyla tamamen özdeşleşmesine set çeker. Ancak tragedyada bir müddet sonra şunu fark ederiz; yay Philoktetes için bir elbise olmaktan çıkarak onu saran bir deri haline gelir. Doğa ile insan kategorileri arasındaki ayırımı insanın lehine olan heterojenleşme, bu tragedyada eklenti nesnesi ile insan arasında bir tür homojenleşmeye yol açar. Bu noktada artık protezin ya da eklentinin doğallaştırılması söz konusudur. Philoktetes’in tenine eklemlenen yayı, onun kimliğini bir müddet sonra ele geçirir. Yayın onun için taşıdığı araçsal değeri bir müddet sonra amaçsallaşır. Bu durumu, Neoptolemos ile Odysseus’un yayı Philoktetes’in elinden almasından sonra kahramanın söylediklerinden yola çıkarak izlemek mümkündür. Keza Philoktetes on yıl boyunca çektiği acılara rağmen intihar etmezken, yayı elinden alındıktan sonra intihara kalkışır. Bu patolojik durumun sebebi şudur: Philoktetes’in adadaki yalnız hayatı, hayatta kalmaktan başka bir amaç taşımaz. O en temel ihtiyaçlarını karşılayacak düzeyde –uyku, beslenme, ayağındaki acıya dayanma, avlanma, kendini dışsal tehlikelerden koruma- bir yaşama sahiptir yalnızca. Yayı olmadıkça çıplak, hatta derisizdir.

Ancak Freud’a göre bu protezler ölüme karşı bir deva sunarken, pek çok kez bir zehir vazifesi de görmesi açısından tıpkı Platoncu anlamda yazıda olduğu gibi *pharmakon* rolünü üstlenir. Philoktetes’in de çıplak yaşamını, Yunan dünyasında idealize edilmiş anlamda gerçek yaşama götürecek yol, yine elindeki yaydan geçer. Bu noktada pek çok Yunan tragedyası gibi *Philoktetes* tragedyası da okuyucularından özel bir dikkat talep eder. Zira o günün dünyası için kendiliğinden açık olan çoğu şey, biz bugünün okurları için epey muğlak olabilir. İşte Philoktetes’in yayı da bu türden katmanlı anlamlara sahiptir. Yayın Sophokles’in tragedyası özelinde Philoktetes için ima edilen avlanma, beslenme ve dışsal tehlikelerden cinsinden anlamları karakterin yayı için pek çok kullandığı “silahım” ifadesi ile pekiştirilir. Yayın Philoktetes özelindeki rolü ne kadar hayati ise, Neoptelomos ve Odysseus için de bir o kadar hayatidir. Ortada bir savaş vardır ve kehanet savaşın ancak Philoktetes’in elindeki yay ve oklar kullandığı takdirde kazanılacağını söyler. Savaşın bir tarafın hayatta kalmasını bir tarafın ise yok olmasını ifade ettiği göz önüne alınacak olursa, yayın yaşam ve ölüm arasındaki iki karşıt ucun gerilimini simgelediği de gün ışığına çıkar.

“Yayımı aldın ve beraberinde yaşamımı aldın” (Sophocles, 1898: 930-935). Vernant’ın da işaret ettiği Philoktetes’in bu sözleri, Herakleitos’un bir fragmanını akla getirerek (Vernant, 2012, s. 213) tam bu noktada bir parantez açmayı zorunlu kılar. Meşhur fragman şöyle der: “Yayın adı yaşamdır, işi ise ölüm” (Kahn, 1981, s. 201). Bilmecevari, karanlık bir üslupla yazmayı tercih eden Herakleitos’un bu fragmanında her ne kadar yay kelimesi için “tokson” sözcüğünü kullansa da yay bir de “bios” anlamına gelir. Bu durum şu açıdan önemlidir: *Bios* sözcüğü bir tek yay sözcüğünün anlamını karşılamaz; *bios* aynı zamanda yaşam demektir. Herakleitos’un bu oyunun farkına varmak, müphemliği çözmez belki ama oyunu kurallarına göre kavramaya dahil eder. Zira yay, Yunanların dünyasında akla ilkin yayla özdeşleştirilen tanrı Apollon’u getirir. *Apollunai* (yıkıcı)³⁷ sözcüğünden türeyen Apollon, yayı sebebiyle rahatlıkla ölümle özdeşleştirilse de onun yayının tek meziyeti öldürmek değildir. O aynı zamanda yayı ile toprağı zararlı hayvanlardan koruyarak iyileştirmese de ölümü geciktirir. Bunun yanı sıra Apollon

³⁷Aiskhylos’un *Oresteia* üçlemesinin ilki olan *Agammemnon* tragedyasında, Cassandra Apollon’a şöyle haykırır:

“Apollon Apollon!
Yolların tanrısı, yok edicim! (ἀπόλλων ἐμός)
Bu sefer yıktın geçtin beni,
geri dönüşü olmaksızın” (Aeschylus, 1926: 1080).

bilindiği üzere kehanet tanrısıdır, kâhin-hekimdir, hakikate sahiptir. Ancak hakikatin gücü ne kadar yok edici olsa da onun sadece yayı yoktur; bir de liri vardır. Lirinden çıkan ezgilerle, yatıştırır, düzenler, sakinleştirir (Bonney, 2000: 48-51). Yayla özdeş Apollon'un bu çalışmaya sığmayacak çok-anlamlılığı, bize şunu gösterir: tıpkı Apollon gibi yayın da tek bir anlamı yoktur.

Eski Yunan felsefesi uzmanı Charles Kahn, Herakleitos'un fragmanını çözümlemeye, arkaik dönemden süregelen bir gelenek olarak Sokrates öncesi felsefede de sözcüklerin ardında bir hakikatin bulunduğu ve dilin doğasında bir keyfilik olmadığı varsayımını, Platon'un *Kratylos*'unda da tartışılan bir mesele olduğunu hatırlatarak başlar. Kahn, yay manasında *biosun* eski bir kullanım olduğunu, yaşam manasında *biosun* ise o dönemde sıradan bir kullanım olduğunu belirtir. Kahn iki sözcük arasındaki farkın, yalnızca, telaffuzda açığa çıktığını da ekler. Herakleitos'un bu fragmanının tek başına ele alındığında varılacak sonucun yüzeysel bir sonuç olacağı konusunda uyarı Kahn, bu fragmanın Herakleitos'un diğer fragmanlarının da göz önüne alınarak çözümlenmesi gerektiği konusunda çağrıda bulunur. Zira Kahn'a göre, yay ile ölüm arasındaki bağıntı kendiliğinden açıktır. Ancak aynı açıklık yay ile yaşam arasında söz konusu değildir. (Kahn, 1981, s.202) Kahn'ın önerdiği söz konusu fragmanları alt alta sıralayalım:

Fragman 1: "Ölümsüz ölümlüler, ölümlü ölümsüzler, kiminin ölümünü yaşayan, kiminin yaşamını ölen" (Herakleitos, 2018 :62).

Fragman 2: "Aynı şeydir burada diri ve ölü, yaşayan-ölen uyanıklığı ve uykuyu, ki genç ve yaşlılardır. Çünkü bu şeyler değişir, birileri öteki olur ve ötekiler yeniden değişip öncekilere döner" (Herakleitos, 2018:88).

Kahn'ın yönlendirdiği söz konusu iki fragman, bizi Herakleitos'un temel doktrinlerinden oluşun döngüsellığı ve karşıtların uyumu varsayımlarına götürür. Herakleitos'un bu iki argümanı dikkate alındığında yaşam ile ölüm arasındaki ilişki, döngüsel bir yer değiştirme ilişkisidir. Yayın bu ilişkideki rolü, Herakleitos açısından, bir nevi köprü işlevidir. Zaten yay yapısı gereği bu iki karşıt ucu simgelemesi açısından Kahn için mükemmel bir örnektir.

Eski Yunan uzmanlarının yayın çok anlamlılığına yönelik giriştiği bu tartışma çağdaş siyaset felsefesindeki biyopolitika tartışma ekseninde de değerlendirilebilir. Nitekim Agamben *Kutsal İnsan*'da eski Yunan'da *zôê* ve *bios* olmak üzere yaşam anlamını taşıyan iki sözcüğün bulunduğunu iddia eder. Bu ayırımı *zôê* tanrıların ve insanlar da dahil

olmak üzere tüm canlıların yaşamını ifade etmek bakımından yalın yaşamı karşılarken, *bios* ise yalın yaşamın aşıldığı yerde ortaya çıkan, yalnızca insanlardan oluşan topluluğun yaşamına karşılık gelir. Agamben bu sözcükler arasında var olduğunu iddia ettiği ayrımı Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik ve Politika*'da yaptığı ayrımlara da uyarlar. Nitekim *Nikomakhos'a Etik*'te üç tür yaşam tarzından bahsederken (*bios theoretikos*, *bios apolanstikos* ve *bios politikos*) *bios* terimini kullanan Aristoteles, *Politika*'nın en merkezi belirlemelerinden olan insanın politik bir canlı (*zoon politikon*) olduğuna yönelik belirlemesine *zoon* sözcüğünü kullanır. Agamben'e göre Aristoteles'in kavramsal düzlemde gittiği bu ayrım kendi iddiasını çürütmez, zira politik canlı (*zoon politikon*) ifadesindeki politik (*politikon*) sözcüğü bir canlı olarak insanın diğer canlılardan farkını açığa çıkaran insanın canlılığına özgü bir sıfattır (Agamben, 2013, s. 9-11). Tüm bu kavramsal ayrımlar dikkate alındığında Agamben açısından insan yaşamı, diğer tüm canlıların ve tanrıların yalın yaşamına nazaran birtakım kategorik ayrımları ve sınırları ihtiva eden bir yaşamdır. Bu bağlamda Philoktetes'in adada yayına tutunarak onunla bütünleştiği yaşamı Agambenci perspektiften tam anlamıyla bir tür yalın yaşamdır. Nitekim Sophokles de Philoktetes'in yaşamını tasvir ederken *zôê* terimini kullanır. Odysseus'un elinden yayını almasıyla eski çıplak yaşamına geri dönen Philoktetes durumunu şöyle haykırarak dillendirir: "Ve şimdi de alçak herif, beni dostsuz, metruk, yurtsuz, yaşayanların gözünde canlı bir ceset (*zōsis nekros*) olarak bıraktığın kıyıda zincirleyip almayı planlıyorsun" (Sophocles, 1898, 1015-1020)

Gelgelelim bu pasajda yakaladığımız kavramsal ayrımın metnin tamamında yer almadığını not düşmek gerekir. Zaten Derrida Agambenci bu ayrımın olumsuzluğuna *Hayvan ve Egemen* seminerlerinde değinmeyi es geçmez. Derrida'ya göre Agamben'in Aristoteles'in kavramsal ayrımlarına dayanarak yapmaya giriştiği ayrım belirsizdir ve dahası güvenilir de değildir. Zira Derrida bize Aristoteles'in *Metafizik*'te yaşam sözcüğünü kullanırken Agambenci sınırlarda dolaşmadığını hatırlatır (Derrida, 2009, s. 421). Derrida eklentinin olumlanması ile insan merkezilik arasındaki paralelliğin gözden kaçırılmaması gerektiğini düşünse de biyopolitika tartışmalarına karşı mesafelidir.

Yine de metnin kilit noktasında yakalanan ayrımı, metnin tümünde göremesek de yayı elinden alınan Philoktetes'in kendisini artık canlı bir ceset olarak tanımlaması ilginçtir. Ve eklentinin insan kategorisindeki kurucu konumu hakkında pek çok imada bulunur. Metnin kimi yerlerinde yaya bir nesneden öte anlam yüklediğini gördüğümüz Philoktetes

(Sophocles, 1898:1130-1140), ancak yay kendi elinde olduğu müddetçe, kendisini yaşayan bir cesedin ötesinde görür. Gelgelelim tragedyanın yaya yüklediği anlam, Philoktetes'in yaya yüklediği anlamın çok daha ötesindedir. Bu noktada Vernant'ın bu tragedyada varolduğunu öne sürdüğü uzamsal üçgen yayın çok katmanlılığını takip etmeyi kolaylaştırır. İlk uzam Philoktetes'in çıplak yaşantısını idame ettiği vahşi dünya yani doğadır. Ancak öte tarafta ise bir yanda Odysseus'un yayı götürerek kazanmayı ümit ettiği Troya savaş alanı varken, diğer yanda Philoktetes ve özellikle Neopteleomos karakterlerinin çatışmalarıyla ete kemiğe büründürülen *oikosun* yani ailenin ve ataların dünyası vardır (Vernant, 2012, s. 210) Karakterlerin çatışmaları ve gerilimleri ile ete kemiğe büründürdüğü bu uzamsal üçleme aynı zamanda eski Yunan'ın mekân anlayışındaki idealliği de sorgulamaya açar. Zira Philoktetes'i canlı bir ceset olmaktan kurtaracak şey, yayını avlanmak ve kendisini dışsal tehlikelerden korumaktan daha fazlasını yapmak için kullanmasıyla mümkündür. Troya Savaşı'nın kazanılmasının önsel koşulu olan yay, herhangi birinin elinde değil, onu gerçekten kullanmayı hak edecek birisinin elinde gerçek bir silaha dönüşecektir. Ve Philoktetes ideal insan kategorisine ancak yayını gerektiği yerde kullandığı ve kendisini adanın yalnız ve çıplak yaşantısından çıkararak, kamusal alanda boy gösterdiği sürece erişir. Bu noktada iknanın (*peitho*) gücü tartışmaya açılır. Bu mesele tragedyalar açısından oldukça önemlidir, zira daha sonra da ayrıntılı olarak göstereceğimiz üzere hukuk alanında gündeme gelen tanrısal yasalar ile insani yasalar arasındaki çatışmalarda ikna hayati bir role sahiptir. Sophokles'in tragedyasında Odysseus'un yol gösterdiği gibi hile ile yayın Philoktetes'in elinden alınmasını bir müddet sonra kendi ailesinin soyuna yakıştıramayan Neopteleomos, soyuna uygun davranmak üzere Philoktetes'e gerçeği itiraf ettikten sonra yayın neden bu savaş için hayati bir öneme sahip olduğu hususunda hileyi bir kenara bırakarak Philoktetes'i ikna etmeye çalışır. Ancak Philoktetes bir türlü ikna olmadığı için oyunda bir *deus ex machine* müdahalesi devreye girerek Herakles Philoktetes'i "ikna" eder. Sophokles'in bu hamlesi hukuk devletinin kurulduğu çağda beşerî iknanın henüz tam anlamıyla yerleşmediğini, tanrısal olan ile insani olan arasındaki sınırların hâlen muğlak kaldığını işaret etmesi açısından önemlidir. Ancak arka planda böyle etik bir tartışmanın işlendiği bu tragedyada oyunun başından beri ima edilen yayın ideal neliği *apolis* olan Philoktetes'i vahşi doğanın alanından çıkarak kamusal alanda boy göstermeye mecbur kılar. Bir eklenti olan yay, yalnızca insanın doğa ve hayvanlara karşı hayatta kalmasını sağlamakla değil;

aynı zamanda savaşın galibiyetini, yani kültürü ve uygarlığı teminat altına aldığı müddetçe esas değerine kavuşur.

3.1.2. Sınırdan Dans Edenler

ZVP ve *Philoktetes* tragedyaları her ne kadar eklentiye karşı geleneksel tavırdan farklı bir tavır almış olsa da eklentiye olumlanmasının arkasında yatan insan merkezilik ve logos merkezilik, daha sonra Batı metafizik geleneğinde karışılacağımız ayrıcalıkları bir nevi önelemektedir. *ÖOH*'da insan ile hayvan arasındaki kategorisel ayrımın üzerine yürüyen Derrida, daha önce de belirttiğimiz üzere tüm türleri tek bir “hayvan” kategorisinin içerisine hapseden homojen bir taksonomi yerine, farklılıkları çoğaltmaya ve heterojenleştirmeye giden taksonomik jestlerin bir diğer deyişle linguistik bir heterotopyanın arayışındadır. Zira ilk türden bir taksonomi her koşulda logos merkezilikten aldığı destekle insan merkeziliğe demir atacaktır.

Neyse ki Yunan mitolojisinde insanın tanrı ile hayvan arasında salınan canlılık sınıflandırmasında sınırların muğlaklığına ve heterojenliğine doğrudan işaret eden pek çok imgesel figür karşımıza çıkar. Sözgelimi, insan başlı aslan gövdeli ve kanatlı Sphenks, insan başlı ve kanatlı Gorgonlar, gövdesi insan ama belinden aşağısı at olan Kentaruslar, gövdesi insan ama belden aşağısı kuş olan Sirenler, insan vücutlu ama kuyruklu Satirler, tek gözlü dev bedenli Kyklop gibi yarı insan yarı hayvan figüründe canavarımsı melez kahramanlar kategorilerin bulanıklığını ete kemiğe büründürür.



Görsel 4: Gorgon Medusa

Kaynak: <https://www.theoi.com/Gallery/P23.1B.html> (E.T. 10/09/2025)



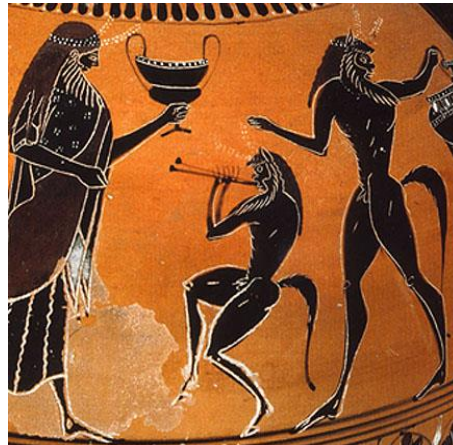
Görsel 5: Kentauros

Kaynak: <https://www.theoi.com/Gallery/O12.3.html> (E.T. 10/09/2025)



Görsel 6: Siren

Kaynak: <https://www.theoi.com/Gallery/O21.12.html> (E.T. 10/09/2025)



Görsel 7: Satirler

Kaynak: <https://www.carc.ox.ac.uk/dictionary/Dict/image/satyrs4.jpg> (E.T. 10/09/2025)

Bu karakterlerin bedenleri imgesel düzlemde insani ve hayvani olandan aldığı parçaları tek bir bünyede bir araya getirmeleri sayesinde aşına olduğumuz beden bütünlüğünü deforme ederek insan ile hayvan arasındaki kategorisel ayrımı sorguladır. Bununla beraber Yunan tragedyaları yalnızca canavarımsı imgelerle değil, aynı zamanda hayalet imgesi ile de insan-hayvan ayrımının üzerine yürür. Sözgelimi Euripides'in *Alkestis* tragedyasında kocası için canını veren Alkestis sahnede yeniden dirilerek hayalet formunda karşımıza çıkar. Yine benzer şekilde Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinin son tragedyası *Eumenidler*'de Klytaimestra hayalet formunda karşımıza çıkarak intikamının alınmasını talep eder. Hayalet imgesi canlı ile ölü, mevcudiyet ile namevcudiyet arasındaki sınırla oynayarak insan kategorisinin sınırlarını yeniden tartışmaya açan Yunan tragedyaları ceset imgesine yaptığı anlatsal ve metaforik yatırımlarla da aynı karşıtlığın kırılğanlığını sorgulamaya devam eder.

Ancak Yunan tragedyaları böylesi heterotopik bir taksonominin imkânını sorgulasa da uygarlığın kurulması için bu muğlaklığa son verilmesinin kaçınılmazlığını ima etmekten geri durmaz. Bunun en semptomatik örneğine Kalaycı'nın da tespit ettiği üzere Oidipus ile Sfenks arasındaki karşılaşmada rastlarız (Kalaycı, 2016). Sophokles'in *Kral Oidipus*'undan da bildiğimiz kadarıyla Thebai kenti Oidipus kral olmadan önce kentin hemen girişinde nöbet tutan Sfenks canavarının kendisi için yarattığı tehlikelerden mustarıptır. Başlı insan kafası ise gövdesi aslan gövdesi formunda olan kanatlı yaratık Sfenks, kentin girişinde sorduğu bilmeceyi yanlış yanıtlayanları vahşice öldürür. Polisin tam girişini tutan bu *apolis* ve *alogos* canavar uygarlığın teminatı ve polisin selameti açısından ciddi bir tehlike arz ettiğinden ötürü bilmecenin yanıtlanıp kentin Sfenks tehlikesinden kurtarılması hem uygarlık açısından hem de insanın kategorik ayrımını elde etmesi açısından hayati bir öneme sahiptir (Kalaycı, 2016). Sophokles, anlatısında Sfenks'in bilmeceyle ilgili ayrıntı vermez, zira bilmece dönem için oldukça aşınadır. Sabah dört, öğlen iki ve akşam ise üç ayağının üzerinde yürüyen varlığın ne olduğunu soran Sfenks'in bilmececinin doğru yanıtı "insan"dır ve bu bilmeceye tek doğru yanıtı Oidipus verir. Böylece insan ile hayvan, doğa ile kültür, vahşilik ile uygarlık arasındaki kategorik ayrımları bulanıklaştıran canavar, bilmecenin çözülmesiyle -ve bilmecenin doğru yanıtının "insan" olduğu hatırdaki tutulursa- kendi türünü bilme yetisine sahip olan insanın aklı, yani logos aracılığıyla alt edilir ve yok edilir. Logosun *alogosa* karşı bu zaferi aynı zamanda polisin *apolis* olana karşı zaferi olduğundan logos ile polis arasındaki

göbek bağı ilân performatif bir andır. Polisin ve uygarlığın kuruluş anında logos sahibi olmayı dışlayan bu an, insan ile hayvan, vahşi ile uygar, doğa ile kültür arasındaki ayrımı bulanıklaştıran canavarları logostan aldığı yetki ile dışlayarak, logos ile egemenlik arasındaki bağlantıyı da ilân eder. Keza bu momentin akabinde Oidipus bilme gücüne muktedir olmasından ötürü Thebai kentinin kralı olarak ilân edilir. Ne var ki Sfenks’in bilmecesinin de ima ettiği üzere, insana yaşamının başından sonuna sabite veren bir özü yoktur. Bu nedenle, her ne kadar Oidipus, bilmecenin yanıtını bilerek Sfenks canavarına karşı logosuyla galip gelip kendi kategorik ayrımını ilan etse de; anlatının akabinde kahramanın başına gelenler onu polis için bir tür *pharmakon* olmaya mecbur bırakır. Bu durumun, Sophokles’in insan ile hayvan, iç ile dış, vahşi ile uygar ve doğa ile kültür arasındaki sınırların kırılganlığına dikkat çekmek üzere yaptığı bir uyarı olarak okunması gerekir.³⁸



Görsel 8: Oidipus ve Sfenks

Kaynak: <https://www.theoi.com/Gallery/M18.2.html> (E.T. 10/09/2025)

İşte Euripides’in *Bakkhalar*’ı oyunun başından sonuna dek tam da sözünü ettiğimiz sınırların üzerinde yürüyerek tüm bu kategorik ayrımların yapısını soruşturan bir tragedya olarak karşımıza çıkar. Klasik tragedyaların en merkezi temalarından olan *hybris* temasının işlendiği *Bakkhalar* oyununda tanrı Dionysos kendisini tanımayan Thebai

³⁸ Tragedyalardaki *pharmakon* teması tezin *İçerisi ile Dışarısı Arasında* başlığında ayrıntılı olarak inceleneyeceğinden, burada bu temaya yalnızca işaret etmekle yetindik.

halkını cezalandırmak için insan kılığına bürünerek şehre iner. Ancak bu tragedyada karşımıza çıkan *hybris* teması diğer tragedyalarda karşılaştığımız üzere tanrı ile insan arasındaki sınırların keskinliğini vurgulamak yerine, insan ile tanrı, insan ile hayvan, tanrı ile hayvan ve kadın ile erkek arasındaki sınırların aslında ne kadar bulanık, iç içe geçmiş bir hâlde olduğunu göstermesi açısından farklı bir yere sahiptir. Bu farklılık bizzat oyunun da başrolü olan Dionysos'un tanrısal doğasından gelir. Nietzsche'nin Dionysosçuluk bahsinde de kimi stereotiplerine değindiğimiz Dionysos, Yunan kültürü için aşına olmayan, tekinsiz bir tanrıdır ve Olympos'un aşına olduğumuz tanrıları gibi değildir. İki kere doğan, kimi zaman yarı tanrı stelyumu taşıyan, mistik olmayan, insanı duyumsanır dünyanın düzeninden kopartarak çileciliğe götürmek gibi amaçları olmayan Dionysos tüm farklılıklarına rağmen Vernant'ın da uyardığı üzere Yunan panteonunun tam karşısını da temsil etmez (Vernant, 2012, s. 523). Bu açıdan Dionysos'un ötekiliği Yunan panteonunun evrene dayattığı düzene bir tür karşı metafizik yapmaz; daha ziyade bu düzenin yapısını sorgulamak için uygun bir zemin açar. Nitekim Euripides de Dionysos'un mitik imgesinden aldığı ilham sayesinde *Bakkhalar* oyununda karakterler üzerinden giriştiği anlatısal yatırımlarla Dionysosvari bir dekonstrüksiyon gerçekleştirir. Şehrin kadınlarını tanrılığını tanımadıkları için çıldırtarak dağlara peşine düşürerek Mainadların arasına katan Dionysos, insan kılığına bürünerek kendisinin tanrılığını tanımayan kral Pentheus'un karşısına çıkar ve kendisini Dionysos'un bir müridi olarak tanıtır. Dionysos'un anlatıya bu şekilde dahil olması, 20. Yüzyıl felsefesinin özellikle öznelarasılık problemi etrafında çokça tartışılan görünürlük meselesi ve bu meselenin çekirdeğinde yer alan gören-görülen karşıtlığı açısından oldukça ilham vericidir. Zira Euripides anlatısında bedensel varoluşa sahip olmanın önemini görme temasıyla harmanlayarak işler. Vernant Euripides'in görme ve duyumsama temasına *idea*, *morphe*, *phaneros*, *phaino*, *emphanes*, *horao*, *eido* sözcük yelpazesini kullanarak yaptığı eli açık kavramsal yatırımın altını çizer (Vernant, 2012, s. 528). Oyunun başından itibaren kendisini görünür hâle getiren Dionysos, bunu başka bir kategorinin kılığına girerek yapmayı tercih eder. Tanrısal oluşunu maskeleyerek kendisini insan suretinde görünür kılan Dionysos bu hamlesi ile anlatı içerisinde kral Pentheus'un *hybris*inin kaynağındaki inançsızlığı sorgular. Bunu Dionysos ile Pentheus arasında geçen diyalogdan hareketle takip edebiliriz. Kral Pentheus kendisini Dionysos'un müridi olarak tanıtan "insan maskeli yabancı"ya Dionysos'un nasıl bir forma sahip olduğunu, bir diğer bir deyişle

nasıl göründüğünü sorduğunda yabancı tanrının form değiştirme gücüne sahip olduğunu şu sözleri ile ima eder:

“Pentheus: Tanrı -onu açıkça gördüğünü iddia ediyordun- neye benziyordu?

Dionysos: Canı neye istiyorsa. Ona ben karışmam.” (Euripides, 2001, 563-564)

Ne var ki Pentheus, Dionysos’un bu sözlerini ve imasını doğru anlamlandırma yetisinden tanrı tanımazlığından ötürü yoksundur. Bu yoksunluk yine görme teması özelinde Euripides tarafından vurgulanır.

“Dionysos: O şu an burada ve bana neler çektiğini görüyor.

Pentheus: Madem öyle, nerede? Ben burada onu görmüyorum.

Dionysos: Olduğum yerde. Saygısızlığın yüzünden onu göremiyorsun.” (Euripides, 2001, 585-588)

Dionysos her ne kadar anlatının başından itibaren görünme isteğine sahip olsa da insan maskesi altına saklanmış tanrısal suretiyle aynı zamanda görünmezdir. Zira her iki alıntıdan da takip edilebileceği üzere kral Pentheus’un Dionysos’un nasıl görüldüğüne dair merakı aslında tanrının veçhesine dair bir tür normatif beklenti ufkunu ima eder. Pentheus’un tanrının görünüşüne dair sahip olduğu beklenti ufkı, Dionysos’un tüm imalarına rağmen, tanrının insan maskesi altına gizlenmiş suretini tam karşısında bile görmesini engeller. Üstelik anlatı içerisinde Dionysos’un çok biçimliliğinin yalnızca insan formuna indirgenemeyeceği, Euripides’in kategoriler arasında yarattığı geçişlilik vasıtasıyla ima edilir. Sözgelimi Pentheus kendisini Dionysos’un müridi olarak tanıtan insan maskeli Dionysos’u kapatmak için götürdüğü yerde önce bir boğa (Euripides, 2001: 717), ardından da bir hayalet görür (Euripides, 2001: 730). Tüm bu görüler, Pentheus’un görme modelini dumura uğratan etkiler barındırır. Zira Dionysos, Pentheus’a verdiği yanıtta da açıkça belirttiği gibi, istediği kılığa bürünme potansiyeline sahiptir; bu da Pentheus’un tanrısal görünüme ilişkin beklentisel aşinalık uzamını parçalar. Bu bakımdan Pentheus’un tam karşısında duran Dionysos’u görebilmesi ve tanıyabilmesi için sahip olduğu görme modelinin konfor alanını terk etmesi gerekir. Nitekim anlatının devamı başından beri olacağını hissettirdiği bu parçalanmayı gerçekleştirir.

Anlatı Pentheus’un, annesinin aralarında bulunduğu kentin dağlarındaki Bakkhalar’ı görme isteğini insan maskeli Dionysos’a söylemesi ve devamında Dionysos’un Pentheus’u ancak kılık değiştirmesi şartıyla dağlara götürebileceğini şart koşmasıyla devam eder. Pentheus Dionysos’un bu şartını sorgular, zira o zaten Bakkhalar’ı ağaçların altında hiç ses çıkarmadan izleme isteğini beyan etmiştir (Euripides, 2001: 933). Ancak

yine de yakalanma ihtimalinin olduğu gerekçesiyle Dionysos tarafından ikna edilir. Bu bahis Euripides’in anlatısında gören-görülen ikiliğinin her zaman iç içe geçtiğini göstermesi itibariyle bedenselliğe yaptığı yatırım açısından oldukça önemlidir. Üstelik Euripides bu yatırımı Pentheus’u kadın kılığına sokma hamlesiyle katlayarak, kadın ile erkek kategorileri arasındaki sınırları da sorgulama imkânı açar. Kafasında kadın peruğu ve kuşağı, üzerinde uzun keten elbisesi ve elinde Mainadlar’ın taşıdığı *thyrsos* ile Bakkhalar’ı izlemeye koyulan Pentheus, kılığı değiştiği anda görme modelinde de bir dönüşüm yaşar:

“Pentheus: Bana sorarsan iki güneş

İki tane yedi kapılı Thebai görüyorum,

Beni peşinden sürüklüyorsun, bir boğa gibi

Kafanın üzerinde de iki boynuz çıkmış gibi, sen bunca zaman bir hayvan mıydın?..

Dionysos: Önceleri, bize karşı kötü davranan tavrı şimdi bizimle geliyor.

Artık neyi görmek gerekiyorsa onu görüyorsun.” (Euripides, 2001, 1050-1060)

Vernant’ın da belirttiği üzere Pentheus bu noktadan itibaren artık Dionysosvari bir çılgınlığın etkisi altındadır. Ancak yine de diyalogdan da takip edileceği üzere görme modeli Dionysos’un asli kimliğini görebilecek denli dönüşüme uğramamıştır. Pentheus eski görme modeli ile yeni görme modelinin arasında bir yerde iki vizyon arasında salınır (Vernant, 2012, s. 530). Önceki görme modelinde insan maskesi altına gizlenmiş Dionysos’un tanrısal benliğini tanıyamazken, yeni görme modeli ile karşısında boğaya benzettiği bir hayvan görür; ancak yine de onun tanrısal benliğini tanıyamaz. Onun her iki durumda da gördüğü insani ya da hayvani forma sahip cismani bedenselliktir. Bununla birlikte Pentheus’un yeni görme modeli ile Dionysos’un tanrısal benliğini tanımaktan hâlen yoksun oluşuna rağmen, Bakkhalar’ın arasında dikkat çekmemek adına onlar gibi görünmek için artık külte uygun bir şekilde davranmaya başladığına şahit oluruz (Euripides, 1077-1083). Planladığı üzere Bakkhalar’ı gizli gizli bir ağacın izlemeye koyulan Pentheus’un niyeti Bakkhalar tarafından görünmeden onları görebilmektir: “Onlar bizi görmeden onları görebilmek için çimenlik vadide saklandığımızda konuşmamaya, adım atarken ses çıkarmamaya dikkat ediyorduk” (Euripides, 2001:1186-1189). Ancak işler Pentheus’un planlandığı gibi gitmez ve Bakkhalar tarafından fark edilir. Zira Pentheus bedensel varoluşu gereği kılık değiştirmiş olsa da gören olduğu kadar aynı zamanda görünendir. Ama zaten en başından itibaren bu ihtimal yüzünden kılık değiştiren Pentheus’un çabası Dionysos’un Bakkhalar’a verdiği çılgınlık yüzünden

yerleşik görme modelini parçalaması sebebiyle beyhude kalır. Pentheus, annesi Agaue'nin de aralarında bulunduğu Bakkhalar'a vahşi hayvan olarak görünür. Annesi tarafından tanınmayan Pentheus annesinin önderliğinde Bakkhalar tarafından parçalara ayrılıp katledilerek öldürülür. Euripides'in anlatısı, *thyrosunun* ucuna aslan kafasını taktığını zannederek saraya dönen Agaue'nin Dionysosvari çılgınlığın etkisinden çıkarak gerçeklerin farkına varmasıyla ve tüm bu yaşananların kentin Dionysos'a karşı işledikleri *hybrisin* bedeli olduğunu öğrenmesiyle devam eder. Akabinde anlatı Dionysos'un Agaue'yi şehirden sürmesi, Agaue'nin babası Kadmos'u ise tüm ailesi ile birlikte yılana dönüştürerek cezalandırmasıyla son bulur.



Görsel 9: Pompei'de Vettii Evi'nde yer alan Pentheus'un katledilişini temsil eden bir fresk

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_dei_Vettii_-_Pentheus.jpg (E.T. 10/09/2025)

Anlatının ana hatlarına göz gezdirdikten sonra şunu söylememiz mümkündür ki, Euripides'in Dionysos'unda Derrida'nın *ÖOH*'da sözünü ettiği cinsten ötekinin bakışına şahitlik ederiz. Nasıl ki Derrida bir kedinin bakışından kendi çıplaklığının Batı metafizik geleneğinde neye karşılık geldiğinin cevabını arıyorsa, Euripides de *Bakkhalar*'ın Dionysos'unun melez kimliğinden yola çıkarak klasik tragediyaların metafiziğine yerleşmiş olan kategorik ayrımların yapısının üzerine yürür. Tam da bu sebepten *Bakkhalar* özelinde diğer tragedyalarda aşına olduğumuz türden bir canlılar sınıflanmasıyla karşılaşmayız. Her şeyden önce karşımızda Olympos'un Yunan

panteonunun geleneksel formunu taşıyan tanrılarından birisi yoktur. Anlatıda karşımıza maskeli bir insan olarak çıkan tanrı, saçındaki bukleler sebebiyle kadına benzetilir. Böylelikle erkek bedeninde insan kılığına girse de aynı zamanda kadınsı bir görüntü vermesi açısından insan ve tanrı ikilikleri arasında yarattığı geçişliliği kadın ve erkek ikilikleri arasında da yaratır. Üstelik Dionysos'un yarattığı geçişlilik bu kadarıyla da sınırlı kalmaz, tanrının kafasında boğa boynuzları vardır ve Zeus tarafında kafasına yılanlardan taç takılır (Euripides, 2001, 126-127). Nitekim Dionysos kimi zaman Pentheus tarafından bir boğaya benzetilerek aynı zamanda insan ile hayvan, hayvan ile tanrı arasındaki sınırları da bulanıklaştırırken kimi zaman da hayaleti ortaya atmasıyla ölü ile canlı arasındaki sınırları da muğlaklaştırır. Bu sebepten oyunun tanrısı aynı zamanda insan, hayvan, erkek, kadın ve hayalettir. Tüm bu kılıklara Thebai kentinin ona yönelik yaptığı saygısızlık yüzünden giren Dionysos, kendi bedeninde yarattığı geçişliliği anlatının diğer karakterlerine de bulaştırdığından ötürü tanrının karşısına yerleştirmeye alışık olduğumuz insan kategorisi de muğlak bir pozisyonda kalır. Anlatıda karşılaştığımız Mainadlar yılanları toplayıp saçlarına örerler, pek çok tragedyadan aşına olduğumuz kâhin Teiresias benekli koyun postu giyer. Pentheus Bakkhaları gizlice dikizlemek için kadın kılığına girer; ancak Bakkhalar tarafından aslan kafasına sahip birer vahşi hayvan olarak görünür. Oyunun sonunda Kadmos ve ailesi insan yılanı dönüştürülerek cezalandırılır. Bu yönüyle insan da tıpkı tanrı Dionysos gibi aynı zamanda hayvan, erkek ve kadındır. Görme modellerine eli bol bir yatırım yaptığı *Bakkhalar*'ın linguistik ve teatral heterotopyası sayesinde Euripides insan ile tanrı, insan ile hayvan, hayvan ile tanrı, vahşi ile uygar, kadın ile erkek, deli ile *sophos*, genç ile yaşlı kategorileri arasındaki ayrımın meşruiyetini sorgular. Ve böylece seyircisini -ve okuyucusunu- Dionysos'un öteki ile olan ilişkisini düşünmeye sevk etmez yalnızca; aynı zamanda ötekini görmeye, öteki ile görmeye ya da bir başka deyişle öteki görme modeline "zorla" davet eder. Hayal ile gerçek arasındaki sınırlarla anlatının başından sonuna dek oynayan Dionysos'un ötekiliği (Vernant, 2012, s.534) kategoriler arasındaki ayrımı bulanık hâle getirerek tragedyaların kartografik evreninin konfor alanını da derinden sarsar.

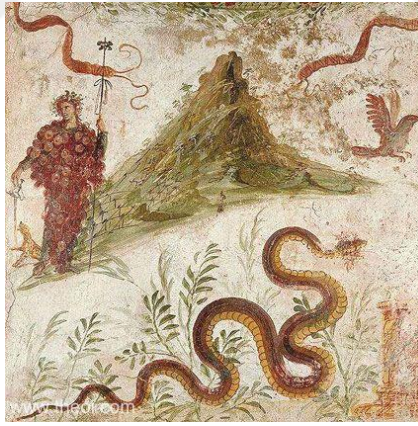
Bununla beraber Dionysos'un ötekiliğinin yarattığı bu sarsıntının daha da derinlere nüfuz eden bir etkisi vardır ve Derrida'nın *Hayvan ve Egemen* seminerlerinde üzerinde durduğu birkaç husus, *Bakkhalar*'ın diğer karakterlerine de bulaşan Dionysos'un ötekiliğinin anlamını takip etmek açısından elverişli bir rota sunar. Derrida, seminerlerinde (Derrida,

2009), egemen figürün kuruluşunda kategoriler arasındaki karşıtlıkta ötekileştirilen yüzün, nasıl gizliden gizliye egemenin otoritesi lehine işlediğinin izini, felsefe tarihinin pek çok metninden yola çıkarak sürer. İlgili metinlerde daha ziyade politik anlamda egemen figürü Derrida'nın odak noktasında olsa da bu politik figürün arkasında Batı metafiziğinin egemen kanonik söylemi vardır. Zira Derrida'ya göre Batı metafizik geleneği söylemlerine egemen olan logosa sahip ideal özne modelini inşa ederken hayvanı, kadını ve *alogos* olanı yiyip yutması bakımından arka planda karnofallogosantrizmi işletir (Derrida, 1995, s. 281). *Hayvan ve Egemen* seminerlerinde ise Derrida (Derrida, 2009) şunu tespit eder: Aslında egemen yasaları ve sözleşmeleri uyarınca sözgelimi insan ile hayvan, erkek ile kadın, kültür ile doğa kategorileri arasında kurulan karşıtlıklarda kendisini karşıtlık çiftlerin ilk kısmında yer alan kategorilerle (insan, erkek, kültür vb.) özdeşleştirirken; bu karşıtlıkların ikinci kısmında yer alan kategorileri (hayvan, kadın, doğa vb.) kimi gerekçelerle sözleşmeden, devletten, polisten dışlar. Ancak egemen bir yandan bunu yaparken diğer yandan kendi meşruiyetini kurmak adına canavarımsı, vahşi ya da hayvansı³⁹ kimi imgelerle sembolik düzlemde kendi kimliğini inşa eder. Ne var ki bu canavarımsı imgeler ilk bakışta kendisini göstermez. Egemenin insani çehresinin altında sakladığı hayvani yüzünü görebilmek için onun yüzüne x-ray ışınları doğrultmak gerekir. İşte dekonstrüksiyon ile Derrida'nın *Hayvan ve Egemen*'de yaptığı tam olarak budur. Filozof, Batı metafizik geleneğinin siyaset felsefesi alanındaki kanonik metinlerine uyguladığı dekonstrüktif okuma ile egemenin insan yüzü hayvan çehresini ifşa eder. Bununla birlikte, bu okuma sayesinde yalnızca hayvan kategorisinin değil, onunla ötekileştirilen diğer tüm kategorilerin de egemen otoritenin meşruiyetini besleyen bir işleve sahip olduğu açığa çıkar.

Kral Pentheus ile tanrı Dionysos arasındaki karşılaşma *Hayvan ve Egemen*'de Derrida'nın ele aldığı karşılaşmaların hiçbirisine benzemez. Zira Derrida'nın ele aldığı metinlerdeki egemen figürü, dinsel otoriteyle arasında mesafe koyan, bununla birlikte ondan aldığı meşruiyetten da beslenen ve genellikle beslendiği kaynağı gizleyen bir figürdür. *Bakkhalar*'da ise "aynı"nın tahakkümünü güvence altına alan egemen Kral Pentheus'un karşısında mutlak ötekiliğini ve tanrısal otoritesini dayatan tanrı Dionysos vardır. Hukuk

³⁹ Derrida'nın seminerde kullandığı "bête" sözcüğü Fransızca'da yırtıcı, canavarımsı bir hayvanı tarif eden bir sözcüktür ve bu bakımdan "animal" sözcüğünden daha farklı bir göndermeye sahiptir. Türkçe'de Derrida'nın kastını tek bir hamlede karşılayacak sözcük bulamadığımızdan "hayvan" sözcüğünün başına getirdiğimiz sıfatlarla Derrida'nın kast ettiği vurguyu yakalamaya çalışacağız.

devletine geçiş döneminde kaleme alınmış bu metinler açısından insani olan ile tanrısal olan arasında ayrışma tam olarak gerçekleşmediğinden bu iki güç arasında tanrısal tarafın hep birkaç gömlek büyük olduğu bir çatışma söz konusudur. Nitekim bu tarihsel olgunun yansımasını *Bakkhalar*’da da görürüz. Kral Pentheus poliste kendi otoritesini sağlamak için insan, erkek, kültür ve *sophos* kategorileri üzerinden meşruiyetini kurar. Bu meşruiyetin izini, Pentheus’un Bakkhalar’ın doğaya ve hayvanlara adanmış esrikliğini ve deliliğini kentin selameti açısından tehlikeli bulmasında, kadın kılığına girmeyi erkekliliğine ve uygarlığa aykırı görmesinde ve tanrı Dionysos’un “teki” kimliğini uygarlık için bir tehdit olarak algılamasında sürmek mümkündür. Pentheus’un karşısındaki egemen fiğr olan Dionysos, polis açısından tehdit oluşturan kendi meşruiyetinin tanınmamasını, Pentheus’un insani egemenliğini sorgulamak için bir fırsata çevirir; onun otoritesini, meşruiyetini dayandırdığı aynının hükümranlığını parçalayarak sarsar. Zira Dionysos kendine has tanrısal doğası gereği daha en başından beri yılan, kaplan, boğa, aslan başta olmak üzere pek çok vahşi hayvanla i içedir (Otto, 1965, s. 110). Dionysos’u temsil eden pek çok vazo resmi ve freskte söz konusu i ie geçmişliği takip etmek mümkündür.



Görsel 10: Dionysos ve yılan freski

Kaynak: <https://www.theoi.com/Gallery/F12.1.html> (E.T. 10/09/2025)

seslenilmesinde de bu tavrı takip edebilmek mümkündür. Zira Dionysos, ötekiliğini aynının otoritesine hizmet eden kategorilerin altına gizlemez ve Pentheus'a yaptıkları ile Thebai'nin gelecekteki egemen figürüne bir gözdağı verir. Şayet egemen, tıpkı kral Pentheus gibi, insan, erkek, logos ve uygarlık temsilcisi olarak bedenleştirdiği egemen silüetinin ardına saklanarak asıl meşruiyetini borçlu olduğu ötekileştirilmiş kategorileri görmezden gelirse, düş ile gerçek arasındaki sınırlar iyice bulanıklaşır; dış dünyada kendisine güven veren görme modeli parçalanır ve sonunda, öteki kılığına bürünerek gizlemeye çalıştığı egemen kimliği, tüm çıplaklığıyla ortaya çıkar.

3.2. Adalet ile Hukuk Arasında

3.2.1. Kuruluşun Sıradanlığı

Bakkhalar tragedyası özelinde gördüğümüz üzere egemen, yasalarla kurduğu ilişkide kendisine açtığı korunaklı kategorik alanı, hangi kategorilerle kendisini yakınsayıp hangilerine uzak tutacağını belirlemesi suretiyle gerçekleştirir. Her ne kadar Dionysos ötekiliği ile egemenin kendisinden uzaksadığı kategorileri aslında bir biçimde kendi bünyesi içerisinde ihtiva ettiğini gösterse de yine de egemenin yasa ile olan ilişkisini ne şekilde tayin ettiğini biraz daha açık kılmak gerekir. Zira egemenin adalet ve yasayla ilişkisi, bizzat yasa ile adalet arasındaki gerilimli ilişkiden ötürü üzerine incelikli olarak düşünülmelidir. Hangi kategorilerin yasanın dışında ya da gerisinde bırakıldığı ve hangilerinin yasayla daha korunaklı bir ilişki kurabildiği sorusu, egemen sorunundan bağımsız bir mesele değildir.

Daha önce pek çok kez işaret ettiğimiz gibi, klasik tragedya metinleri, Atina polisinde hukukun yazılı yasalara geçtiği tarihsel bir dönemde etkinliğini sürdürdüğü için, bu metinler hukukun yasalarının adaletle nasıl bir ilişki kurduğunu sorgulamaktan geri durmaz. Zira yazılı yasaların varlığından önce geleneğin tanrısal yasalarıyla hukukun yasalarının nasıl bir çatışma yarattığı, geleneksel yasaların adalet ile ilişkiyi kurmakta ne denli başarılı olup olamadığı ve hukukun yasalarının geleneğin yasalarıyla tam olarak bağlantısını koparıp koparamadığı cinsinden meseleler tragedyalar için sorgulanmaya değer meseleler olarak kalır. Tragedyaların sözünü ettiği bu türden açmazlar Derrida'nın nispeten sonraki dönemlerinde ele aldığı adalet ile dekonstrüksiyon arasındaki ilişkinin paralelinde düşünölmeye oldukça elverişlidir.

Derrida 1989 yılında Benjamin'in *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* metni üzerine inşa ettiği 'Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli' ('Force of Law: The Mystical Foundation of Authority') adlı metninde yasa ile adalet arasındaki ilişkiyi sorgulamaya girişir. Derrida'nın metnindeki en merkezi argümanı adalet ve hukukun aynı şey olmadıkları ve bu ikisinin daima gerilimli bir ilişkide bulunduklarıdır. Derrida'ya göre hukuku kimi zaman aşan kimi zaman ise hukuk ile çelişen bir adalet anlayışının olanağı göz ardı edilmemelidir. Bu yönüyle adaletin kimi zaman hukukla hiçbir ilişkisi olmamakla beraber kimi zaman ise adalet hukuku gerektirebilir (Derrida, 2010, s. 47). Bu paradoksal durum bizzat adalet ile hukuk arasındaki ilişkinin gerilimli yapısından kaynaklanır. Zira adalet ile hukuk özdeş değildir; ancak buna rağmen yine de hukukun veya yasanın adaletinden söz edilebiliyorsa Derrida'ya göre bunun sebebinin güç ile adalet arasındaki ilişkide aramak gerekir (Derrida, 2010, s. 53). Bu noktayı özellikle hukukun kuruluş anına yönelik filozofun saptamalarından hareketle ayrıntılı irdelleyeceğiz ama adalet ile hukukun özdeş olmamasında Derrida'ya göre bir imkân vardır. Keza hukukun ve/veya yasanın adaletini sorgulamanın imkânı da zaten hukuk ile adalet arasındaki özdeş olmama durumundan kaynaklanır. Hukuk ile adaletin aynı türden şeyler olmadıklarını belirten, bu ikisi arasında ancak gerilimli bir ilişkiden söz eden Derrida, hukukun kurulu ve metinsel yapılar üzerine inşa edilmiş olması bakımından dekonstrüksiyona uğratılabileceğini öne sürerken (Derrida, 2010, s. 59), adaletin ise dekonstrüksiyona uğratılamayacağını ifade eder. Zira Derrida'ya göre adalet sorunu hiçbir zaman karşımıza alınarak nesnelleştirilebilen, bir tür fenomenal görü nesnesi olarak yaklaşılabilecek bir sorun değildir; bilakis dekonstrüksiyon adaletle ancak çapraz (*oblique*) bir biçimde bakabilir (Derrida, 2010, s. 53). Nitekim Derrida'ya göre dekonstrüksiyon tam da hukukun dekonstrüksiyona tabi tutulabilirliği ile adaletin dekonstrüksiyona tabi tutulamazlığı arasındaki aralıkta ve gerilimde bir tür imkânsızın deneyimi olarak gündeme gelir (Derrida, 2010, s. 60).

Tragedyaların hukuka geçiş evresinde kaleme alınmış olmasından ötürü, hukukun adaletiyle geleneğin ya da bir başka deyişle tanrısal adalet ile yarattığı çatışmayı sorgulayabilmek için Derrida'nın hukuk ve adalet arasındaki aralıkta imkânını bulduğu dekonstrüksiyon elverişli bir rota sunar. Ancak baştan şunu söylemek gerekir ki, Derrida'nın adalet ile hukuk arasında yaptığı ayrımı tragedyalardaki tanrısal adalet ile hukukun adaleti paralelinde düşünmemek gerekir. Nitekim Aristoteles *Retorik*'te Sophokles'in *Antigone* tragedyasında, Antigone'nin kardeşi Polyneikes'i Kreon'un -

meşruiyetini hukuktan alan- yasasını tanımayarak gömüşünü evrensel yasa ile özel yasa arasında bir başka deyişle adalet ile hukuk arasındaki karşıtlıkla düşünür (Aristotle, 1924: 1373b5-10). Ancak Antigone'nin de eyleminin meşruiyetini bulduğu adalet kendinde adalet değil tanrısal yasanın adaletidir ve bu açıdan Aristotelesçi ayırım minvalinde değerlendirilmemelidir. Antigone kendisinin yaslandığı adalet anlayışını oyun içerisinde şöyle dillendirir:

“Evet çünkü Zeus öyle demiyor
Ve yer altı tanrılarının yanında yaşayan Dike
Öyle yasalar buyurmadılar insanlara.
Bir ölümünün emirleri, tanrıların hatasız,
Yazıya geçirilmemiş yasalarından
önemli olamaz. O yasalar dün ya da bugün
yürürlüğe girmedi, ezelden beri vardılar
ve kimse bilmiyor nereden geldiklerini.
Hep var olduklarına göre de bir ölümünün
Emrinden korktum diye suç işleyemem
Tanrıların nezdinde.” (Sophokles, 2019, 450-461)

Her ne kadar Antigone kendisinin bağlı olduğu adalet anlayışını kaynağının belirsizliği ve ezeli oluşundan hareketle nitelendirmesi ile Aristotelesçi evrensel yasayı ya da Derrida'nın sözünü ettiği adaleti çağırıştırıyor gibi görünse de kendisinin bağlı olduğunu öne sürdüğü yasa ile ilişkisini ne denli sağlıklı kurduğu da bir muamma olarak kalır. Keza tragedya içerisinde hem Antigone hem de Kreon kendi eylemlerinin meşruiyetini iki farklı adalet motivasyonundan hareketle temellendirirken, Sophokles'in tragedyası, kahramanların eylemlerini bir haklılaştırıcı güç olarak gerekçelendirdikleri adalet anlayışlarının aşırılığa kaçtığı noktalara işaret etmesiyle bu iki farklı adalet anlayışının hukuk ile adalet arasındaki karşıtlığa yerleştiremeyeceğini ima eder. Nitekim hukukun otoritesinden beslenen Kreon'un Polyneikes'in gömülmesini yasakladığı yasayı tanımayan Antigone'nin kendisini temellendirdiği adalet anlayışı, şayet herhangi bir yasanın nüfuz etmediği saf ve evrensel bir yasa olsaydı, Antigone Polyneikes'i tekrar gömmek zorunda kalmazdı. Oysa Antigone Polyneikes'i iki kez gömer (Sophokles, 2019:245-250 ve 405-435). Bu açıdan Sophokles'in tragedyası, Antigone'nin beslendiği adalet anlayışının da saf adalet olmadığını ve meşruiyetini tanrısal yasadan aldığını, kardeşini gömme eyleminde bu yasayı da ihlâl ettiğini ima ederek gösterir. Antigone bu

yasayı Kalaycı'ya göre Antik Yunan dünyasında ölüyü gömmenin kadının değil erkeğin işi olması ve yasını *oikos*un alanında tutması gerekirken kamusal alanda tutması bakımından ihlâl etmiştir (Kalaycı, 2017, s. 177). Zira bir ölü için cenaze töreninin düzenlemesinin de o günün dünyasının geleneklerinde belli başlı bazı normatif gereklilikleri vardır ve Antigone'nin kardeşinin üzerini toprakla örtmüş olması ile cenaze ve yas ritüelleri tam manasıyla yerine getirilmiş olmaz. Öyleyse tragedyaların ima etmiş olduğu hukuk ile adalet arasındaki ilişkiyi adalet ile yasa arasındaki ayırmadan ziyade, tragedyaların hukukun kuruluş anına yönelik mitik anlatıları nasıl işlediği meselesinden hareketle takip etmek bizi çok daha verimli tartışmalara götürecektir. Bu hat paralelinde neredeyse kurucu metin olarak kabul edilen Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesi hukuk öncesi, tanrısal adalet anlayışının çıkmazlarına işaret ederken aynı zamanda hukukun adaletinin polis içinde nasıl tesis edilerek meşruiyetini kazandığını ve eski adalet anlayışının imgesel unsurlarını ne derece dönüşüme uğratarak kendi bünyesine kattığını ele alır.

Derrida'nın hukuk ile adaletin birbirine özdeş olmasa da bir şekilde gerilimli bir ilişki içerisinde bulunduklarına yönelik saptaması bizi adalet ile güç arasındaki ilişkiyi değerlendirmeye sevk eder. Bu noktada hukukun kuruluş anında gücün nasıl devreye sokulduğunu incelemek adalet ile güç arasındaki ilişkinin nasıl tesis edildiğini takip etmek açısından elverişli bir rota sunar. Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesi bahsi geçen kuruluş anını son tragedyada işlemeden önce ilk iki tragedyada meşruiyetini hukuk öncesi tanrısal yasalardan alan geleneksel adalet anlayışının polisi ne tür bir çıkmaza götürdüğünün tablosunu çizer. Üçlemenin ilk tragedyası olan *Agamemnon* tragedyası, meşhur Troya Savaşı'ndan sonra komutan Agamemnon'un eve dönüşü ve eşi Klytaimestra'nın Agamemnon'u karşılamasıyla açılır. Savaş büyük bir galibiyet ile kazanılmıştır; ancak ne var ki Yunan ordusu, tapınaklara verdiği zararlarla bu zaferi ölçsüz bir zafere dönüştürerek bir tür *hybris*in pençesine düşmüştür. Pek çok yorumcuya göre bu husus aslında üçleme içerisinde gerçekleşecek olan olayların arka planında yer alan başlangıç momentleri olarak kabul edilebilir. Ancak bu olayın da evveliyatı vardır ve bu geçmiş özellikle ilk tragedyada pek çok kez hatırlatılır. Zaferin kazanılması için öncelikle Agamemnon'dan kızı İphigenia'yı kurban etmesi istenir ve Agamemnon da bu eylemi gerçekleştirir. Bu yüzden ilk tragedyada Klytaimestra'nın sevgilisi Aigistos ile hile yoluyla Agammemnon'u nasıl öldürdüklerinin hikâyesini okuruz. Klytaimestra'yı

cinayet işlemeye götüren motivasyon kocası komutan Agamemnon'un, *oikosun* yasasını hiçe sayarak polisin selameti uğruna kızını kurban etmesi (Aiskhylos, 2016a 1430-1440) ve adaletin de ancak kızının öcünün alındığı takdirde sağlanacağına yönelik duyduğu inançtır. Ancak tragedyanın konu aldığı *mitosun* geçmiş kaynaklarına gittiğimizde bahsi geçen öç merkezli adalet anlayışının da arka planı olduğunu görürüz. Kimi kaynaklar ilk edimi İphigenia'nın kurban edilmesine değil de Agamemnon'un bir gün avlanmaya çıktığında yanlışlıkla tanrıça Artemis'in kutsal geyiğini öldürmesine dayandırır. Bu kaynaklara göre Artemis, Agamemnon'un tanrısal alanı ihlâl ederek *hybris* suçuna düşmüş olmasından ötürü ondan kızı İphigenia'yı kurban etmesini ister. Aiskhylos'un üçlemesinde bu arka plan unutulmuş gibi görünür, zira Aiskhylos üçlemenin hiçbir yerinde bu mitik arka plana yönelik bir imada bulunmaz.

Üçlemenin ilk tragedyasında koro, Klytaimestra'nın Agamemnon'u öldürmesine karşı oldukça tepkilidir. Koro öncelikle Agamemnon gibi bir komutana hile ile öldürülmeyi yakıştıramaz (Aiskhylos, 2016a: 1625-1630), ikinci ve asıl olarak Klytaimestra'nın bu eyleminin bir tür kanlı kısır döngü yaratacağından ötürü endişelidir:

“Giderek bu, oluk oluk

Kan akacak kısır bir savaşı körükler;

Ve o kan nereye akarsa aksın, sonunda

Kanlı çocuk cinayetlerinin bataklığını doldurur” (Aiskhylos, 2016a, 1509-1512).

Nitekim koro haklı çıkar. Cinayetinin ardından cenaze düzenlemeyen ve yas tutmayan Klytaimestra'ya eylemini meşruiyetini veren öç merkezli adalet anlayışı, üçlemenin ikinci tragedyasında kraliçenin kendi sonunu getirir. Üçlemenin ikinci oyunu *Adak Sunucular*'da Agamemnon'un öldürülmesinden sonra kentin dışına sürülen Agamemnon ve Klytaimestra'nın oğulları Orestes, babasının intikamını alabilmek için kılık değiştirerek kente geri döner ve kendisini ilk olarak kız kardeşi Elektra'ya gösterir. Orestes kendisini bu topraklara geri döndüren motivasyonun tanrı Apollon'un buyruğu olduğunu beyan eder. Bu buyruk gereği adaletin sağlanabilmesi için Orestes'in annesi Klytaimestra ve onun sevgilisi Aigistos'u öldürmesi gerekmektedir. Koro Orestes'in eyleminin arka planında işleyen tanrısal yasanın şarkısını şu sözlerle dillendirir:

“Zeus'un da istediği gibi

Adaletle uygun

Bitirin bu işi.

Nefretin sözü, yine nefretin

Sözüyle kesilsin! Adalet tanrıçası Dike,
Haykırır, suçu sabit görmüşse;
Kanlı saldırının bedeli, kanlı saldırıyla
Ödenmeli.
Kim yaptıysa, acıyı o çekmeli! Denilmiştir
Üç zaman önce” (Aiskhylos, 2016b, 307-316)

Orestes’e “kanı kanla yıkama”yı buyuran tanrısal adalet anlayışı, adaletin sağlanması için Agamemnon’un Klytaimestra ve sevgilisi Aigistos tarafından dökülen kanının peşine düşerken, vakti zamanında kardeşleri İphigeneia’nın kanının babaları tarafından döküldüğünü unuttur. Unutma ve hatırlama temaları arasındaki bu gerilim özellikle üçlemenin ikinci tragedyasından itibaren kendisini iyiden iyiye hissettirerek öç merkezli adalet anlayışının açmazlarına işaret eder. Nitekim unutma ve hatırlama hattı arasındaki gerilime ikinci tragedyanın başında Elektra’nın babasının mezarının başında adak sunarken, iyi dilekte bulunmak için kimleri hatırlayacağını muhakemesini yapmaya başladığı andan itibaren dâhil olmaya başlarız. Koro ile Elektra arasında geçen bu diyalogda koro Elektra’yı başta kendisi ile kardeşi Orestes olmak üzere, babasının cinayetinin öcünü alacak olan kişiye ve bu cinayete sebep olanlardan nefret eden herkesi iyi niyetle bulunmak için hatırlamaya çağırır. Orestes ve Elektra İphigenia’yı anar ancak (Aiskhylos, 2016b: 242-245) iki kardeş, İphigenia’nın babaları tarafından katledildiği için anneleri Klytaimestra’nın onun öcünü anmak adına babalarını öldürdüğünü unuttur. Orestes ve Elektra’nın temsil ettiği öç merkezli adalet anlayışı, nedensellik zincirini yalnızca annelerinin babalarını öldürdüğü ana kadar geriye götürür. İki kardeş için önemli olan bu anın akabinde ortaya çıkacak olan eylemlerdir. Hatta tanrılardan babasının ölüler aleminden kendi öçlerini izlemesi yönünde talepte bulunurlarken (Aiskhylos, 2016b: 488), babalarının anneleri tarafından hile ile öldürdüğünü yalnız kendilerine hatırlatmakla kalmayarak yüksek sesle dile getirerek ölmüş babalarına da hatırlatmaya koyulurlar (Aiskhylos, 2016b: 491-494). Kuşkusuz ölü babanın artık yaşamayan hafızasına yaptığı bu çağrıyla Aiskhylos, o günün dünyasının kolektif hafızasını canlandırmayı hedefler. Ne ki bu adalet anlayışının hafıza ile kurduğu ilişki, öç merkezli adalet anlayışının birkaç zincir öncesindeki eylemleri unutuyor olmasından ötürü sorunlu bir noktaya işaret eder. Orestes, Elektra ile karşılaşp babasının öcünü alacağını ve bu eylemine yön veren motivasyonunun da tanrısal yasa olduğunu ilân ettikten sonra sarayın kapısına bir yabancı kılığında girerek, konukseverlik yasası gereği Klytaimestra ve sevgilisi Aigistos

tarafından kabul edilmeyi talep eder (Aiskhylos, 2016b: 656). Kendini Fokisli bir yabancı olarak ev sahiplerine tanıtan Orestes, Klytaimestra'ya oğlu Orestes'in öldüğünün haberini getirmek için geldiğini söyleyerek cenazesini isteyip istemediklerini sorarak söze başlar. Erkekler salonuna götürülen yabancı kılığındaki Orestes'in Aigistos'u hile ile öldürmesiyle Klytaimestra gerçeklerin farkına varır ve bu anın akabinde Orestes ile Klytaimestra arasındaki hesaplaşmayı takip ederiz. Klytaimestra öncelikle Orestes'i annesinin canına kıymaması gerektiği yönde ikna etmeye çalışır ve bu noktada Orestes'in çok kısa bir anlığına bir tereddüt yaşadığına şahitlik ederiz. Ancak Orestes'in tereddütü etrafındakilerin ona Apollon'un kehanetini hatırlatması ile son bulur (Aiskhylos, 895-907). Oğlunun kararlılığını gören Klytaimestra, kendi işlediği cinayetin de tıpkı Orestes'inki gibi tanrısal güçlerin yönlendirmesiyle gerçekleştiğini öne sürer (Aiskhylos, 2016b: 910); ardından oğluna, babasının bir zamanlar kurban ettiği kardeşini nasıl unuttuğunu, başka bir deyişle, onu kocasını öldürmeye iten motivasyonu neden görmezden geldiğini sorar. Lâkin bu talep Orestes tarafından tam bir kayıtsızlık ile karşılanır (Aiskhylos, 2016b: 917-918). Zira Orestes bu cinayeti, bir annenin, kızının intikamını almak adına *oikosun* yasalarını polisin yasalarına karşı savunmak adına değil de bir kadının savaştaki kocasına yapmış olduğu sadakatsizlik olarak, yani *oikosun* yasasının ihlâli olarak okur. Orestes'i kendisini öldürmemesi için ikna edemeyen Klytaimestra, bu kanlı eylemi işlemesi durumunda onun öcünün de alınacağı konusunda oğlu Orestes'i uyarır; ancak beklenen sona mâni olamayarak oğlu tarafından katledilir. Bu cinayetle beraber Orestes'in pişmanlığına tanıklık etsek de o, kendisini tanrısal yasaya uymaktan başka çaresinin olmadığı yönünde savunur. *Adak Sunucular*'ın sonunda yalnızca Orestes'e görünen Erinyeler, Orestes'in işlediği cinayetin hesabını ondan soracaklarını yarattıkları korkuyla ona hissettirirler.

Adak Sunucular'ın başında kanın kanla yıkanması gerektiğini, adaletin yalnızca Agamemnon'un intikamının alınmasıyla sağlanabileceğini, bunun bizzat tanrısal yasanın buyruğu olduğunu savunan koro, tragedyanın ilerleyen dizelerinde ve sonlarında bu adalet anlayışının yol açtığı açmazı pek çok kez dile getirir. Bunlardan birisine kulak verelim:

“Ne var ki, değişmez yasadır:

Bir damla kan aktı mı yere,

Başka kanlar fışkırır.

Cinayet kana kan ister ardından. İntikam,

Önce öldürenin yarattığı felakete

Yeni felaketler katar.” (Aiskhylos, 2016b, 399-404)

Koronun, mevcut düzende hüküm süren intikam merkezli adalet anlayışına yönelik veryansını, esasen bu anlayışın yol açtığı ve gelecekte de kaçınılmaz olarak yol açacağı felaketlerle örülü kısır döngüyü hedef alır. Ancak daha önce de işaret ettiğimiz üzere bu adalet anlayışının bir diğer sakıncası unutmama ve hatırlama arasındaki gerilimde sağlıklı bir konum alamamasıdır. Kanlı eylemlerin ardındaki motivasyonlar unutulur, unutturulur ya da çarpıtılır; intikam merkezli adalet anlayışında Aiskhylos’un kolektif hafızaya hatırlattığı açmaz budur. Artık tragedyanın son bentlerine doğru koro otoritesini tanrısal yasalardan alan bu düzenin ivedilikle değiştirilmesinin gerekliliğini şöyle dillendirir:

“Siz ey saray içinde hazineleriyle

Zenginliğin rahatına ermiş tanrılar

Dinleyin bizi ey muhteremler!

Haydin eskiden akıtılan kanları

Yeni bir hukukla yıkayın!

Eski cinayet, geçmişe tanıklık edip

Durmasın ortalıkta!” (Aiskhylos, 2016b, 800-806)

Üçlemenin son oyunu Orestes’in annesini öldürmesi gerekçesiyle peşine musallat olan Erinyeler’den kaçarken Apollon’dan yardım istemesi ve öç merkezli adalet anlayışının yarattığı kısır döngüyü kırabilmek adına Atina’dan konukseverlik talep etmesiyle devam eder. Eski kuşak tanrıçalardan olan Erinyeler’in doğuşu mitolojik kaynaklarda, - sözgelimi Hesiodos’un *Thegonia*’sında-Kronos’un babası Uranos’u keskin dişli bir tıpanla testislerinden iğdiş etmesi sonucunda etrafa saçılan kanın Toprak’ın bağrına nüfuz etmesinden kaynaklı bir gebeliğe dayandırılır (Hesiodos, 2016, 174-185). Aiskhylos bu eski kuşak tanrılardan tragedyasında bahsederken şöyle bir imgesel yatırım yapar: “İğrenç”, “tikinti verici”, “hırlayan”, “nefesleri herkesi kaçırarak kadar iğrenç”, “gözlerinden kan fışkıran”, “saçları yılanlarla sarılı”, “Gorgonlarla bile mukayese edilemeyecek kadar korkunç”, (Aiskhylos, 2016c, 48-60), “ezelden beri yaşlanmış” (Aiskhylos, 2016c, 70) ve “köpek” (Aiskhylos, 2016b, 1055). Bu imgesel yatırımdan da sezileceği üzere ne tanrısal doğaları kabul edilen ne de insanlara benzeyen bu canavarımsı yaratıklar, kendilerini aile içerisinde işlenen, kan bağıını ihlâl eden cinayetlerin öcünü almakla görevli kadından yana tanrıçalar olarak tanıtır. Ne var ki bahsi geçen tanrıçaların iğrenç ve yabani olan ile özdeşleştirilen imgesel doğaları göz önüne alındığında, ikinci

tragedyada çıkmazda olduğunu iyiden iyiye hissettiren eski adalet düzeninden son tragedyada artık beklenen yeni adalet düzenine geçişte bu tanrıların akıbetini tragedyanın ördüğü karşıtlıklar zincirlerinde nereye yerleştirileceğini gözden kaçırmamak gerekir.



Görsel 13: John Singer Sargent, Erinyeler Tarafından Kovalanan Orestes (1922-1925)

Kaynak: <https://eclecticlight.co/wp-content/uploads/2017/01/sargentorestesfuries.jpg> (E.T. 10/09/2025)

İkinci tragedyada koro tarafından kolektif imgeleme duyurulan eski adalet anlayışının yarattığı çıkmazlar, zaten yeni bir adalet düzeninin tesis edileceğini haber verir niteliktedir. Nitekim *Adak Sunucular*'ın kapanışında anne katli sonrası bir pişmanlık yaşadığına ve bağışlanma talebiyle bulunduğu yerden ayrıldığına şahit olduğumuz Orestes, son tragedyada yasaların kendisine buyurduğu tüm arındırma ritüellerini yerine getirdiğinden ötürü artık ne cezalandırılmayı bekler ne de herhangi bir bağışlanma talebinde bulunur (Aiskhylos, 2016c: 237). Bununla beraber yine *Adak Sunucular*'da eyleminin arkasındaki motivasyonu Apollon'un kehaneti olarak gösteren Orestes, üçlemenin son oyunda eyleminin gerekçesinin savunmasını bile Apollon'a bırakır. Zira Orestes tanrısal yasanın gereğini yerine getirmiş, dahası cinayet eyleminin sonucunda yine Apolloncu kehanetleri takip ederek kendisini arındırdığı için neredeyse kendisini artık bu tartışmanın muhatabı olarak görmez. Bu sebepten Orestes'e göre Erinyeler onun peşini bırakmalı ve bir sorun varsa Apollon ile çözmelidir. Nitekim Apollon da Orestes'i bu eylemin faili olmaya götürenin kendisi olduğunu açıkça beyan ederek (Aiskhylos,

2016c: 84) Orestes'in arkasında sonuna kadar durur. Apollon'a göre Orestes yapılması gerekeni yapmış ve tanrısal yasanın ona buyurduğu şekilde adaleti yerine getirmiştir. Gelgelelim Erinyeler'in perspektifinden bakıldığında durum hiç de böyle görünmez. Zira Orestes'in kendi eyleminin meşruiyetini gerekçelendirdiği tanrısal yasa Olympos soyundan gelen tanrıların yasasıdır ve bu yasayı takip etmesiyle Orestes eski kuşak tanrıların yasasını reddeder. Bu açıdan Aiskhylos tanrısal yasa denildiğinde aslında muğlak bir zeminde hareket edildiğini ve bu adalet anlayışının eski kuşak tanrılar ile yeni kuşak tanrılar arasındaki çatışmadan payını aldığına işaret eder. Bu sebepten son tragedyada adalet bahsi üzerinden yürütülen asıl tartışma Orestes ile Erinyeler arasında değil de daha ziyade Orestes'in savunuculuğunu yapan Apollon ile Erinyeler arasında geçer. Apollon'un kehaneti, Orestes'in adaletin ancak babasını öldüren Klytaimestra'yı öldürmesiyle sağlanacağını bildirirken; Erinyeler ise bu cinayetin peşine düşmelerinin gerekçesi olarak *oikos*un üyelerinden birinin katledilmesi durumunda, ölen kişinin intikamını almakla yükümlü olduklarını hatırlatır. Ancak Erinyeler'in arkasında durduğu adalet arayışının meşruiyeti, Apollon tarafından yine bir *oikos* üyesi olan Agamemnon'un cinayetine sessiz kalmaları gerekçesiyle sorgulandığında, Erinyeler yalnızca aralarında kan bağı olan *oikos* üyelerinin öcünü almakla mükellef olduklarına yönelik beyanlarıyla Apollon'a yanıt verir. Zira Klytaimestra ile Agammemnon arasında yalnızca evlilik bağı varken, Klytaimestra ile Orestes arasında kan bağı vardır (Aiskhylos, 2016c: 213-214). Bu yüzden Erinyeler Agamemnon'un kanının peşinde değil de Klytaimestra'nın kanının peşine düşerler.

“Apollon: Ne isteniyormuş sizden? Şu yüce görevinizin adını lütfeder misiniz?

Koro Baş: Anne katilini her yerden kovmak!

Apollon: Kocasını öldüren kadının katilini de mi?

Koro Baş: Kan yakınıını öldürmek değil ki o, kendi kanından birini öldürmek değil”

(Aiskhylos, 2016c: 210-214)

Gelgelelim Erinyeler'in evlilik bağı, kan bağına karşısında küçümsenmesine Apollon yüksek sesle itiraz eder (Aiskhylos, 2016c: 217-221) ve Orestes'in akıbeti Apollon tarafından tanrıça Athena'nın kararına bırakılır. Her ne kadar Orestes, arındığını öne sürerek bağışlanmayı doğrudan talep etmese de tanrısal adalet anlayışının, eski ve yeni kuşak tanrıların temsil ettiği değerler arasında çatışmaya yol açması, intikamın sonsuz bir kısır döngüye dönüşmesi ve bu intikam eylemlerini besleyen motivasyonların hafıza ile adalet arasındaki ilişkiyi yeterince kuramaması, polis açısından ciddi bir sorun teşkil eder.

Bu sebepten Orestes'in akıbeti, doğrudan polis ile adalet arasındaki ilişkinin artık nasıl tesis edileceğini göstermesi bakımından bir başlangıç anını gündeme getirecektir. Nitekim Athena kendisinden konukseverlik talep eden yabancıyı ve onu kovalamaya gelen Erinyeler'i dinlemeyi kabul eder. Her iki tarafı da dinledikten sonra bu meselede karar verme yetkisinin kendisini açacağını beyan ederek, bu meselenin çözülmesi için yargıçlardan ve kendisinden oluşan bir mahkeme kurarak yeni bir adalet anlayışının kuruluşunun ilk tohumlarını atar. Ne var ki karar, bu mahkemenin kurulmasıyla birlikte alınmaz, bilakis kararın alınış süreci mahkemeyi kurar. Bu kuruluş anının ilginç yapısı enine boyuna incelemelidir. Öncelikle Athena'nın kuruluş anına dair ilânını onun ağzından dinleyelim:

“Şimdi benim getirdiğim kuralları dinleyin ey Attika halkı,
Erkekler! Siz ey kanlı cinayet davalarına bakacak ilk yargıçlar!
Bu mahkeme, Atina yurttaşları için, gelecekte de baki kalacak ve adı
Areopag olacaktır. Çünkü bizim şimdi toplandığımız bu tepecikte,
Bir zamanlar, Theseus'a karşı savaş açan Amazonlar çadırılı ordugâh
Kurmuşlar, bizim yeni kurulmuş kentimizin Akropolis'ine karşı,
Kendi kalelerini yapmışlardı ve savaş tanrısı Ares'e Burada adıyorlardı kurbanlarını.
İşte oradan bize kalan Areiospagos-Ares Tepesi ismi, bizden de mahkememize
Geçecek, yani mahkememizin adı Areopag olacaktır.” (Aiskhylos, 2016c: 680-690)

Athena'nın bu cümlelerinin kuruluş anını gündeme getirmesinin sebebi, söz konusu cümlelerin performatif bir tınıya sahip olmasıdır. Peki bu performatif tını ne işe yarar ve kuruluş anındaki etkisi nedir? Bu soruyu yanıtlamak için performatifler hakkında analitik felsefe geleneği içerisinde kalem oynatan filozof olan J. L. Austin'in *Söylemek ve Yapmak* (*How To Do Things With Worlds*) adlı metninde saptayıcı önermeler ve performatif önermeler arasında yaptığı ayrımı takip etmek ufuk açıcı olabilir. Austin (2009) dil içerisinde, yalnızca birtakım durumları iletmeye yarayan saptayıcı sözcelerin yanı sıra, bir de dile getirildiği anda birtakım eylemleri ya da bir başka deyişle performansları da peşi sıra sürükleyen sözceler olduğunu iddia eder ve ikinci durumdan sözcelere performatif sözce adını verir. Sözgelimi “bugün nikâhım var” cümlesi saptayıcı bir sözceyken, bir nikâh töreninde “bu kadını eş olarak kabul ediyorum” cümlesi performatif bir sözcedir. Zira ikinci sözce söylendiği andan itibaren gerekli koşullar sağlandığı takdirde sözceyi söyleyen kişiyi söylediği kişiye nikâh akdi ile bağlı hâle getirir. Buradan da anlaşılacağı üzere performatif bir sözceyi başarılı kılan yani bir performans yaratmaya

muktedir hâle getiren esas etmen, belli koşulların sağlanmış olmasıdır. Sözceyi dile getiren kişinin birinci tekil şahıs olması, sözcenin kaynağının performatifi sağlayacak koşulda olması, sözcenin etken çatıda ve bildiri kipinde olması ve performatif sözcenin şimdiki zamanda dile getirilmesi olarak bu koşulları sayabiliriz.

Derrida *İmza, Olay ve Bağlam* adlı metninde Austin'in performatif sözce ile saptayıcı sözce arasında yaptığı ayrımı odaklanır. Derrida Austin'in performatif sözce ile dilde bulunduğu olanak bakımından kendisini, içinde yer aldığı geleneğin kanonik söyleminden kendisini ayırttığı fikrindedir (Derrida, 1988, s. 13). Ancak bununla birlikte düşünür, Austin'in saptayıcı sözceler ile performatif sözceler arasında ortaya koyduğu farkın, filozofun iddia ettiği kadar keskin olmadığı kanaatindedir. Bu kanaate de Austin'in başarılı performatif sözceler üzerine belirlemelerini ortaya koyarken, istisnai olarak varsaydığı durumlara odaklanarak varır. Burada ayrıntısına girmeyeceğimiz bu tipten durumlar⁴⁰ Derrida'ya saptayıcı sözce ile performatif sözce arasındaki sınırların Austin'in iddia ettiğinin aksine çok daha muğlak ve birbirlerinin içerisine geçmiş olduğunu söyleme imkânı sunar (Derrida, 1988, s. 20).

Zeynep Direk, Derrida'nın *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi* üzerine verdiği konferans metninden hareketle, kurucu edimin başarısının saptayıcı ile performatif sözce arasındaki karar verilemezlikten kaynaklandığını öne sürer. Ona göre, bu karar verilemezlik, politik kurucu edimlerde nedensel açıklama modellerine içkin olan öncelik-sonralık ilişkisinin tersine çevrilebilirliğini görünmez kılar (Direk, 2022, s. 155-158). Bu okuma doğrultusunda, Aiskhylos'un tragedyasında Athena'nın, bundan sonra Atina'daki sorunların Areopagos mahkemelerinde çözüleceğini bildiren ilânı da Derrida açısından,

⁴⁰ Austin'in sözce sahibinin kendi özgür iradesinin dışında kalan durumlar ile aktarımsal performatifler olarak nitelendirdiği isabetsiz performatiflerden özellikle ikincisi Derrida için önemli bir tartışma alanı oluşturur. Austin'in aktarımsal performatiflerden kastı dilin kurgusal yapıtlarda kullandığı kimi sözcelerdir. Sözgelimi, bir aktörün bir tiyatro oyununda söylediği replik bu türden performatiflere örnek olarak verilebilir. Derrida ise, Austin'in bu tür sözceyi analiz ederken aktarımsallığa yaptığı vurguyu, kendi felsefesinde önemli bir yer tutan yinelenebilirlik kavramıyla (*iterability*) paralel bir hatta düşünür. Austin'in "isabetsizlik" olarak tanımladığı iki durumun ortak noktası, sözce sahibinin sözcesinin kaynağın dışındaki bir faktör tarafından şekillendirilmesidir. Austin için bu durum, dilin "saf" performatif özelliğini bozar. Austin'in çekincesinde kendi bilincinin kabukları arasında kalmış saf bir özne ideali tespit eden Derrida, Austin'in aksine, dilin her kullanımında, özellikle öznenin niyetini, bilinçli iradesini ve etik bir ideali yansıtan bir "özne" varsayımının geçerli olduğunu kabul etmez. Bu sebepten Austin'in dışarıda bırakmaya çalıştığı dilin parazit nitelikli durumlarına odaklanır (Derrida, 1988, s. 14). Zira Austin'e göre bir performatifin başarısını koşullayan tekillik durumu, o performatifin devamlı yinelenebilirliğinde bir başka deyişle aktarımsallığında yatmaktadır. Bu yönüyle de Austin'in dışarıda bırakmaya çalıştığı parazitsel durumlarda performatif kendi olanağını bulur.

poliste adalet aranacak her yerde artık hukuka başvurulacağıın ilânı olması bakımından, hukukun kuruluş anına dair saptayıcı ile performatif arasındaki bir karar verilemezlik anı olarak okunabilir. Direk'in yorumundan aldığımız ilhamla, söz konusu karar verilemezliğin eşliğinde kurucu edimlerin peformatiflerle ilişkisi, Aiskhylos'un tragedyasındaki bu kuruluş anını takip etmek adına yol gösterici olabilir.

Bilindiği üzere *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi* Thomas Jefferson tarafından kaleme alınmıştır. O, bu bildirgeyi ona verilen yetki ile temsilciler adına yazma hakkına sahiptir, ne var ki hukuken tek başına imzalama yetkisine sahip değildir. Yazdığı bildirgeyi daha sonra Temsilciler Genel Kongresi'nde sunmak mecburiyetinde kalan Jefferson, bu sebeple hazırladığı taslak metnin temsilciler tarafından olası müdahale taleplerini (revizyon, düzeltme, onaylama vb.) de en başından onaylamış durumdadır. Gelgelelim Derrida'ya göre temsilciler, Jefferson'ın hazırladığı bu metne hukuken sahip oldukları imza atma yetkisi gereği, imzalarını atarken yalnızca kendileri adına değil, daha çok başkaları adına imza atarlar (Derrida, 2002, s. 48). Zira onlara bu yetki Jefferson'ın kaleme aldığı bildirgede bahsi geçen halk tarafından ya da daha metne sadık bir ifadeyle vurgulamak gerekirse "iyi halk" tarafından verilir. Bu yönüyle de hukuken bildirgeyi imzalayanlar aslında iyi halktır (Derrida, 2002, s. 49). Ne var ki Derrida bu halkın halihazırda var olmadığının altına çizer. Bir başka deyişle iyi halk kendi varlığını temsilciler aracılığıyla attıkları imzalarıyla bildirgenin beyanatıyla vücuda getirirler. Derrida bu ilginç durumu şöyle dile getirir:

"Bu temsilcilerin temsilcilerinin zincirini takip etmeyi henüz tamamlamadık ve bunu yapmak, bu gerekli karar verilemezliği daha da karmaşıktırıyor. Acaba iyi halk çoktan kendilerini özgürleştirmişlerdir ve yalnızca bu özgürlüğü, Bildiri'de ilan mı etmektedirler? Yoksa aslında kendilerini özgürleştiriyorlar mıdır ve bunu tam da bu Bildiri'nin imza anında ve bu imzayla mı yapmaktadırlar? Burada söz konusu olan bir belirsizlik ya da yorumlama güçlüğü, çözülmesi gereken bir sorun değildir. İlgili eylemlerin yapısının ve olayların aşırı belirlenmiş zamanlamasının karşısında başarısız olan bir analiz sorunu da yoktur. Bu belirsizlik, bu karar verilemezlik, haydi diyelim, bir performatif yapıyla saptayıcı bir yapı arasındaki belirsizlik, istenen etkinin yaratılması için zorunludur. Bir hakkın böylece kurulması veya pozisyonlanması için -ister burada ikiyüzlülük, ister çelişki, ister karar verilemezlik, isterse kurmaca denilsin- bu durum esastır. Hatta şunu söyleyebilirim ki, her imza bu şekilde etkilenmiş olur." (Derrida, 2002, s. 49)

Derrida imzanın imzalayanı icat ettiği (Derrida, 2002, s. 49) bu örnekte performatif ile saptayıcı arasında gündeme gelen karar verilemezliğin kurucu edimin iş görürlüğünü şekillendirdiğini ortaya koymakla birlikte, bu gibi durumlarla neredeyse hemen her kurucu anda karşılaştığımızın, ama bu durumun aporetik yapısının gündelik hayatta sıradanlaşması yüzünden özgünlüğünün gözden kaybolduğuna dikkat çeker (Derrida, 2002, s. 50). Oysaki *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi*’nde karşılaştığımız bu aporetik durum, bilimsel, felsefi, ekonomik, politik ve hatta gündelik hayatın açıklama modellerinin tutarlılığını en temel ölçütlerinden biri olan neden ile sonuç arasındaki bağlantıyı tersine çevirir. Zira bu kurucu edim henüz var olmayan bir halkı temsilciler aracılığıyla imzalarıyla üreterek sonucu nedenin öncesine yerleştirir. Bu durum Direk’in tespit ettiği üzere “kurucu edimin paradoksal zamansallığı ya da sebepten önceki sonucun *après coup* yapısıdır” (Direk, 2022, s. 156). Kurucu edimin bu niteliği, Derrida’nın *SF* ve *GÜ*’den itibaren yakından takip ettiği zamansallaşma meselesine ilişkin yaklaşımlarıyla da doğrudan bağlantılıdır ve bu bağ, politik alanda somut bir tezahür bulur. Nasıl ki gündelik deneyimler bilincin bir şimdi noktasında demir atıp, homojen bir zamansal diyagramda gerçekleşmiyorsa ve devamlı bilinçdışının geçmiş deneyimleriyle geleceğe ötekinin bulaşması yüzünden heterojen bir aksta ilerliyorsa, kurucu edimlerde de performatif ile saptayıcı arasındaki karar verilemezlik, edimin sonucunu nedeni, nedenini ise sonucu kılarak aşına olduğumuz nedensel açıklama modelini tersine çevirir.

Aiskyhlos’un kurgusunda elbette *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi*’nde olduğu gibi bir imza ya da temsilcilerle karşılaşmayız. Ancak bu tragedyada Athena’nın Orestes’in akıbetiyle ilgili kararı yargıçlardan oluşmuş bir topluluğa bırakması ve bu kararı müteakiben polis ile ilgili adalet arayışlarının Areopagos mahkemesinde aranacağına yönelik ilânı, tıpkı Bağımsızlık Bildirgesi’nde rastladığımız üzere neden-sonuç ilişkisini tersine çeviren bir andır. Zira bu anlaşmazlıkta karar, daha önce rastlanmadık bir biçimde yargıçlardan oluşan bir hukuki düzenek tarafından verilir. Athena, kendi oyu dışındaki tüm oyların yargıçlar tarafından kullanılmasıyla birlikte, o güne dek zaman zaman toplanma yeri olan Ares Tepesi’nin Areopagos Mahkemesi’ne dönüştüğünü ilan eder; böylece aynı anda hukukun kuruluş anını da duyurmuş olur. Akabinde oyların eşitliğini bozan kendi oyunu kullanır. Bu açıdan Orestes’in akıbetine yönelik alınacak karar hukuk kurulmadan önce hukukun düzeneğine uygun bir biçimde alınır ve daha sonra polis

içerisinde adaletin bundan sonra hukukun kanatlarının altında, Areopagos mahkemesinde aranacağı bildirilir. Bu hamlesiyle Athena, artık site içerisinde herhangi bir haksızlık, sorun ya da bir mesele meydana geldiğinde, bunu öç zincirine yeni bir halka ekleyecek başına buyruk bir adalet anlayışının tekeline bırakılmak yerine; yargıçlardan, tanıklardan ve taraflardan oluşan kamusal bir mekân içerisinde yeni adalet sisteminin kararıyla adaletin tesis edileceğinin haberini kuruluşu önceleyen performatifiyle verir.

Aldığı kararla kendisini kuran ve bu kuruluş anındaki nedensel öncelik ve sonralık arasındaki çarpıklığın üzerinin örtülmesini sağlayan performatif ve saptayıcı arasındaki karar verilemezlikle birlikte, adalet ile güç ve hukuk ile şiddet arasında da üzeri örtülmüş bir ilişki söz konusudur. Ve bu olağanlaşmış gerilimler ve çarpıklar birbirleri arasında bir kolon vazifesi görmek bakımından ilişkilidirler. Bu gerekçeyle dikkatimizi Athena'nın hukukun kuruluşunu ilân ettiği anın biraz öncesine ve bu anın hemen sonrasına çevirerek bu kurucu anın şiddetle ilişkisini sorgulamaya başlayalım.

3.2.2. Otoritenin Eril-Tanrısal Temeli

Bir yanda kendilerini ailenin dökülen kanının öcünü almakla yükümlü olarak tanıtan Eriniyeler öte yanda annesi tarafından babasının öcünü almak için Apollon tarafından annesini öldürmekle yetkilendirilen Orestes vardır. Orestes üçüncü tragedyanın başından bu yana önce kehaneti yerine getirip daha sonra da gerekli ritüelleri yerine getirmesinden ötürü bu cinayetten arındığını iddia ederek savunsa da Eriniyeler'in Klytaimestra'nın öcünü alma yönündeki ısrarı tartışmadaki karar merciini her iki tarafın da isteğiyle kendilerine konukseverlik gösteren Athena yapar (Aiskhylos, 2016c: 434). Ve bu momentin akabinde her iki taraf da artık Athena'nın karar mercii olduğu bir pozisyonda kendilerini adalet istencine götüren motivasyonlarını beyan eder. Taraflara kendi meşru intikam gerekçelerini sunan motivasyonlar, bir soyun belirleyiciliğinin anneye mi yoksa babaya mı ait olduğu yönündeki tartışmaya evrilir. Ancak Athena tam da bu momentte tek karar merciini kendisi olmaktan çıkaracak bir edimle bu meselenin, az önce sözünü ettiğimiz üzere yargıçların da katıldığı bir düzende tartışılarak nihayete erdirileceğini ilân eder. İşte tam bu noktada Başkır'ın da haklılıkla tespit ettiği üzere Derrida'nın sözünü ettiği bir yırtma momenti ile karşı karşıya geliriz (Başkır, 2017, s. 124). Derrida bu yırtma momentini şöyle tarif eder:

“Hukuk anlamıyla adalet (*right or law*), kendisinin dışında veya kendisinden önce var olan, fayda uyarınca boyun eğeceği veya uyacağı örneğin ekonomik, siyasal, ideolojik bir toplumsal gücün veya iktidarın basitçe hizmetinde değildir. Bizzat kuruluşu veya tesis anı, asla bir tarihin homojen dokusuna kaydolmuş bir an değildir, çünkü *bu dokuyu bir kararla yırtar*. Hukuku kurma, başlatma, haklılaştırma, *yasa yapma* işlemi bir güç darbesinden, performatif ve dolayısıyla yorumlayıcı bir şiddetten müteşekkil olacaktır. Bu şiddetin kendisi ne adildir ne de adaletsizdir. Hiçbir adalet ve önceden elde bulunan ve daha evvelden kurucu olan hiçbir hukuk, önceden yapılmış olan hiçbir kurma, tanımı gereği, onu ne güvence altına alabilir, ne de onunla çelişebilir veya onu geçersiz kılabilir. Hiçbir haklılaştırıcı söylem, tesis edici dilin performatifliğiyle veya onun hâkim yorumuyla ilişkisinde üstdil rolünü oynayamaz veya oynama güvencesini veremez.” (Derrida, 2010, s. 58)

Derrida’nın sözünü ettiği yırtma anı, Athena’nın tek başına bir karar mercii olarak karar vermenin imkânsızlığını ima etmesiyle birlikte kararı bir tür kurucu performatif bir ana erteler. Bu kurucu performatif ile artık adalet arayışını öç döngüsünden beslenen bir adalet anlayışıyla denkleştiren motivasyon zincirini yırtarak adaleti de artık Derrida’nın kastettiği şekliyle “hukuk olarak adalet”in kanatları altına yerleştirir. Derrida tam bu kurucu performatif momentte söylemi sınırıyla tanıştıran bir tür “sessizlik”ten söz eder (Derrida, 2010, s.58). *Oresteia*’nın olay örgüsünde Derrida’nın sözünü ettiği sessizlik anını, kararın kendisine bırakıldığı Athena’nın kararı tek başına kendisini vermesini tercih etmek yerine, karar anında “sessiz” kalarak karar anını hukukun adalet anlayışına ertelemesinde tespit edebiliriz. İşte Derrida tam bu noktada güç, adalet ve hukuk arasındaki geçişli ve gerilimli ilişkiye dikkat çekerek bu performatif anda gizlenen şiddet edimine dikkat çeker. Daha önce de vurguladığımız üzere adalet ile hukukun ya da yasanın adaleti arasında bir ayrıma giden Derrida, Pascal’ın güç ile adalet arasındaki göbek bağına temellendirmek için Montaigne’den ödünç olarak yeniden gündeme getirdiği “otoritenin mistik temeli” ifadesini bu hat üzerinde yeniden düşünür. Montaigne yasaların kendilerinde adil değil de sadece yasa oldukları için adil olma karakteristiğini otoritenin mistik temeli olarak nitelendirir. Derrida ise Montaigne’in bu belirlemesinde bahsi edilen otoritenin, yasanın otoritesi olduğunun altını çizerek, hem egemen ile yasa arasındaki ayrımı hem de adalet ile “yasa olarak adalet” arasındaki ayrımı vurgular (Derrida, 2015, s. 55). Montaigne’in, yasalara güvenilmesini onların adil oluşundan değil, sırf yasa olmalarından ötürü temellendirmesi; adalet ile güç arasındaki ilişkiyi düşünmeyi

bir ödev olarak buyurur. Derrida ise yasanın otoritesinin mistik temeli nitelendirmesinin arka planında tarihsel olarak ima edilen yasa ile güç arasındaki ilişkiyi kurucu performatifin şiddetle ilişkisi ekseninde yorumlayacağını ilân eder (Derrida, 2015, s. 58). Athena'nın karar verme anında muhatap olduğu iki ayrı intikam motivasyonundan beslenen adalet arayışından -Orestes'in adalet arayışı ve Erinyelerin adalet arayışı- birinin adillğine ilân etmek yerine yepyeni üçüncü bir yol olarak hukuk olarak adalet karar vermesi hem tek karar merciini kendisi olmaktan çıkarır hem de poliste bu momentten itibaren aranılacak herhangi bir adalet anlayışının hukukun kanatlarının altında aranılmasını zorunlu kılacak bir tür performatif anı gündeme getirir. Bu noktada kurucu performatif anın söylemsel dokusunun içerisine gizlenmiş şedit yapıyı enine boyuna irdelemek gerekir. Zira Aiskhylos'un üçlemesinde karakterlerin motivasyonlarını aldıkları intikamdan beslenen adalet anlayışında zaten görünür bir şiddet edimi vardır. Tam bu noktada Athena'nın öç merkezli iki adalet anlayışı arasından birinin lehine yönelik seçim yapmak yerine karar mercii olarak kıldığı Areopagos mahkemesine yani bir başka deyişle kararı, hukuk olarak adalet anlayışına kararı bırakması sanki eski adalet anlayışını çevreleyen şiddet zinciri hareketine bir son vermiş gibi görünür. Sahiden de Athena'nın kararının arka planında bu öç merkezli adalet anlayışının yarattığı şiddet döngüsüne bir son verme motivasyonu yer alır. Ancak bu yeni ve kurucu hareketin şiddeti tamamen ortadan kaldırdığını söylemek Derridacı açıdan en olumlu tabirle safdillik olacaktır. Athena'nın adalet arayışını "hukuk olarak adalet" in kanatlarının altına yerleştirdiği bu kurucu performatif hareketin arkasında yatan gizli şiddet edimini görebilmek için hukukun adil olana yönelik karar verme anında kimi içerisine dahil edip kendisiyle doğrudan irtibatlandırdığına ve kimi dışarı atıp kendinden uzaksadığını okuyabilmek bize elverişli bir rota sunacaktır.

Areopagos mahkemesindeki ilk davanın tarafları davacı Erinyeler ve davalı Orestes ve Orestes'in kendisine buyurduğu kehaneti yerine getirmesinden ötürü Orestes'in savunuculuğunu ve tanıklığını yapan Apollon olur (Aiskhylos, 2016c, 577-581). Davalı Orestes, davacı Erinyeler'in kendisine yönelttiği sorular üzerine annesini öldürdüğünü kabul eder ve eyleminin arka planında tanrısal sözün olduğunu beyan eder. Akabinde Orestes kendi savunmasının ana hatlarını çizmek için Sofistlerden aşına olduğumuz eristik retoriğin üslubundan faydalanır. Annesini öldürmesinin gerekçesini sunduğu şu pasajlarda bu retorik hamleyi takip edebiliriz:

“Orestes: İki cinayeti birden işledi o!

Koro Başı: Nasıl oluyor o öyle? Oradaki yargıçlara anlat bakalım

Orestes: Bir kendi kocasını, bir de benim babamı öldürdü.” (Aiskhylos, 2016c, 600-602)

Ne var ki davadaki savunma ve suçlamalar tam da Orestes’in tartışmayı taşıdığı eristik hat üzerinden ilerler. Orestes, kendilerini kan bağıını ihlal eden cinayetlerin takipçisi olarak tanımlayan Erinyeler’in suçlamasını annesiyle kan bağıının olmadığına yönelik argümanı ile karşılar (Aiskhylos, 2016c: 607) ve bu argümanına referans olması için Apollon’dan da destek talep eder. Orestes için bu argümanı sonuna kadar sürdürmek önemlidir, zira annesinin cinayeti sonucunda cezalandırılıp cezalandırılmayacağı bu argümanın savunusundaki başarısına bağlıdır. Nitekim Apollon’dan da beklenen destek hemen gelir. Apollon, Orestes’in savunma hattının meşruiyetini Zeus’un yasalarına referansla ilân ederken, bu hamlesiyle örtük bir biçimde Erinyeler’in de içinde yer aldığı eski kuşak tanrıların kendi meşruiyetlerini dayandırdıkları adalet anlayışını yok sayar. Aynı zamanda, yeni kurulan hukukun güvencesi altına alınmış adalet anlayışına da açıkça meydan okur.

“...Baba Zeus’un emretmediği

Hiçbir şeyi söylemedim, söylemem de!

Lütfen, kavrayın artık, haklıyı bulmak çok zor iş; öyleyse;

Buyrun, kararı babam Zeus’a bırakın, çünkü yeminmiş, yargıçmış,

Hukukmuş, bunların hiçbiri Zeus’tan güçlü değil ki!” (Aiskhylos, 2016c, 617-621)

Apollon’un hukukun kanatları altına yerleştirilmiş adalet anlayışına karşı mesafesini birazdan gündeme getireceğiz, ancak öncesinde Orestes’in tartışmanın akıbetini belirleyecek olan “baba soyundan gelme” argümanına Erinyeler’in yanıtıyla devam edelim. Baba soyunun anne soyundan daha belirleyici olduğuna yönelik varsayımlar üzerinden ilerleyen tartışmanın vardığı son noktada, eski kuşak tanrılara kafa tutulduğunu iyiden iyiye hisseden Erinyeler, Zeus’un Olympos tahtına geçmek için babası Kronos’u nasıl alt ettiğini hatırlatır. Erinyeler’e göre, şayet soyu belirleyen kişi babanın kanıysa ve bunu buyuran da bizzat Zeus’un yasasıysa bu durumda neden Zeus’un kendisinin bu yasaya saygı göstermek yerine babasını yok ettiğini Apollon’un izah etmesi gerekir (Aiskhylos, 2016c: 640-642). Ne var ki Erinyeler’in haklı bir şekilde işaret ettiği bu çelişkiye Apollon’dan herhangi bir yanıt gelmediği gibi o, soy meselesinin içerisine Erinyeler’in önemsizleştirdiği evlilik bağına da dahil ederek tartışmanın retorik tınısını

harlar. Bu hatırlatma ile evlilik bağının kutsiyetini ilân eden Apollon'un retorik hamlesi, kan bağı söz konusu olduğunda erkeği soyun devamı için özsel hâle getirirken kadını da ilinekselleştirir:

“Anne dediğin kadın, çocuğa hayat veren değildir, anne babanın döllediğini,
Koruyup besler yalnızca. Kadın kısmı erkeğin çocuğunu geçici bir süre
-Emanetçi gibi- taşıyandır, çocuğu yapan ise erkek kısmıdır, koç, boğa
Her neyse. Anne, babanın hayat verdiği çocuğu, baba için,
Taşırır doğurur o kadar.” (Aiskhylos, 2016c: 658-662)

Mizojini tartışmalarında akla gelen ilk satırlardan biri olan Aiskhylos'un bu örnek değerindeki pasajı, duruşmanın akıbetini belirler. Zira Apollon, bu sözlerinin dayanağı olarak duruşmanın da yargıçlığını üstlenen Athena'nın doğumunu referans gösterir. Nitekim Hesiodos'un *Thegonia*'da aktardığı üzere, Athena'nın doğumu Zeus'un, tanrılar ve ölümlüler arasında her şeyin bilgisine sahip olduğu kabul edilen Metis'in bilgelik gücünü kendi tekeline almak amacıyla onu yutmasıyla gerçekleşir (Hesiodos, 2016: 883-891). Bu yüzden Athena Zeus'un kafasından doğar (Hesiodos, 2016: 924-929). Bu açıdan Athena kendi mitik geçmişiyle dünyaya gelmek için herhangi bir anneye ihtiyaca duymamanın başlıca örneğidir ve Apollon'un davada soyun belirleyiciliğinin babada olduğuna yönelik bu hatırlatması Orestes'in bağışlanmasının Atina'nın akıbetiyle yakından ilintili olacağını ima eder. Ancak Apollon'un bu imasını Athena'ya gizliden bir tehdit olarak okumak yanlış olur. Apollon daha ziyade, “hukuk olarak adalet”in vereceği kararın, ilk davanın yargıçlığını yürüten Athena'nın evveliyatının hatırlayarak vermesinin gereğine işaret eder. Nitekim öyle de olur. Tarafların dinlenmesinin akabinde yapılan oylamanın eşit çıkmasına rağmen Athena'nın oyuyla birlikte mahkeme Orestes'i haklı bulur. Athena kendi oyunu Orestes'ten yana kullanmasının gerekçesini Apollon'un mahkemede hatırlattığı mitik geçmişinden hareketle şöyle temellendirir:

“Son olarak oy atma sırası bende
Ve oyum Orestes'ten yana. Çünkü
Bir anne doğurmuş değil beni, hayır, tümüyle
Babamdan olmuşum, babamın kızırım ben ve her şeyin
Erkekçesini severim. Bu nedenle kocasını, evin efendisini,
Öldürmüş olan kadından yana ağırlık koyamam, hayır!” (Aiskhylos, 2016c: 735-740).

Athena'nın bu müdahalesi, eski adalet anlayışından ile yeni adalet anlayışına geçişin sancılarını somutlaştırır. Apollon'un temsil ettiği Olympos kuşağının tanrısai yasası ile Erinyelerin temsil ettiğı eski kuşak tanrıların tanrısai yasası arasında bir tercih yapmak yerine kurucu performatif edimi ile adaletin bundan sonra hukukun çatısı altında aranacağını ilân ederek bir bakıma kendisini karar mercii olmaktan geri tutan Athena'nın doğallaştırılmış bir *deus ex machina* tekniğı sayesinde oyların eşitliğini kendi oyu ile bozması, hukukun tanrısai olandan tam anlamıyla ayrılmadığının ilânı olmasının yanı sıra, söz konusu tanrısai yasanın Zeus'u otorite olarak tanıdığının da ilânıdır aynı zamanda. Nitekim Athena'nın bu hamlesi oyun içerisinde Apollon tarafından kendisini hazırlamıştır. Apollon'un daha önce alıntıladiğimiz “yeminmiş, yargıçmış, hukukmuş bunların hiçbir i Zeus'tan güçlü değil ki!” (Aiskhylos, 2016c: 661-662) diye haykırdığı satırlarda bu hamle alenen ilân edilir. Bu açıdan adaleti sanki tanrısai olandan kopararak hukukun çatısı altına yerleştiriyormuş gibi görünen kurucu politik hamle, tanrısai olan ile irtibatını koparmak yerine, adaleti tanrısai olan ile hukuki olanın arasına yerleştirir. Ancak bu yerleşimde Athena'nın hamlesinde gördüğümüz üzere tanrısai otorite, hukuki düzenin adil olana yönelik kurucu karar anında kendini gizlediğı yerde aşikâr ederek bir tür gövde gösterisi yapar.

Hukukun kuruluş anının karar anıyla tersine çevrilir bir biçimde kurduğı ilişkiye, karar anının motivasyonlarına ve gizlenmiş tanrısai karakterine yönelik yaptığımız yakın okuma kadar karar anının davanın iki tarafının akıbetiyle gelecekte kuracağı ilişkiyi nasıl tesis edeceği de yalnızca hukukun değil aynı zamanda polisin ve kültürün karakterini de açığa vurur. Bu sebepten Athena'nın oyların eşitliğini bozan belirleyici hamlesinden itibaren gerçekleşen eylemleri iki temel eksen de incelemek gerekir. İlk eksen, neden Orestes'in cezalandırılmadığı sorusunu hatırd a tutarak Orestes'in bağışlanması ediminin hukukun kurucu anında ne anlama geldiğini takip etmek ve hiçbir kavramın kanatları altına yerleştirilmemiş adalet ile ilişkisini izlemektir. İrdelenmesi gereken bir diğer husus ise, eski kuşak tanrılardan Erinyeler'in polis ve hukuk ilişkisi bağlamında nasıl dışlanıp dönüştürülerek yeniden kurgulandığıdır. Zira Erinyeler'in polisten dışlanması, Erinyeler'in imgesel karakteri de dikkate alındığında çok daha girift içerimleri olan bir hamledir ve bu bakımdan kültür ile ilişkisi enine boyuna incelenmelidir.

3.2.3. Başlangıcı Temize Çekmek

Oyların eşitliğine kendi kullandığı oy ile son veren Athena'nın kararı ile Orestes beraat eder; ancak Aiskhylos'un üçlemesinin ikinci oyununun sonunda annesini öldürmesinin pişmanlığına yer yer tanık olduğumuz Orestes, üçlemenin son oyununda birkaç kez özellikle bağışlanmak gibi bir talebi olmadığının altını ısrarla çizer. Zira eyleminin gerekçesi Apollon'un ona buyurduğu kehanettir ve cinayetin hemen akabinde ellerindeki kanı temizlemek adına gereken tüm ritüelleri yerine getirmesinden ötürü böyle bir talepte bulunmaya gereksinim duymaz. Buna karşın Orestes'in talepsiz olması bir yana, iki ayrı kuşaktan tanrının birbirleri ile çatışan adalet anlayışının yarattıkları krizden sıyrılmak amacıyla polisın akıbeti için bir karar verilmesi gerekir. Areopagos mahkemesine performatif bir tınıyla ertelenen karar anıyla birlikte hukukun adaletinin başlangıç anı gündeme gelir. Bu başlangıç anı Orestes'i haklı bularak onu cezalandırmaz. Bu noktada Orestes'in bağışlanmasının hukukun kurucu anında neden gerekli olduğunu soruşturmak kararın tanrısal ya da hukuki herhangi bir gönderimi olmayan adalet kavramı ile ilişkisini açığa çıkaracağından ötürü mühimdir.

Orestes'in beraat anının hukuk olarak adalet ile ilişkisini takip etmek için Derrida'nın düşünsel serüveninin geç dönemlerinde ele aldığı bağışlama temasına yönelik tespitlerini izlemek meseleyi derinlemesine irdelememize olanak tanır. Düşünün 1997 ve 1998 tarihleri arasında verdiği seminerlerin birinci oturumunda tartışılacak bağışlama teması üzerine belirlemeleri 2004 yılında yayınlanan *Bağışlamak: Bağışlanamaz Olan ve Zaman Aşımına Uğramayan (Pardoner: L'impardnable et l'imprescriptible)* adıyla yayınlanır. Bu metninde koşullu bağışlama ve koşulsuz bağışlama arasındaki farkın yarattığı *aporiya* odaklanan Derrida'nın gittiği ayrımı Orestes'in beraat etme edimini hatırla tutarak düşünmek, Düşünün hukuk olarak adalet ile adalet arasında yaptığı ayrımında bahsi geçen tragedyanın konumunu görmek açısından elverişli bir pencere açar. Derrida ilgili metnini, bağışlama sözcüğünün Fransızca, İngilizce ve Almanca dillerinde “vermek” fiili ile olan bağına işaret eder açar⁴¹. Sözelimi Fransızca'daki “pardon”

⁴¹ Bununla birlikte Derrida bağışlama sözcüğünün vermayla olan etimolojik göbek bağının izini Latin dillerinde bulduğunu, söz konusu bağlantının izini eski Yunanca'da süremediğinden ötürü Yunan dünyasında bağışlama sorunsalı açıldığında böyle bir bağlantının olup olmadığına çekimser yaklaştığını da ekler (Derrida, 2015, s. 15). Aslında Yunanca'da bağışlama anlamını karşılayan “aphiemi” sözcüğünün bileşenlerinden olan “hiemi” sözcüğünde verme ve bahşetmeye yönelik bir ima olsa da, Aiskhylos'un üçlemesinde Orestes'in bağışlama meselesi gündeme geldiğinde bu kavram kullanılmaz. Dahası oyunun İngilizce ve dilimizdeki çevirilerinde mevcut olan bağışlanmaya gönderme yapan sözcük öbekleri metnin

sözcüğündeki verme anlamına gelen “don” bileşeni ya da İngilizce’de bağışlamayı ifade eden “forgive” sözcüğünün yine bileşenlerinden biri olan ve verme anlamını karşılayan “give” bileşeni bağışlama ile verme arasındaki ilişkiye etimolojik olarak göndermede bulunur ve kavram bu yapısı itibarıyla bağışlamanın daima sunulan, bahsedilen ya da biri tarafından verilen bir şey olduğuna yönelik manayı bünyesinde barındırır (Derrida, 2015, s. 11-16). Derrida sözcüğün etimolojik bağlantısını göz ardı etmez, zira bu etimolojik bağlantının bağışlama edimine yüklenen misyonu koşulladığı kanaatindedir. Şayet bağışlama verilen ya da bahsedilen bir şey ise bu durumda hem bağışlayacak bir merciinin bulunması hem de bağışlanmanın daima bir talebi gerektirmesi zorunludur. Bu durumda kurbanların artık hayatta olmadığı bir durumda onları vekâleten yerine geçen birinin bu edimi gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği (Derrida, 2015, s. 26), söylemsel düzlemde talep edilmediği durumda bağışlamanın mümkün olup olamayacağı gibi birtakım sorular açılır ve bu sorular bizi metafiziğin mevcudiyetle, logosla ve insan merkezcilikle ilişkilerini düşünmeye davet eder.

Derrida *Bağışlamak* metninde Jankélévich’in bağışlama teması üzerine belirlemelerini tartışmaya açar. Almanların Holokost’ta işledikleri insanlık dışı eylemlerin bağışlanamaz olduğunu öne süren Jankélévich, katledilen kurbanların adına bir tür bağışlamama görevinden bahsederek bağışlamanın ölüm kamplarında öldüğünü ilân eder. Derrida’nın Holokost’un bağışlanamaz oluşu hususunda Jankélévich’e herhangi bir itirazı yoktur. Düşünürün asıl itiraz ettiği nokta Jankélévich’in de dahil olduğu geleneğin bağışlama

aslında yer almaz. Metnin aslı “amblus” sözcüğüyle daha ziyade arınmaya ve temizlenmeye yönelik kavramsal yatırım yapar. Bununla beraber söz konusu beraat olayını anlatırken metnin aslının kullandığı sözcük hakkında da bir dipnot düşmek gerekir. Aiskhylos’un tragedyasında Orestes’in beraat etmesini karşılayan sözcük “ekpheúgō” (ἐκφεύγω) sözcüğüdür. Ve bu fiil kaçmak, kaçarak firar etmek anlamlarına gelir. Sözcüğün bileşenlerinden olan “pheúgō” (φεύγω) sözcüğünün anlamlarını ise Liddell-Scott şöyle sunar: “Kaçmak, hızla koşarak kaçmak, uzaklaşmak amacı veya çabası, bir şey yapmaktan kaçınmak, tehlikeden kaçmak, suçun sonuçlarından kaçmak, kaçınmak, sürgüne gitmek, yasaklanmak, hukuken suçlanmak, bir suç ile suçlanmak, suçlamadan kaçmak, bir suçlamadan dolayı ülkeden ayrılmak” (Liddell & Scott, 1996, s. 1924-1925). Sözcüğün anlamlarını sıraladığımız bileşeni olan “pheúgō” sözcüğüne getirilen bir ön ek olan “-ek” bileşeni, “pheúgō” sözcüğündeki eylemin dışarısına doğru çıkışını ifade eder. Bu bağlamda Orestes’in beraati gündeme geldiğinde geçen pasajı şöyle çevirebiliriz: “bu adam kan davası suçuyla itham edilmekten çıkmıştır” (Aeschylus, 1926b, 752-754). Yani bir anlamda bu suçtan mahkemenin oylarıyla “verdiği” karar ile serbest bırakılmıştır. Tüm bu kavramsal dipnotlardan hareketle Orestes’in beraat etmesinin tragedyanın kendisinde bağışlama teması özelinde problematize edilmediğini, ancak yine de Orestes’in beraati söz konusu olduğunda onun suçundan kurtulmasının bir tür bağışlanma edimine yol açması gerekçesiyle metnin kendisi için asli bir problematik olmayan bu paralelliğin çağdaş bir okur gözüyle metin içerisinde arandığını not düşmemiz gerekir.

fenomenini alımlama şeklidir. Derrida'ya göre bağışlamanın imkânsız olduğu yerde bağışlama yeniden başlar; düşünürün kışkırtıcı formülasyonu ile ifade edecek olursak “bağışlama, bağışlanamaz olanı bağışlamalıdır” (Derrida, 2015, s.82-83). Kuşkusuz Derrida'nın bu formülasyonunda düşünürün Batı metafizik geleneğinde rastladığımız “son” temalarına -sözelimi Hegel'de sanatın sonu, Fukuyama'da tarihin sonu ya da *GÜ*'de uzun uzun tartışılan yazının sonu iddiaları- aldığı mesafe de kendisini hissettirir. Geleneğin “son” temasına karşın kapanış (*cloture*) temasıyla bir hamle gerçekleştiren Derrida, kapanış fikrinin sonun aksine bir şeyin yok olduğunun düşünüldüğü yerde kendisini yeni bir imkânla açığa çıkardığı kanaatindedir.

Ne var ki Derrida'nın bu aporetik formülasyonlarını ete kemiğe büründürdüğü güya-transandantal (*quasi-transandantal*) temalar, yalnızca son ile kapanış arasındaki karşıtlığa yerleştirilemez. Geleneksel transandantal kavramının önüne “yarı”, “güya” ve “sanki” anlamlarına gelen “quasi” sıfatını ekleyen Derrida açısından *transandantal* olan, kavramın geleneksel anlamının ihtiva ettiği üzere bir fenomenin görünme olanağını sağlayan ancak deneyime kapalı olan koşullara gönderme yapmaz. Kavramının önüne getirilen sıfatla birlikte transandantal olan, bir fenomene olanağını veren şeyin onun aynı zamanda olanaksızlığı olduğunu ve aynı şekilde bir fenomenin olanaksızlığının onun olanağı olduğunu ifade eder. Düşünürün nispeten geç döneminde özellikle adalet, bağışlamak, dostluk, konukseverlik, armağan, ölüm cezası gibi daha ziyade etik ve politik kimi temalarda ve fenomenlerde ete kemiğe büründürdüğü bu *quasi-transandantal* temaların yorumlanması pek çok Derrida yorumcusunu fikir ayrılığına sürükler. Kimi Derrida yorumcuları Derrida'nın güya-transandantal temalarının düşünürü bir tür özcülüğe düşürdüğünü iddia etse de bizim de hemfikir olduğumuz kimi Derrida yorumcuları bu türden temaların Derrida felsefesinin soykütükçü karakterini açığa çıkardığı kanaatindedir. Sözgelimi Derrida'nın bağışlama fenomenini ele aldığı bir diğer metin olan *Kozmopolitizm ve Bağışlama Üzerine*'ye bir önsöz hazırlayan Simon Critchley ve Richard Kearney bahsi geçen güya-transandantal temaları soykütüksel bir açıklama modeli olarak nitelendirir. Bu iki Derrida yorumcusuna göre düşünür, özellikle son dönem temalarında Batı metafizik geleneğinin kimi fenomenlerinin kavramsal mirasında saklı kalan mantığın aporetik gerilimlerini ifşa eder ve en temelde yanıtını aradığı soru şudur: “Miras, aynı anda çift ve çelişkili bir emir içeriyorsa, bu ne anlama gelir?” (Derrida, 2001a, s. IX-X). Bağışlama teması özelinde, bağışlamanın yalnızca

bağışlanamaz olanda olanak bulduğunu öne süren Derrida, bu aporetik formülasyonu ile koşullu bağışlama ile koşulsuz bağışlama arasında bir ayrım yapar. Derrida'ya göre koşullu bağışlama, politikanın, hukukun ya da psikolojinin koşullandırdığı; kavramın etimolojisinde de ima edildiği üzere, bağışlama talebinde bulunan bir özneye, onu bağışlayacak bir merciin varlığını gerektiren; çeşitli iyileştirme niyetleri ve stratejik hesaplamalarla şekillenen bir bağışlama biçimidir. Koşulsuz bağışlama ise -Derrida bununla tanrısal bağışlamayı kastetmediğinin altını özellikle çizer- koşullu bağışlamanın tam aksine adı üstünde herhangi bir koşul tarafından koşullanmayan, bir bağışlanma talebine bile gereksinim duymayan⁴² ve şayet varsa bağışlamanın özünü düşündüren bir bağışlama türüdür (Derrida, 2015, s. 75-76). Derrida böylesi bir bağışlamanın imkânsızlığını kabul eder, ancak bağışlama denilen şeyin eğer mümkünse olanağını tam da bu imkânsızlıkta bulabileceği kanaatindedir. Düşünürü göre koşullu bağışlama ve koşulsuz bağışlama her ne kadar birbirlerine heterojen olsa da iki bağışlama türü arasında gerilimli bir ilişki söz konusudur. Düşünür bu gerilimi analiz etmenin önemini şöyle izah eder:

“Bir mirasın kalbinde bulunan gerilimi en temel düzeyde analiz etmek önemlidir. Bir tarafta, suçluya karşı, suçlu olarak suçluya hiçbir karşılık beklemeden, şartsız, lütfekar, sonsuz ve ekonomik olmayan bir affın verilmesi fikri ve talebi vardır; bu, tövbe etmeyen veya affa başvurmayanlara bile verilebilecek bir aftır. Diğer tarafta ise, pek çok metnin birçok semantik incelemesi ve zorluğu ile tanıklık ettiği gibi, hatanın tanınmasına, tövbeye, suçlunun dönüşümüne dayanan, af ve bağışlamanın koşullu olduğu bir durum bulunur. Bu durumda, kişi artık tam anlamıyla suçlu değildir; zaten suçlu olan kişiden başka, daha iyi birine dönüşmüştür. Bu noktada ve bu koşulla, artık suçlu olan kişi affedilen kişi değildir. Bu bağlamda, ve aynı zamanda ilgi duyduğum bir diğer soru, mirasın özüdür. Miras almanın anlamı nedir, oysa miras, hem çift hem de çelişkili bir emir içeriyorsa? Bu, aktif bir şekilde yeniden yönlendirilmesi, performatif olarak yorumlanması gereken bir emirdir, ama bu

⁴² *Bağışlamak* kitabının sonlarında Derrida, hayvanlar arasındaki bağışlamada böylesi bir olanaksızın olanaklılığının imkânına göz kırpar. Her ne kadar bağışlama fenomeni soruşturulmaya başlandığında, bunun insana mı yoksa tanrıya özgü bir sorun olduğunun tartışılması yüzünden hayvan bu sorunsalın dışında bırakılsa da, Derrida bazı hayvanların saldırganca suçların işlendiği kimi durumlarda ya da hayvanlar arasında gerçekleşen kimi düellolarda, mahcubiyet, pişmanlık, uzlaşma çabası ve cezadan korkma gibi kimi jestleri açığa vurduğunu hatırlatır. Derrida bu gibi örnek spesifik durumlardan hareketle söz, dil ve insan dışı bir bağışlamanın olanağına işaret eder (Derrida, 2015, s. 81-82). Derrida'nın tespit ettiği bu olanak, bağışlama fenomeninin yapısına enjekte edilen insan merkeziliğin sınırlarından sızarak, bağışlamanın hayvani olan ve insani olanla ilişkisini yeniden düşünmeye sevk eder.

yorumlanabilirlik karanlık içindedir; sanki o zaman belleği yeniden icat etmemiz gerekecekmiş gibi, önceden belirlenmiş herhangi bir norm ya da ölçüt olmaksızın.”

(Derrida, 2001a, s. 34-35)

Derrida'nın bağışlama fenomeninin geleneksel yapısına dair tespit ettiği aporetik gerilim, hukuk olarak adalet ile adalet arasındaki gerilime göz kırpar görünür. Nasıl ki hukuk olarak adaletin yasası bir genelin altında yerleştirilmiş kuralı takip ediyorsa, koşullu bağışlama da stratejik bir hesabı takip eder. Bu ikisinin tam aksi hattında kalan adalet ve koşulsuz bağışlama ise hiçbir hesaplama, yasayı ve uzlaşma ekonomisini talep etmez. Zira Derrida'ya göre saf bağışlama normatif olmamalı, tarihsel zamanın öngörülen akışını kesecek denli tekil ve istisnai kalmalıdır; tıpkı adil olana yönelik karar anının herhangi bir yasanın ya da kuralın beklenti ufkunu aşarak kendisini geleceğe (*futur*) değil de istikbale (*avenir*) açması gibi (Derrida, 2010, s. 77). Gerek adaletin gerekse de koşulsuz bağışlamanın olanaksızlığı, hukukun altına yerleştirilmiş adaleti ve koşullu bağışlamaya yönelik mirası yeniden düşünmeye sevk etmekle birlikte, Aiskhylos'un üçlemesinde Orestes'in beraat anını da yeni bir gözle okumayı mümkün kılar.

Athena'nın oyların eşitliğini bozan hamlesiyle Orestes'in beraat ettirilmesini temkinli bir şekilde⁴³ ancak “koşullu bağışlama” çatısı altına yerleştirebiliriz. Her ne kadar Orestes, kendisinin arınması sebebiyle böyle bir talepte bulunmasa da onun Areopagos mahkemesinde yargılanmaya çıktığı anda, cezalandırılacağına ya da beraat ettirileceğine dair verilecek karar, onun aynı zamanda bağışlanıp bağışlanmayacağına yönelik kararı gündeme taşır. Mahkemenin, hukuk olarak adaletin başlangıç momentine dair verdikleri bu kurucu karar, eski adalet anlayışlarının çıkmazlarını iyileştirme ve yeni bir düzeni tesis etme adına alındığı için Derrida açısından kesinlikle koşulsuz bir bağışlama olamaz. Ne var ki şu noktanın da altını çizmeliyiz. Verilen karar, herhangi bir yasanın altına yerleştirilmiş bir karar değildir; bundan sonra adaletle ilgili alınacak kararların ancak yasanın ve hukukun gözetiminde alınacağını vaat eden, bu yönüyle de yüzü geleceğe dönük bir karardır. Ancak buradaki gelecek Derrida'nın sözünü ettiği cinsten beklenti ufkunu darmaduman eden istikbale açılan (*avenir*) bir karar değil; gelecekte adaletle ilgili meselelerin daima hukukun çatısı altında hesaplanabilir olmasına zemin açan bir karardır. Bu sebepten Orestes'in koşullu bağışlanması, hukuk olarak adaleti önceleyen, bir

⁴³ Bu temkinliliğin daha önce sözünü ettiğimiz etimolojik sebeplerden kaynaklandığını not düşelim.

anlamda onu kuran, kolektif hafızaya yeni bir alan açan bir karardır⁴⁴. Tam da Derrida'nın da *Bağışlamak* metninde sıklıkla eleştirdiği Arendt'in *İnsanlık Durumu*'nda belirttiği üzere bağışlama, insanın eylemde bulunma yetisini tek bir eyleme ve onun sonuçlarına mecbur kılmayan, insana daima yeni eylem alanları yaratan bir edimdir (Arendt, 1994, s. 324-325). Şayet böyle bir edim olmasaydı Arendt'e göre insan ömrü boyunca işlediği ilk kusurlu eylemin sonuçlarının ona açtığı kısıtlı bir eylem alanına mahkûm olurdu. Kuşkusuz Arendt'in bu tespiti, Heidegger'in aksine insanın doğumlu oluşuna (*natality*) yaptığı varoluşçu yatırım ile yakından ilişkilidir. Zira Arendt'e göre her insan doğumluluğu ile yepyeni eylem alanı oluşturma kudretine sahiptir. İşte bağışlama edimi sayesinde de insan, eylem alanında yeniden doğma fırsatını yakalayarak eylemde

⁴⁴ Böyle olması sebebiyle de oyunu baştan sona kat eden unutma ve hatırlama arasındaki gerilimle yakından ilişkilidir. Zira oyunun başından itibaren gördüğümüz üzere öç merkezli adalet anlayışının hafızayla kurduğu eksik bağlantı, eylemlerin neden-sonuç ilişkisini hatalı bir biçimde değerlendirmeye yol açar. Hatırlatmak gerekirse sözgeliimi Orestes ile Elektra'nın kardeşleri İphigenia'nın babaları tarafından katledilmesi yüzünden annelerinin kızının intikamını almak uğruna kocasını öldürmesini unutmaması, yalnızca annelerinin babalarını öldürdüğünü göz önünde bulundurmaları bu duruma bir örnektir. Bu açıdan Orestes'in bağışlanması kolektif hafızaya yeni bir soluk getirmeyi hedefler. Ancak Orestes'in bağışlanmasını yaptığı eylemin hepten unutulması üstünün örtülmesi gibi bir hamle olarak da düşünmemek gerekir. Zira burada gündeme gelen ya da daha doğru bir ifadeyle getirilen "unutma" hareketi, İphigenia'nın ölme şeklinin kardeşleri tarafından unutulması cinsinden pasif bir unutma formu değildir. Buradaki hamleyi daha ziyade Nietzsche'nin sözünü ettiği cinsten "aktif unutma" hareketi olarak okumak mümkün olabilir. Her ne kadar Nietzsche Hristiyan geleneğinin borç ile suçluluk arasındaki kurduğu ilişkinin ekonomisinin önemli bir yapı taşı olduğunu düşünerek bağışlama bahsine oldukça olumsuz biçimde yaklaşıp da, bu tragedya özelinde Orestes'in beraati ya da bağışlanması eski adalet anlayışının kolektif hafızaya kodladığı neden-sonuç ilişkisini kırmasıyla düşünürün onayladığı bir tür aktif unutma eylemine kapı aralaması açısından bir tür istisna yaratır. Hristiyan ahlakının hafızanın unutmayı ekarte ederek zafer kazanmasıyla işleyen bir ahlak modeli olduğunu iddia eden Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü*'nün ikinci bölümünün hemen başında insanı söz verme kapasitesine sahip bir hayvan olarak tanımlar (Nietzsche, 2011., s. 51). Bu yetiyi çeşitli yöntemlerle disipline eden Hristiyan ahlakı borç olarak sorumluluğu suç olarak sorumlulukla ortak bir paydada buluşturarak bu borç ekonomisini ahlakileştirir (Nietzsche, 2011., s. 57). Kültür bunu insandaki hatırlama yetisini unutma yetisine baskın gelecek şekilde kullanacak şekilde aygıtlar geliştirerek, hatırlamayı bir mekanizma olarak ehlileştirerek yapar. İşkence sahneleri ile acıyı insan zihnine nakşeden kültür, insanı hesaplanabilir ve öngörülür kılarak kontrol etmesi sayesinde yeni bir bellek yaratır (Nietzsche, 2011, s. 58). Zihne entegre edilen acı sahneleri insanın kurallara uymadığı durumda cezayı öngörebilmesine sebep olur ve birey bu sayede disipline edilir. Ancak Nietzsche unutkanlığın yalnızca geleneksel olarak düşünüldüğünün aksine zihinsel ataletin hüküm sürdüğü pasif bir unutma hareketine indirgenemeyeceğini, unutmanın aynı zamanda pozitif bir engelleme ve baskılama hareketi olarak da mümkün olabileceğini ve dahası bu imkânın insan için pozitif de bir yeti olduğu fikrindedir (Nietzsche, 2011, s. 51). Aktif unutma yetisini "bilincin kapı ve pencerelerini bir süreliğine kapatmak" (Nietzsche, 2011, s. 51) şeklinde metaforik bir biçimde nitelendiren Nietzsche'ye göre bu yeti sayesinde bilinçaltının geçmiş deneyimlerden omuzlarında miras olarak yüklediği gürültünün uzağında kalınarak yeni bir soluk almak ve yeni olana bir yer açabilmek mümkündür. Nietzsche'nin unutmayı aktif bir güç olarak yeniden kavramsallaştırması, bireyin deneyimsel içeriği geçmişin yüklerinden azade ve sağlıklı bir gelecek için yeniden içselleştirmesine kapı aralar. Nietzsche'nin kültürün bireye dayattığı hafızanın yükünden kurtulabilmek adına bireysel bir güç olarak söz ettiği aktif unutma yetisi, bu tragedya da yeni bir öç dalgasına sebebiyet verecek bir harekete yol açmamak, adalet arayışını hukukun çatısında daha sağlıklı bir formda aramak adına mahkeme ve Athena'nın bu davada aldığı karar özelinde polise uygulanır.

bulunma yetisini yöneten zihinsel süreçlerinin şemalarını değiştirme olanağı bulur. Arendt'in bu belirlemelerini, Orestes'in beraat anı ile gündeme gelen sürece uyarlayacak olursak, yeni eylemlerde bulunma alanı yalnızca Orestes'e değil, onun gıyabında polis içerisindeki tüm yurttaşlara açılmış olur. Artık yurttaşlar eylemleri ile adaletsiz bir edimde bulunduklarında adalet, yeni bir öç dalgası yaratacak bir düzenek içerisinde değil; Areopagos mahkemesinde aranacaktır. Bu noktada Arendt'in bağışlamaya yönelik şu tespitleri Orestes'in beraat anıyla gündeme gelen değişimi de özetler niteliktedir:

“...bağışlama, başta işlenen suça karşılık olarak bir tepki halinde ortaya çıkan, dolayısıyla ilk hatalı edimin sonuçlarına bir son vermek bir yana, her eylemin bu tepkime zincirine yeni bir halka olarak eklenmesine göz yumarak herkesi bu süreçle bağlı kılan öccülüğün tam tersidir. Günaha doğal, otomatik bir tepki olarak gelişen ve eylem sürecinin geriye döndürülmez oluşundan ötürü de beklenen hatta hesaplanabilen öç duygusunun aksine, bağışlama eylemi asla öngörülebilir bir şey değildir; [ama] beklenmedik bir yoldan ortaya çıkan yine de bir tepkidir, dolayısıyla bir tepki de olsa, kendinde eylemin özgün niteliğinden bir şeyler taşır.” (Arendt, 1994, s. 329)

Orestes'in beraat anında karşılaştığımız bağışlama ediminin koşullu yapısından ötürü, Arendt'in iddia ettiği öngörülemez olma karakterine Derrida muhtemelen itiraz ederdi. Zira az önce belirttiğimiz üzere karar anıyla birlikte geçilen hukuk olarak adalet düzeni, yasaları takip etmesi açısından hesap edilir ve öngörülebilir niteliktedir. Bu sebepten Orestes'in beraat anı, öç merkezci adalet anlayışı sarmalını devam ettirmeyerek eski düzenin beklenti ufkunu kırsa da hukuku kuran bir edim olarak o andan sonrası için adalet arayışını yasanın hesaplanabilirliğinin çatısında gündeme getireceğini vaat etmesinden ötürü yeni beklenti ufuklarını ve öngörülebilirlikleri doğurmaya zemin açar.

3.2.4. Şiddetin Politik Ehlileştirilmesi

Athena'nın müdahalesi ile Orestes'in bağışlanmasının hemen akabinde Erinyeler'in tanrısallıklarının yok sayılmasına dair isyanını dinleriz. Erinyeler'e göre Athena'nın kararı kendi bulundukları tanrılar kuşağının otoritesinin yarasını ve adaletini tanımaz. Üstelik sadece bu yeni tanrılar tarafından bozguna uğratılan sadece eski tanrısız düzenin yarası olmaz; kadından yana bu tanrıçaların yok edilmesiyle kadın da *oikos* içerisindeki değerini kaybeder (Aiskhylos, 2016c: 776-780). Zira mahkeme, soyun belirleyiciliğinin annede mi yoksa babada mı olduğuna yönelik savunma hattı üzerinden ilerlerken son

kertede Athena'nın kendi doğumunu referans göstererek oyların eşitliğini bozan hamlesi ile anne, soy üzerindeki belirleyiciliğini ve kadın ise *oikos* içerisindeki statüsünü yitirir. Mahkemenin hemen akabinde Erinyeler davanın sonucunda Atina'ya lanetler yağdırmaya başlarlar. Nitekim kurucu anda hukuk olarak adalet, durmaksızın Dike'ye referans yapan bu eski kuşak tanrıların adalet çağrısına kulak vermemiştir. Mahkeme, karar anında soyun belirleyiciliğini babaya vererek Erinyeler'in peşine düştüğü anne kanını baba kanı karşısında ikincil bir statüye yerleştirmiştir. Ne var ki oyun tanrıların lanetiyle sona ermez, tam bu noktada bir dönüşüm gündeme gelir. Bu dönüşüm Batı metafizik geleneğinin söylemsel sınırlarına sirayet eden eklentisel karakteri yeniden akla getirir. Oyların eşitliğini kendi verdiği oyla bozan ve mahkemenin de yargıçlığını üstlenen Athena, öfkeden delirmiş tanrıçalara polis içerisinde hatırı sayılır bir tanrısal alan vermeyi teklif eder. Ancak öfkeli tanrıçalara bu teklifi kabul ettirmek için Athena, dil dökerek onları ikna etmek durumunda kalır. Bu iki tanrısal güç arasında gündeme gelen ikna tematiği, görünür yüzeyde hukukun meşruiyetinin eski adalet anlayışlarında karşılaştığımız üzere zorlama, alıkoyma ya da katletme gibi şiddet içeren edimlerle değil, bizzat akılla ve akla uygun sözlerle sağlanacağını teminatını sunar. Zira Buxton'un da belirttiği üzere Antik Yunan'da ikna sözcüğünü karşılayan *peitho* terimi şiddet ya da zor gücü karşılayan *bias*ın karşısında konumlandırılır (Buxton, 1982, s.58). Hukuk olarak adalet, eski adalet anlayışlarında olduğu gibi adil olanı kanı kanla yıkayarak değil; akla uygun sözlerle temellendirilmiş motivasyonları takip ederek karara varacaktır. Athena'nın davayı kaybeden Erinyeler'i kente barışçıl bir biçimde entegre etmek adına giriştiği ikna etme edimi, bu yeni düzene bir tür model sunar. Mahkeme eski adalet anlayışının kandan beslenen intikam zincirini kırarak şiddet ile adalet arasındaki ilişkiye bir son vermek istemiştir. Ancak, hâlihazırda oldukları hâliyle Erinyeler'in bu kentte gazabıyla gezmesi polis açısından hâlen sorun teşkil etmektedir. Bu nedenle Athena, yeni kurulan düzenin diliyle konuşarak bu tanrıçaların polis içindeki akıbetini belirleme sorumluluğunu üstlenir. İkna ise tam da bu noktada, şiddetle özdeşleşmiş bu kadim tanrıçalara kurulu düzenin tesisi uğruna Athena tarafından uzatılan bir barış çiçeğidir. Kendilerini öfkeden kaybetmiş bu eski kuşak tanrıçaları “onu ağır bir yasla taşımamak için benim tarafımdan ikna olun” (Aeschylus, 1926: 794)⁴⁵ cümlesi ile makul bir dille

⁴⁵ Metnin genelinde kullandığımız Türkçe çevirisi, “ikna etme” vurgusunu çeviriye yansıtmadığı için başka H. W. Smyth çevirisini bahsi geçen pasaj için kullandık.

ikaz eden Athena'nın niyeti, bu tanrıçalarla özdeşleşmiş şiddet unsurunu da dönüştürmektir. Zira bu yeni düzende şiddet, uygarlaşmamış, adaletten, insan olmaktan yoksun ve ideal Yunan yurttaşına yakışmayan bir dildir. Erinyeler'in hâli hazırdaki imgesel veçhesininse polis'in yeni düzeni için sorun teşkil ettiği aşıkardır. Bu yüzden öfkeli tanrıçalara arazilerde yerleşke, tapınak, kendilerine adaklar sunulacak bir itibar ve huzur sunacağı'nın güvencesin veren Athena, bu "cömert" teklifiyle, bu tanrıçalardan kendi kimliğini metamorfoza uğratacak bir dönüşüm talep eder: Buna göre Erinyeler artık sivri ve öfke dolu dilini bir kenara bırakacak, kente bereket ve doğurganlık veren şeylere lanetler yağdırmaktan vazgeçecek ve ölümlülere kovalamaktan uzak duracak (Aiskhlyos: 824-832), yüksek saygınlığa ulaşmasına ramak kalmış olan Atina'nın ilerleyişine ket vurmayacak, hem *oikosta* hem de kamusal alanda kanlı çatışmalardan uzak durarak kentin barış ortamını bozmayacak ve iyilikler yapmaktan geri durmayacaktır (Aiskhylos: 859-869). Bu noktada Buxton'ın Antik Yunan dünyasının kolektif imgeleminde *peitho* sözcüğünün paraleline yerleştirdiği kategorileri karşıtlarıyla birlikte takip etmek, hem Erinyeler'den talep edilen dönüşümün gerekçesini görebilmek hem de hukukun kuruluş anında kategorileri nasıl kutupsallaştığını takip edebilmek adına işlevsel bir güzergâh sunar:

“*Peitho* x *Bia*

Uygarlaşmış x Uygarlaşmamış

Polis içi x Polis dışı

Nomos (yasa) x *Nomosun* (yasanın) yokluğu

Dike (adalet) x *Dikenin* (adaletin) yokluğu

İnsan x Hayvan

Yunanlar x Barbarlar” (Buxton, 1982, s. 62)

Peitho ve *bia* ikiliğinin paralelindeki karşıtlıklar dizisi, hukuk olarak adaletin ve egemenin adalet ile ilişkisinin karakteri hakkında ipucu sunar. Kendilerini kadından yana tanrıçalar olarak ilân eden Erinyeler'in imgesel düzlemde kadınlıkla, hayvanlıkla, yabanilikle ve canavarlıkla özdeşleştirilen karakteristiği; hukukun, kuruluş anında şiddete, *apolis* olana ve uygarlaşmamış olana yönelik aldığı mesafe gereği dönüştürülmelidir. Hukukun kuruluşunun hemen akabinde Erinyeler'in imgesel karakterine sembolik düzlemde almış olduğu mesafe, Derrida'nın “Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli” metninde sözünü ettiği üzere, adaletin insan merkezci karakterini akla getirir. Derrida'ya göre Batı metafizik geleneğinin hukuk olarak adalet

açısından, hayvana, bitkiye ya da taşa adaletsizlik söz konusu değildir. Derrida kendi yüzyılında hayvanlara karşı işlenilen suçlara karşı açılan davalar olduğunu inkâr etmez ancak tüm bu davalarda hayvanın, hiçbir zaman bir insan öznesi gibi gerçek anlamda bir özne olarak ele alınmadığına dikkat çeker (Derrida, 2010, s. 64). Bu durumun sebebi daha önce de işaret ettiğimiz üzere Batı metafiziğinin damarlarına karnofallogosantrik özne modelidir (Derrida, 1985, s. 281). Bu öznellik modeli adından da anlaşılacağı üzere erkeğin, aklın ve sözün egemen olduğu bir dünyayı idealize eder. Nitekim Aiskhylos'un *Oresteia*'sında da Derrida'nın sözünü ettiği öznellik modelinin hukuka yansımına şahitlik ederiz. Oyun boyunca defalarca “köpek gibi”, “iğrenç”, “yaratık”, “moruklamış kız” gibi nitelemelerle tanımlanan Erinyeler'in hayvansallığa, kadınsallığa, yaşlılığa, vahşiliğe, *alogos* ve *apolis* olana çalan imgesel çehresi; hayvan, kadın, deli, yabani ve yaşlı kategorileriyle örtüşür. Bu kategoriler, hukukun kuruluş anında verilen kararlar birlikte polis içinde ideal Yunan yurttaşıyla özdeşleştirilen insan, erkek, uygar ve logos kategorilerinin karşısında bastırılan karşıtlar hâline getirilir. Polis içerisinde bastırılan kategorilerin adalet talebi de ancak bastırıldıkları kategorilerin dolayısıyla imkân kazanabileceklerinden ötürü sözünü ettiğimiz ötekileştirilen kategoriler hukuk düzeni içerisinde eklentisel bir statüye yerleştirilirler. Bu açıdan kuruluşunda hukuk yalnızca insan merkezci değil, aynı zamanda erkeğin ve sözün merkezde olduğu düzeni de ilân etmiş olur.

Böylece hukuk, meşruiyetini tehdit ettiği gerekçesiyle Erinyeler'in imgesel içerimlerine sembolik düzlemde almış olduğu mesafeyi, Athena'nın bu tanrıçalardan talep ettiği dönüşümle birlikte ekarte eder. Bunu da iknanın sağduyulu dili ile başarır. Ancak bu tanrıçaların site içerisinde kalmaları için ikna edilmeye gereksinim duyulması, yalnızca iknanın yeni hukuk düzeninin kuruluşundaki önemini göstermez. Aynı zamanda Erinyeler'in polisin selameti açısından tehlike arz eden tüm imgesel veçhelerini Eumenidler'e dönüşümüyle ortadan kaldırması, hem eski adalet düzeninden yeni adalet düzenine geçişin “sindirilmesi” hususunda bir tür köprü işlevi görür hem de hukukun güçle olan ilişkisinin elini kolaylaştırır. Zira Erinyeler'in korkunçluk ve şiddetle olan göbek bağı, hukukun bünyesine bir tür “hatırlatıcı” işlevle dahil edilir. Bu açıdan Erinyeler'in Atina topraklarında kalabilmeleri için tatlı bir dille de olsa Eumenidler'e -iyi niyetli tanrıçalara- dönüşmeye mecbur bırakılmaları, yalnızca görünür düzlemdeki şiddet hareketini sonlandırır. Zira Erinyeler, bu dönüşümle birlikte, korkutucu olanla kurdukları

asli bağı hukuka devreder; böylece kimlikleri, yeni düzenin idealize ettiği kategoriler doğrultusunda asimile edilmeye zorlanarak uygarlığa ancak eklentisel bir biçimde dâhil edilirler. Polisin kolektif imgeleminde hukuk, eski adalet anlayışının kanla lekelenmiş yapısını, iktidarın rasyonel dili aracılığıyla kendi içine dahil ederek temizler; böylelikle şiddeti politik düzlemde denetim altına alır.

3.3. İçerisi ile Dışarı Arasında

3.3.1. Uzamsal Bir Dışlama Pratiği Olarak *Pharmakos*

Erinyeler'in iğrençliğe yakıştırılan imgesel kataloğunun polis içerisinde iyicil güçlere dönüştürülmesi aynı zamanda klasik tragedyalarda rastladığımız *pharmakon* temasının bir tür örneğini sunar. İğrençlik fenomeninin kültürle ilişkisini *Korkunun Güçleri* adlı metninde ele alan Kristeva, iğrenç (*abjection*) kavramından söz eder. İğrenç olanı kültüre doğru atılan ilk adım (Kristeva, 2014, s. 15) olarak nitelendiren Kristeva'ya göre ne özne ne nesne, ne içerisi ne de dışarı olan iğrenç sınırın ta kendisidir. Bu niteliği ile de düşünürün deyimiyle bir korkuluk vazifesi görür (Kristeva, 2014, s. 15-22). Bir dışlama, dışarıya atma pratiği ile iş gören iğrenç, Kristeva'ya göre pre-linguistik bir edimdir ve bu bakımdan bütün kategorik ayrımları da önceler (Kristeva, 2014, s. 82). Yalnızca bireysel düzlemde ben-öteki ve özne-nesne ayrımlarında değil, aynı zamanda toplumsal düzenin kolektif sembolik prensiplerinde de iğrenmenin iş başında olduğunu iddia eden Kristeva, iğrenmenin Lévi-Strauss bahsinde sözünü ettiğimiz ensest yasağını hatırlatır cinsten evrensel bir veçhesi olduğu kanaatindedir. Farklı simgesel sistemler içerisinde iğrenç hususi biçimler olsa da her kültürün iğrenmeye dayalı bir ayrımsal düzeneği vardır (Kristeva, 2014, s. 89). Bunun yanı sıra iğrencin çizdiği sınırlar sadece kültürden kültüre farklılaşmaz, bu sınırın zaman içerisinde dönüşebilmesinden ötürü radikal değil muğlak bir karakteri vardır.

Nitekim gerek Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinin son oyununda Erinyeler'in dönüşümü gerekse de Sophokles'in *Kral Oidipus* ve *Oidipus Kolonos*'ta tragedyalarında iğrenç olanın işleniş biçimi, kültürün iğrençle kurduğu ilişkinin mutlak değil; aksine, kırılğan ve muğlak bir yapıya sahip olduğunu gösterir. *Korkunun Güçleri*'nde Sophokles'in *Kral Oidipus*'unun Oidipus'u ile *Oidipus Kolonos*'ta tragedyasının Oidipus'u arasında çizilen farkı, *pharmakos* teması üzerinden takip eden Kristeva'ya göre iğrenç olan kimi zaman polisi murdarlıktan arındıran bir tür kutsala dönüşür (Kristeva, 2014, s. 106). *Pharmakos*,

murdarlık (*miyasma*), kötü talih (*agos*) ve *katharmos* kavramları arasında kurduğu paralellikle bu iki metni takip eden Kristeva'ya göre Oidipus, hem Thebai kentini salgın hastalıkların pençesine düşüren bir lanetli hem de kentin bu illetini temizleyebilecek olan bir şifacıdır. Peki bir *pharmakos* nasıl iğrençlik ve kutsallık gibi iki ayrı kutbu ortak paydada buluşturur?

Aslında Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde eklenti olarak yazının bir *pharmakon* olarak nitelendirilmesiyle zehir ve deva gibi iki ayrı kutba ne şekilde gönderme yaptığına değindik. Hatırlayalım: *Phaidros* diyalogunda hafızayı tembelliğe alıştırdığı için bellek için bir tür zehir olarak nitelendirilen yazı, aynı zamanda hatırlamayı mümkün kılması açısından belleğin zayıflığına bir tür deva yani *pharmakon* olarak görülür. Derrida aynı metninde Eski Yunan'daki *pharmakos* ritüellerinden söz ederek, *pharmakos* figürünün hem kutsallığa açılan hem de lanet yağdıran yüzüne değinmeyi ihmal etmez. Derrida, *pharmakos* ritüellerinde kötülük ile dışarıyı arasında kurulan ilişkiye dikkat çeker; filozofa göre *pharmakos*, kendisine atfedilen kötülüğü bedeninden ya da içinde bulunduğu mekândan dışarı atmak zorunda bırakılan kişidir (Derrida, 2012b, s. 86). Bu yönüyle her iki koşulda da uzamsal bir tecridi şart koşan ritüel, *pharmakos* kişisini dışarı atmasının akabinde kendi bünyesinde birliği tekrar vücuda getirerek tesis eder (Derrida, 2012, s. 88). Bu yönüyle lanetli olduğu kadar kutsal olmayı da bünyesinde taşıyan *pharmakos* figürü hem kötülüğü temsil ettiği için zararlıdır hem de temsil ettiği kötülüğün devasını içinde barındırarak iyileştirdiği için yararlıdır.

Derrida'nın *pharmakos* üzerine söylemlerini hatırladıktan sonra Oidipus'un nasıl bir *pharmakos* rolü üstlendiğini bakabiliriz. Daha önce de çeşitli bahislerde sözünü ettiğimiz oyunun önemli anlarını *pharmakos* teması özelinde değerlendirmek adına bir kez daha hatırlayalım: Thebai kentinin veba salgınının pençesine düşerek, ekinlerin ve hayvanlar telef olmasından, insanların çocuk yaşlı demeden birer birer ölmesinden ötürü halk, zamanında Sfenks'in bilmecesini çözerek kenti felaketten kurtarmış olan Oidipus'tan rahibin önderliğinde yeniden yardım ister. Bu uğurda çare bulmak adına Kreon'u Phoibos'a kehanet alması için gönderen Oidipus, Kreon'un dönmesiyle kentin temizlenmesinin tek koşulunun kentin eski kralı olan Laois'un intikamının alınması olduğunu öğrenir, zira Laios'un kanını dökenler hâlen kentin içerisinde ikamet etmektedir. Ne var ki epey geçmişte kalan bu cinayeti çözmek o kadar kolay olmaz. Yine de kararlılıkla bütün kenti kirleten murdarlığın peşine düşen Oidipus, kehanetin gizemini

çözmek için tavsiye üzerine bir başka kâhin olan Teiresias'a danışmaya karar verir. Phoibos'un Laios hakkındaki kehanetinden söz eden Oidipus, bu cinayeti kimin işlediğini Teiresias'a sorduktan sonra kâhin hem kendi felaketine hem de Oidipus'un mahvına sebep olmamak için susmayı tercih eder. Akabinde Oidipus'un hakaretle dolu ısrarları sebebiyle aradığın katilin Oidipus'un ta kendisi olduğunu söyleyen Teiresias kovulur. Teiresias'ın kehanetlerinin arkasında Kreon'un tahtı ele geçirme manipülasyonu olduğunu iddia eden Oidipus, bu gerekçeyle Kreon'u öldürmek ya da kentten uzaklaştırmak ister. Duruma müdahale etme ihtiyacı hisseden Kral Oidipus'un eşi ve aynı zamanda Kreon'un kız kardeşi İokaste, her kehanete kulak asılmaması gerektiğini salık vererek Oidipus'u sakinleştirmeye çalışır; zira iddia ettiğine göre bir zamanlar kendisine kehanet olarak sunulan bir bilgi hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. İlgili kehanet İokaste ile ölen kocası Laios'a bir gün kendilerinden doğacak bir oğlan çocuğunun babasını öldüreceğini buyurmaktadır. Oysa İokaste'ye göre Laios'un bir yol kavşağında serseriler tarafından öldürülmesi, bu kehanetin gerçekleşmediğinin ve bu açıdan da her kehanete kulak verilmemesi gerektiğinin kanıtıdır. Ne var ki İokaste'nin gönlü rahat bir şekilde anlattığı bu kehanet Oidipus'un içine ilk defa oyunun o anında bir kuşku düşürür. Zira Laios'un ölümüne dair İokaste'nin anlattığı senaryo, bir yol kavşağında Thebai kentine kral olmadan hemen evvel kendisine sataşan bir adamı ve onun etrafındakileri öldürme durumuyla pek çok paralellik arz eder. Sophokles birbiriyle kesişeceğini hissettirdiği bu iki hikâyeyi kesiştirmeden önce bir haberci tarafından Oidipus'a o güne değin kendisine babalık yapan adamın öldürüldüğü haberini verir. Bu haber Oidipus'un içini bir süreliğine rahatlatır, zira zamanında babasını öldüreceği yönünde bir kehanette bulunulması üzerine Oidipus büyüdüğü kenti terk etmiştir. Ne var ki kahramanın iç rahatlığı uzun vadeli olmaz. Zira haberci Oidipus'a ölen Polybos'un öz babası olmadığını, kendisini zamanında bebekken bir çobandan aldıktan sonra Polybos'a evlatlık olarak verildiğini itiraf eder. Bunun üzerine o çoban Oidipus'un huzuruna çağrılır; ne ki çağrılan çoban aynı zamanda Laios'un dört yol ağzında öldürülmesine şahit olan çobandır. İşte böyle bir anlatısal hamle ile ima edilen tüm şüpheleri kesiştiren Sophokles, çobanın ağzından tüm gerçeği ilân eder. Hem İokaste ile Laios aldıkları kehanetin gerçekleşmesinden korkmaları gerekçesiyle Oidipus'u bir çobana teslim eder, hem de aynı kehanetin bir başka versiyonunu alan Oidipus da bir başka kentte baba evini terk eder. Ancak tüm bu çabalar Oidipus'un dört yol ağzında öz babası olduğunu bilmediği adam olan Laios'un

öldürmesiyle beyhude kalır. Bu anın akabinde Sphenks'in bilmecesini çözerek kralsız kente kral olan Oidipus, Thebai kentinin dul kraliçesi İokaste ile yani annesiyle bilmeden evlenmiş ve bu anneden dört tane çocuğu -ve aynı zamanda kaçınılmaz olarak kardeşleri- olmuştur. Gerçeklerin ortaya çıkmasıyla İokaste canına kıyarken, Oidipus ise onun elbisesindeki iğnelerle gözlerini kör eder. Sophokles'in *Kral Oidipus*'u gerçeklerin tüm çıplaklığı ile ortadan çıkmasının ardından kentten sürülmeyi talep eden Oidipus'un çığlıkları ile ve kendisinin bu yüksek sesli taleplere karşılık Kreon'un tanrıların kararını beklemesiyle son bulur.

Kristeva'ya göre Oidipus daha Thebai kentine ilk adımı atmadan evvel *agos*, *katharmos*, *miyasma* ve *pharmakos* arasındaki rolleri birbirine karıştırarak iğrenç olanın muğlak karakterini ete kemiğe büründürür (Kristeva, 2014, s. 106). Oidipus kirli bir kent olan Thebai'ye ayak basmadan evvel kenti Sfenks tehlikesinden kurtararak *katharmos*u mümkün kılar. Ne ki kenti Sfenks belasından arındırsa da Oidipus bir *agostur*. Hatta Kristeva'ya göre onun arındırıcılığı tam da *agos* oluşundadır, zira Oidipus kentte kaldığı müddet boyunca bu roller sürekli devinen bir biçimde birbirlerinin sınırını ihlâl eder (Kristeva, 2014, s. 106). Thebai'nin felaket, hastalık, ölüm ve kısırlık dolu yüzüyle açılan *Kral Oidipus* tragedyası *miyasmaya* uğramış kentin bu hâlini Oidipus'un yeniden üretim zincirlerini baba katli ve ensest ilişkiyle bozmasıyla ilişkilendirir. Bu yüzden Kristeva'ya göre, bir tür *agos* haline gelen Oidipus'un gözlerini kör etme hamlesinde simgesel bir ilân söz konusudur. Zira Kristeva açısından Oidipus, tüm gerçekleri öğrendikten sonra gözlerini kör ederek kendisini yalnızca fiziksel bir kayba sürüklemeyi, aynı zamanda Thebai kenti için yarattığı iğrençliği kendi bedeninde simgesel olarak ötekilere ilân ederek sebep olduğu murdarlığın utancından da kaçır. Bu anlamda onun körlüğü bir tür bölünme figürüne dönüşür (Kristeva, 2014, s. 105). Dahası düşünür tüm bu roller arasındaki iç içe geçmişliğin yalnızca Oidipus karakteriyle sınırlı kalmadığını, İokaste'nin imgesel veçhesinde de barındığını ima eder. İokaste gerek arzusun yöneldiği bir nesne gerekse de türün devamını yeniden üreten bir özne olmak bakımından "Janus" figürü ile özdeşleştirilir (Kristeva, 2014, s. 107). Bu açıdan İokaste de tıpkı Oidipus gibi bir *miyasma* ve *agos* olsa da bir *pharmakos* değildir, oyundaki *pharmakos* olma rolü bir tek Oidipus'a aittir (Kristeva, 2014, s. 107). Zira mevcut yeniden üretim zincirlerinin bozulmuş olmasının yarattığı murdarlığın temizlenebilmesinin yolu, bunu yaratanın kentin uzamsal sınırlarının dışarısına sürülmesidir. Bu yönüyle Oidipus'un

mevcudiyetiyle murdarlığa uğrayan Thebai şehrinin bu murdarlıktan arınabilmesinin yegâne çözümü yine Oidipus'tan, ancak bu kez onun kentin dışarısına atılmasından geçer. Ancak bu dönüşümü takip etmek için Kristeva'ya göre bakışımızı *Kral Oidipus*'tan *Oidipus Kolonos*'ta tragedyasına çevirmek gerekir. Birbirleri ile devamlılık arz eden bu iki metin Oidipus'un kent için zehir olduğu kadar aynı zamanda deva olduğunu ima ederek kültürün iğrenç ile kutsal olan arasındaki kurduğu bağlantıda nasıl bir geçişlilik yarattığını gözler önüne serer.

Kristeva Sophokles'in sözünü ettiğimiz iki oyununu kaleme aldığı dönemlerin arasındaki farkın politik iklimini okuyucusuna hatırlatarak *pharmakos*un muğlak karakterine odaklanır. Nitekim bu iki metin arasında geçen yaklaşık yirmi yıllık zaman diliminde Atina'nın yönetim biçimi tiranlıktan demokrasiye dönüşmüştür. Kristeva, kentin yönetim biçimindeki bu değişimin Oidipus'un imgesel veçhesine de sirayet ettiğini iddia eder (Kristeva, 2014, s. 107). *Kral Oidipus*'un Oidipus'u kendisine sunulan kehanetin vuku bulmasından kaçabileceğine inanan ve Sfenks'i yenmesiyle mutlak bilginin iktidarını elinde tutan bir figür olarak karşımıza çıkarken; *Oidipus Kolonos*'ta oyununun Oidipus'u kaderin akıbetinden kaçamayacağını kabul eden, bilmeden de olsa gerçekleştirdiği eylemin sorumluluğunu üzerine alan bir figür olarak karşımıza çıkar. Kristeva'nın tarihsel veçhesini de hesaba kattığı dönüşüm aynı zamanda bir *pharmakos* olan Oidipus'un iğrençten kutsala dönüşümüdür. Kristeva'ya göre bu dönüşüm, *Kral Oidipus* tragedyasında Sfenks'in bilmecesini çözüp kral olduktan sonra kenti kurtarmak için yapılması gerekeni bilmek isteyen; ancak öğrendiğinde bu gerçeği son ana kadar inkâr eden, mutlak bilgi öznesi rolündeki Oidipus figüründen başlar. *Oidipus Kolonos*'ta oyununda ise Oidipus, tüm acı gerçeği kabullenir; suçlarını bilmeden işlemiş olmasından ötürü yasa önünde masum sayılır ve böylece yasa ile kendisi arasındaki özdeşlikten vazgeçer. Bu açıdan düşünür'e göre dönüşüm, bu iki Oidipus figürü arasındaki farkta gerçekleşir. Kristeva'nın "bilen özne ben yasa değilim" şeklinde formüle ettiği bu dönüşüm, Oidipus'u artık mutlak bilginin ona verdiği uzlaşmazlığın iğrençliğini kendisini yasa ile bir tutmayan ve kendisini mutlak bilgi iktidarına sahip görmeyen bir tür uzlaşım öznesine dönüştürür. (Kristeva, 2014 s. 108). Bir başka deyişle ikinci tragedyada kendisini her şeyin bilgisine hâkim olarak gören bir Oidipus'tan ziyade, kendisini bilmemekle müdafaa eden ve yasaya sığınan bir Oidipus karakterinin trajedisini okuruz. Dahası birtakım arınma ritüellerinden geçerek Kolonos'a sığınan Oidipus figürü yalnızca

Thebai kentinden çıkmasıyla o kentin akıbetini kurtarmakla kalmamış, aynı zamanda sığındığı Atina topraklarında gömüldüğü takdirde o kentin akıbeti için vaatte bulunan kutsal bir varlığa dönüşmüştür. Ancak iğrençlikten kutsallığa dönüşümü yalnızca Oidipus'un *pharmakos* olma rolüne mal etmek onun imgesel arka planının girift katmanlarını göz ardı ederek karakterin diğer fenomenlerle ilişkisini ıskalama tehdidini doğurur. Bu sebepten bu noktada iğrençlik ve kutsallık arasındaki gerilimli yolculuğu yalnızca psikanalizin sınırlarına takılı kalmadan takip etmek gerekir.

3.3.2. İmkânsız Aralığın Bedenleşmesi: Pharmakosseverlik

Platon'un *Eczanesi*'nde *pharmakos* bahsinden söz ederken verdiği bir dipnot ile Oidipus'u anmayı ihmal etmeyen Derrida, Oidipus'un imgesel karakteri ile *pharmakos* kişiliğinin kaçınılmaz yakınlığını kabul eder ancak meseleye ilişkin yorumlarının psikanalitik düzlemde olmadığını da özellikle vurgular (Derrida, 2012b, s. 86). Bu mesafenin en temel gerekçesi nihayetinde psikanalizin de tıpkı yapısalcılık gibi ele aldığı metni kapalı bir sistem içerisine yerleştirerek yapacağı yorumların, metnin çok katmanlılığını ıskalamasıdır. Bununla beraber, daha önce de belirttiğimiz gibi Derrida eserlerinde tekil olarak bir tragedyayı ele almamış olsa da 1996 yılında konukseverlik üzerine verdiği konferansların “Yabancı Sorunu: Yabancıdan Gelen” (*Question d'étranger: venue de l'étranger*) başlıklı dördüncü ve “Konukseverlik Yok” (*Pas d'hospitalité*) başlıklı beşinci oturumlarında, *Oidipus Kolonos*'ta tragedyasına konukseverlik fenomeni bağlamında yakın bir okuma gerçekleştirir. Derrida'nın konukseverlik fenomenini merkeze alarak gerçekleştirmiş olduğu okuma Oidipus'un iğrençlikten kutsallığa evrilen kimliği hakkında epey ufuk açıcı bir rota sunar. Ancak söz konusu okumaya geçmeden önce Derrida'nın konukseverlik fenomeni hakkındaki genel belirlemeleriyle işe başlamak gerekir.

Konukseverlik de tıpkı adalet ve bağışlama gibi Derrida felsefesinin yöneldiği güya-*transandantal* (*quasi-transandantal*) bir temadır. Bu yönüyle konukseverlik, diğer güya-*transandantal* fenomenlerle benzer bir aporetik mantık içerisinde iş görür. Tıpkı diğer temalarda olduğu gibi koşullu konukseverlik ile koşulsuz konukseverlik arasında bir ayrıma giden Derrida, bu ayrımı uzamsal bir hamle ile yazıda “Konukseverlik Yasası” (koşulsuz konukseverlik) ile konukseverlik yasası (koşullu konukseverlik) ayrımında gösterir. Derrida konukseverliğin artık kodu haline gelmiş kimi fiilleri hatırlatır.

Ağırlamak, davet etmek, kendi evinde buyur etmek gibi kimi ifadeleri sıralayan Derrida, konukseverlik ediminde yabancı olan bir ötekini dost olarak kendi evinde ağırlayan ev sahibinin kendi evinin yasasını, sınırlarını, dilini ve âdetini sunmasının ev sahibini patron statüsüne getirdiğinin altını çizerek (Derrida, 2012a, s.13-16). Bu durumda yabancı olan öteki ya da konuk, patronun yasasının eşiğinde barınmaya tâbî hâle gelmiş olur. Bu yönüyle konukseverlik edimi hem kuruluşunun hem de çözülüşünün *apriori* ilkesini kendi içerisinde barındırır. Keza her şeyden önce konukseverlik ediminin mümkün olabilmesi için bir “kapı”nın bir başka tabirle eşiğin olması gerekir. Zira kapıların, pencerelerin olmadığı bir ev, ev değildir. Ancak, dışarı ile içerisi ayrımını ortadan kaldırmak için var olan bu sınırlar, konukseverlik edimini mümkün kıldığı oranda konuksever bir öznenin olanağını ortadan kaldırır (Derrida, 2012a, s. 29). Zira böylesi bir durumda beklenmedik olanın içeri herhangi bir engelle (kapıyı açmak için anahtar vs.) karşılaşmadan girmesi olanaksız olacaktır. Bu açıdan konukseverlik bir tür imkansızın deneyimini gündeme getirir.

Derrida, konukseverliğin tam da bu imkânsızlıkla tanımlandığını öne sürer. Ona göre koşullu konukseverliği mümkün kılan yasa ve ödevler hem ev sahibi hem de konuk açısından, ihlali zorunluymuş gibi bir işleve sahiptir (Derrida, 2020, s. 67). Yunan ve Latin geleneklerinden, semavi dinlerden, Kant ile Hegel felsefelerinden aşına olduğumuz konukseverlik yasalarının hepsinin koşullu bir konukseverliği varsaydığını iddia eden ve tüm bu geleneklerin yasalarının karşısında koşulsuz konukseverliğin Yasa’sını yerleştiren Derrida, bu iki yasa arasında hiçbir uzlaşmada buluşturulamayacak bir çatışmadan söz eder. Derrida’ya göre koşulsuz konukseverliğin Yasa’sı (*La loi*) evrensel bir tekilliği içindeki yasayken; koşullu konukseverliğin yasaları (*les lois*) çeşitli tarihsel, antropolojik, kültürel ve coğrafi birtakım bölünme ve farklılaştırma süreçleri tarafından yapılandırılan ve hukuk ya da etiğin genelleştirici yasalarının altına yerleştirilen yasalar çokluğudur (Derrida, 1997, s. 71-73). Derrida tekil olan Yasa ile yasalar arasındaki çatışmanın simetrik bir çatışma olmadığı konusunda uyarır, zira koşulsuz konukseverlik Yasa’sının, yasaların üzerinde yer aldığını dile getirir. Tam da bu bakımdan Yasa, yasalara göre *anomos* bir konumdadır. Ancak Yasa diğer yasalara göre *anomos* olsa da Yasa’nın kurucu karakterinden ötürü hem birtakım yasalara ihtiyaç duyar hem de onları gerektirir (Derrida, 1997, s. 73). Zira Yasa’nın Yasa olabilmesi için, kendisini inkâr eden, kendi çukurunu kazan ya da yoldan saptıran yasalara gereksinimi vardır. Derrida’ya göre bu

saptırılabilirlik, yasaların kusursuzlaştırılabilme idealinin bedelidir. Tam bu noktada Derrida'nın meramını anlamak adına düşünürün adalet ile hukuk arasında yaptığı ayrımı hatırlamak ufuk açıcı olabilir. Zira adalet ile hukuk arasında bir özdeşleşme olmaması ve bu ikisinin daima gerilimli bir hat üzerinde ilişki kurması sayesinde bir hukuk yasasının adil olup olmadığına dair eleştiri ve değerlendirme süreci meydana gelir. Konukseverlik Yasası ile konukseverlik yasaları arasındaki ayrım da Yasa, muhtelif konukseverlik yasalarının kusurlarını tanımaya ve değerlendirmeye imkân tanımasından ötürü, potansiyel olarak yasaların kusurlarının giderilmesine alan açar. Bu sebepten ötürü Derrida'ya göre yasaların rejimi ile Yasanın rejimi birbirleriyle çatışık olsa da tıpkı hukuk ile adalet gibi gerilimli bir hat üzerinde birbirinden ayrılmazlar. Yasa ile yasa birbirini eşzamanlı olarak hem kapsar hem de dışlar; birbirlerini dışladığı anda kucaklar, ancak kucakladığı anda da iter (Derrida, 1997, s. 73-75). Tam bu eş zamanlılıkta gündeme gelen gerilimi gözler önüne seren Derrida böylelikle Batı metafizik geleneğinin otoritesini şimdiden alan mevcudiyet metafiziğinin belirlenimlerine göndermede bulunur.

Derrida'nın konukseverlik fenomenini neden bir tür imkânsızın deneyimi olarak gördüğüne kısaca değindikten sonra, düşünürün bu fenomen bağlamında *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasına ilişkin okumasına odaklanabiliriz. Derrida bu tragedyada hem koşullu konukseverliğin hem de koşulsuz konukseverliğin bir örneğini bulur. Bu yönüyle oyun imkânsızın deneyimini ete kemiğe büründürür. Tragedya, kör Oidipus'un, kızı Antigone ile nerede olduklarını öğrenmek için Kolonos'ta bir korulukta duraksamasıyla açılır. Buralara kadar kızının gözünün rehberliği ile gelen Oidipus, Antigone'nin gören gözleri ile kendi körlüğünü ikame ettiğinden kızının gözleri ona bir tür eklenti vazifesini görür. Antigone gören gözleri sayesinde, durdukları yerin Atina'da bir kutsal mekân olduğunu anlasa da buranın kime ait olduğunu oralardan geçen bir yabancıya sorduğunda öğrenir. Yabancı, Oidipus ve kızı Antigone'ye Eumenidler'e ait kutsal bir koruda olduklarını ve derhal buradan gitmelerini buyurur (Sophokles, 2016: 40). Kuşkusuz bu mekân, Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinin son tragedyasında Eumenidler'e Erinyeler'den dönüşmek şartıyla Athena tarafından verilmesi vaat edilen kutsal mekândır. Ancak yabancının Oidipus ile Antigone'yi uyarma tarzından anlarız ki bu tanrıçalar iyi niyetli tanrıçalara dönüşmüş olsalar da polisin kolektif imgeleminde hâlâ korku ve dehşet ile anılırlar. Bununla birlikte Thebai'den Atina'ya gelen Oidipus ve Antigone'nin, üzerine ayak bastıkları kentte yabancılar (ksenoi), nerede olduklarını bir başka yabancının

(*ksenos*) yanıtıyla öğrendiklerini vurgulamak gerekir. Yabancı'nın bu iki yabancıyı bulundukları toprakları derhal terk etmeleri için uyarmasının üzerine, Oidipus, Eumenidler'e ayrılmış bu korunun eşiğinde bir sığınmacı olarak kabul edilmek ister. Yabancı bu iki yabancı'nın kutsal topraklarda beklemesini doğru bulmaz, ancak yine de onları kovmak için kentin onayına ihtiyaç duyar. Kentin kralının Theseus olduğunu öğrenen Oidipus, kral ile iletişime geçmek istediğini söyler. Zira iddia ettiğine göre Oidipus'un kent için hatırı sayılır bir iyiliği dokunacaktır. Ancak yabancıya kör ve kızının desteğine muhtaç, kendi topraklarından sürülmüş bir adamın kente bir faydasının dokunacağı iddiası inandırıcı gelmez. Yine de yabancı kararı kente bırakmak için Oidipus ve kızı Antigone'yi kutsal korulukta bir başlarına bırakarak yanlarından ayrılır.

Oidipus, bulunduğu yerin ve kentin kralının adını öğrendikten sonra, kendisine kehanette bulunulduğunu ve vaktinde buraya gelmesi gerektiğini; ayrıca, eğer bu kent kendisine konukseverlik (*ksenia*) gösterirse, kent için birtakım faydalar sağlayacağını, kutsal mekânda Eumenidler'in huzurunda dile getirir (Sophokles, 2016: 83-100). Bu sahnenin ardından koro devreye girerek, korkunç görünüşlü Oidipus'a adını, kimliğini, soyunu ve başına gelenleri sorar. Oidipus her şeyi anlattır ve korunun zorbaca müdahalelerine maruz kaldıktan sonra konukseverliğin yasalarına sığınarak (Sophokles, 2016: 515) kendisini müdafaa eder. Oidipus'un savunma hattının ana eksenini tüm bu yapıp ettiklerini bilmeden yapması üzerine kuruludur (Sophokles, 2016: 269-272). Koro ile Oidipus arasında tam da Derrida'nın sözünü ettiği cinsten bir koşullu konukseverliğin girizgâh niteliğindeki karşılaşmasına tanıklık ederiz. Zira koşullu konukseverliğin ev sahibi eşikte durana eşiği geçmeden önce ilkin adını sorar. Konuğun adı, sadece soruyu sorana patronluk statüsü vermekle kalmaz, gelen konuğun geldiği ülkeyi, etnik aidiyetini, dilinin de gösterir. Ev sahibi ancak "uygun" görürse konuğu içeriye davet eder.

Koro ile Oidipus arasındaki konuşmanın akışı Theseus'un gelmesiyle farklı bir yöne evrilir. Oidipus'u daha görür görmez tanıyan Theseus, ona kim olduğunu sorma ve hikayesini dinleme gereksinimi duymaz. İlaveten kendisinin de ülkesinden uzakta bir yabancı (*ksenos*) olarak yetiştiğini, bu duygudaşlık sebebiyle makul sınırlar içerisinde kaldığı müddetçe isteğini yerine getirmeye niyetli olduğunu ifade eder (Sophokles, 2016: 555-566). Ne ki Oidipus'un isteği bugüne dek pek karşılaşılan türden bir istek değildir. Zira Oidipus Kral Theseus'a daha önce koruya da ima ettiği üzere Atina'ya fayda sağlayacağını söyler. Ancak bu fayda Oidipus'un tecrübesi ya da birikimiyle değil onun

artık yaşamayan ve bu topraklarda gömülü kalacak olan ölü bedeniyle mümkün olacaktır (Sophokles, 2016: 576-585). Oidipus'un teklifi Theseus tarafından konukseverlik yasaları sebebiyle kabul edilir (Sophokles, 2016: 631-632). Theseus onu Atina'ya saraya davet etse de kendisini Thebai'den kovanları yenmek için oyunun başından beri üzerinde bulunduğu Kolonos'taki tanrısal topraklarda kalacağını söyleyen Oidipus, Theseus'tan kendisini ve kızları Antigone ve İsmene'yi koruması için yemin ister. Nitekim oyunun ilerleyen bölümlerinde Kreon, Oidipus ve kızlarını vakti zamanında sürdürdüğü Thebai'ye geri götürmek için gelip şiddet kullandığında, Theseus Oidipus'a verdiği sözü tutar. Kreon'dan sonra Oidipus'un oğlu Polyneikes de babasını Thebai'ye dönmek için ikna etmeye çalışsa da faydası olmaz, zira zamanında kendisini Thebai'den sürme emrini verip Oidipus'u yersiz yurtsuz (*apolis*) bırakan kişi oğlundan başkası değildir (Sophokles, 2016: 1354-1359).

Kendisini Thebai'ye götürmeye gelen herkesi bertaraf eden Oidipus Zeus'un yıldırımlarını duymasıyla birlikte kendisine gönderilen işaretleri aldığını söyleyerek Theseus ile konuşmak ister. Kendisinin ölüm vaktinin geldiğine dair işaretler alan Oidipus (Sophokles, 2016: 1511) ölmeden evvel gömüleceği yeri yalnızca Theseus'a bildirmek ister. Oyunun bu momentine kadar kızlarının rehberliği ile kendi körlüğünü ikame eden ve oyun içerisinde pek çok kez kızlarına bu konudaki minnettarlığını dillendiren kör Oidipus, gömüleceği yer konusunda kimsenin yardımına ihtiyaç duymaksızın kendisi kral Theseus'a rehberlik eder. Mezar yerinin kendi kızlarına bile söylenmemesini, bir sır olarak saklanması ve bu sırrın Theseus tarafından yalnızca haleflerine kuşaktan kuşağa aktarılmasını şart koşan Oidipus, bu şartın yerine getirilmesi durumunda Atina'nın Thebaililer tarafından asla ele geçirilmeyeceğini müjdeler (Sophokles, 2016: 1520-1534). Ardından oyun bir habercinin cümlesi ile Oidipus'un öldüğünü haber verir. Kızları ile bir eşiğe kadar giden Oidipus, ebedi istirahat yerine gidecek eşiğe varmadan önce kızlarını yanından göndererek yalnızca Theseus ile bu istikamete doğru yürür. Ölümüne ve mezar yerine tek şahit olan kişinin Theseus olduğunu beyan eden haberci, Oidipus'un iki kızı Antigone ve İsmene'nin tüm bunlardan mahrum bırakıldığını dile getirir. Nitekim oyunun sonlarında Antigone kardeşi İsmene ile birlikte, babalarının mezar yerini öğrenmek hususunda Theseus'a ısrarcı taleplerde bulunsalar da kral, şehrin akıbeti uğruna tanrıların huzurunda Oidipus'a verdiği sözden ötürü mezar

yerini açıklamaz. Bu yüzden Antigone ve İsmene babalarının yaslarını tutmaktan mahrum bırakılır.

Oidipus'un ebedi istirahate varan mistik yolculuğunda kral Theseus'a yönelttiği talepler ve bir yabancı olarak bilmediği topraklarda ölürken ölü bedeniyle o toprakların politik dirliği için sağladığı fayda göz önüne alındığında ev sahibinin menfaatini sağladığı için koşullu konukseverliğin kimi kodlarını çalıştırıyor gibi görünse de tüm bu faydaların onun canlı bedeniyle değil ölü bedeniyle gerçekleşecek olması nedeniyle konukseverliğin koşulsuzluğuna da göz kırpar. Bir konuk olarak konuk edileceği yerde kuralları belirleyen ev sahibi değil de konuğun kendisi olmasıyla Oidipus yalnızca ev sahibi ile konuk arasındaki ilişkisel protokolleri tersine çevirerek konukseverliğin aşına olduğumuz ekonomisini bozar. Keza Oidipus'un ölüme giderken görmediği gün ışığına veda ediş sahnesinde bu deneyim istisnailiğine gönderme yapar gibidir. Şöyle haykırır Oidipus: "Eskiden bana da görünen aydınlık saçmayan ışık, şimdi son kez dokunuyorsun bedenime" (Sohpokles, 2016: 1549-1550). Derrida bu satırlarda Oidipus'un görmediği gün ışığına yaktığı ağıtın ışığın görünebilirliğinden ziyade dokunulabilirliğini muhatap aldığı kanaatindedir (Derrida, 1997, s.95). Derrida'ya göre Oidipus gün ışığını görmese de gün ışığı ona dokunmaktadır ve Oidipus da kendi bedensel varoluşu ile hem dokunan hem de dokunulan gün ışığına dokunmaktadır. Sophokles'in kullandığı "ışık" imgesini fenomenolojik bir tema olan dokunan dokunulan ikiliğine⁴⁶ yaptığı göndermeyle vurgulayan Derrida'ya göre Oidipus, böylelikle zaten görmekten yoksun olduğu ışıktan yer altınının karanlığına giderken mezar yerinin Theseus dışında herkes için aydınlanmayacak sır kalışını ilân eder. Bununla birlikte bu ışığın Oidipus'un bedenine hem dokunan hem de dokunulan olma niteliği ile oyundaki konuksever ve ev sahibi olma

⁴⁶ Dokunan-dokunulan ikiliğinin iç içe geçmişliği, bir diğer ifadeyle çifte duyum teması, Husserl'in et (*Körper*) ve vücut (*Leib*) arasındaki ayrımıyla yakından ilişkilidir. Husserl'e göre, daha önce de ima ettiğimiz üzere, beden diğer bedenlerin bedenselliğini kendi bedeniyle yaptığı analogiyle kavrarken, kendi bedenselliğine dair kavrayışı bu şekilde gerçekleşmez. İşte çifte duyum deneyimi, bedenin kendine dair biricikliğinin göstergelerinden biridir. Zira özne bir eliyle öteki eline dokunduğunda, herhangi bir nesneye dokunduğunda yaşadığı deneyimden farklı bir deneyim yaşar. Bilakis, dokunan el dokunulan eli hissettiği gibi, dokunulan el de dokunan eli hissedir. Bu deneyimin tersine çevrilebilirliği ve iç içe geçmişliği, aşına olduğumuz özne-nesne ayrımına darbe indirir. Daha sonra Husserl sonrası fenomenologlar tarafından da miras alınan bu tema üzerine Derrida, bu konuyu özellikle ele aldığı *Dokunma Üzerine- Jean-Luc Nancy* adlı metninde Platon'dan başlayıp Jean-Luc Nancy'nin *Corpus*'una kadar dokunma felsefesini gözden geçirir ve çifte duyum temasını ayrıntılı biçimde inceler. Konukseverlik temasında ise, yalnızca bir gönderme yapmakla yetindiği dokunan-dokunulan ikiliğinin ele alınış tarzına, hem bir öz-etkilenim teması olması hem de bu temanın hep "el" in merkeze alınması nedeniyle insan merkezci kimi kodları harekete geçirmesi bakımından eleştirilerini yöneltir.

rolleri arasında da bir tür paralellikten söz edilebilir. Nasıl ki dokunan el ve dokunulan el arasında bir tür tersine çevrilebilirlik ve iç içe geçmişlik varsa ve bu deneyim, özne nesne ikiliğini yerinden ediyorsa, konuk Oidipus'un ölü bedeniyle misafir olarak istirahat ettiği topraklar polislin varlığı açısından hayati önem arz ettiğinden, konuk ile ev sahibi, ölü ile canlı arasındaki ikilikleri tersine çevirmiş ve iç içe geçirmiştir. Konuk artık şehrin akıbeti için kutsal bir koruyucu statüsüne evrilmişken, ev sahibi de Oidipus'un bir sözleriyle tanrısal buyruğun taahhüdü altına sokularak kendi evinde bir tür rehineye dönüşür (Derrida, 1997, s.97).

Bu deneyime esas ayrıcalığını veren unsurun konuğun canlı değil, ölü bedeni olmasından ötürü Derrida burada mevzu bahis olan konukseverlik deneyimini yas deneyimiyle ilişkilendirir. Oidipus'un ölmeye doğru giderken unutulmamaya yönelik talebini hatırlatan Derrida, bu talebe içten içe sinmiş tehditkâr bir imayı gündeme getirir (Derrida, 1997, s. 97). Zira unutulursa ölü bedeniyle konuk olarak istirahat etmesi sayesinde kent için sağladığı fayda ve müttefiklik bozulacak ve ev sahibi kente yıkım ve zarar getirecektir. Ancak Derrida Oidipus'un Atina polislinin kolektif hafızasına buyurduğu unutulmama talebine karşılık kızları Antigone ve İsmene'den mezar yerini saklayarak kendi *oikosunu* yastan mahrum bırakması arasındaki çatışmaya dikkat çeker. Derrida'ya göre bir mezar, anıt veya belli bir yer olmadan ölenlerin yakınları için yas da onlardan esirgenmiş olur (Derrida, 1997, s. 101). Derrida bir mezar yerinin görünürlüğünün ölü için bir yer yurt hâline gelişi olduğunu vurgular. Oysa Oidipus'un mezar yerinin görünmezliği ve bilinmezliği onun yabancı oluşunu katmerler. Görünürlükten mahrum mezarla hem yabancı Oidipus bir kez daha yabancı olur, hem de kızlarına sonsuz bir yası -Freudyen terimlerle ifade edecek olursak başarısız bir yası- miras bırakır. Zira mezar yerinin belli bir yerle işaretlenmiş ve sınırlandırılmış olmayışı yasın da sınırlarını bu iki kızın elinden alır. Bu iki kız yabancı topraklarda tutmaktan mahrum bırakıldığı yasın yasını tutmaya mecbur bırakılır.

Oidipus, Atina polisi için ölü bedeniyle yarattığı fayda, ev sahibi için sağlayacağı katkı ve korodaki karşılama merasimiyle koşullu konukseverliğin kodlarını işler. Aynı zamanda, konuk ile ev sahibi rollerinin alışlageldik hiyerarşisini kırarak biçimde bu rolleri dönüştürerek koşulsuz konukseverliği ima eder. Böylece koşullu ve koşulsuz konukseverlik arasındaki imkânsız aralığı ve gerilimli ilişkiseliliği somutlaştırır. *Oidipus Kolonos'ta* tragedyası konukseverliğin aşına olduğumuz beklenti ufkunu sekteye uğratan

bir örnek olsa da yine de bu kurgusal deneyimde, Oidipus'un *apolis* ve ölü bedeniyle bile Atina polisinin selametine hizmet etmesi, onun insan merkezli politik düzenin sınırlarını tamamen aşmadığını gösterir. Öte yandan, Euripides'in *Kyklops* tragedyası da bu sınırları tamamen aşmasa da bu sınırların üzerinde yürüyen bir başka oyun olarak karşımıza çıkar ve bu kez kör bir konuğun değil, kör bir ev sahibinin görmeyen gözünden konukseverlik fenomeninin insan merkezci sınırlarını sorgulamamıza imkân tanır.

3.3.3. Konuksevmezlik: Bir Karşı Metafizik Olarak *Logos*'u Yiyip Yutmak

Bir satrykon draması olarak nitelendirilen Euripides'in *Kyklops* tragedyası Dionysos'un satiri Silenos'un önsözü ile açılır. Dionysos'u aramak uğruna çıktığı yollarda Sicilya'da Kykloplar'ın yaşadığı bir yere doğru sürüklenerek Polyphemos'un eline esir düşen Silenos, sahilde bir Helen gemisi görür. Gemiden inen kişi Troya Savaşı'ndan dönerken tıpkı Silenos gibi rüzgârın azizliğine uğrayarak yolu Sicilya adasına düşen Odysseus ve onun maiyetidir. Odysseus Silenos'a hangi topraklara ayak basmakta olduğunu, bu topraklarda hangi halkların yaşadığını ve hangi yönetim biçimiyle yönetildiklerini sorar. Ne var ki Odysseus'un Silenos'tan aldığı cevaplar hiç beklenmedik bir yönde gelir. Zira Odysseus'un ayak bastığı Sicilya'ya bağlı Aitna toprağının yerlisi Kykloplar, evlerde değil mağaralarda yaşayan tek gözlü devlerdir, herhangi bir yönetim biçimiyle yönetilmedikleri gibi yerleşik tarıma da geçmemişlerdir (Euripides, 2020: 115-123). Euripides Kykloplar'ı insani formların bozulmuş, uygarlıktan bihaber, vahşi ve insani olana düşman veçheleriyle imgeselleştirmesi açısından Homerik geleneği takip eder. Nitekim Homeros da Kykloplar'ı *Odyseia*'da tam da insani formların karşısında duran bir imgesel skalayla resmeder. Ne var ki Homeros'un aksine Hesiodos'un *Thegonai*'sında Kykloplar uygarlık dışı veçhesi değil de tanrılar için hatırı sayılı bir yere sahip birer varlık oluşuyla öne çıkarılır. Gaia ve Uranos'tan doğma üç Kyklop da Zeus'a yıldırım ve şimşekler vererek ona yardım etmiş, zorlu şeylerin üstesinden gelmeyi başarmış, tanrısal olana daima destek olmuş olan tek gözlü birer devdir (Hesiodos, 2016: 139-146). Bununla birlikte Homeros'un metninde başrol oynayan Kyklop Polyphemos iken, Hesiodos'un metninde sözünü ettiği üç Kyklop Brontes, Steropes ve Arges'tir.

Kykloplar'ı imgeselleştirirken mitik anlatısal mirastan Homerik geleneği ödünç alan Euripides, insani olanı deforme eden bu varlıkların uygarlıktan yoksun oluşlarından ötürü konuksever olmadıklarını da vurgular. Kykloplar insan eti yemeyi sevdikleri için

kendilerine konuk gelenlere koşullu dahi olsa konukseverlik sergilemeksizin topraklarına gelen yabancıların etlerini yerler (Euripides, 2020: 125-128). Silenos'tan Kykloplar'ın konukseverlik yasalarını tanımadığını öğrenmesi üzerine Odysseus ona bu topraklardan nasıl gideceğini sorar ancak gitmeden evvel azıcık yiyecek ister. Ne var ki, Silenos, vereceği yiyeceklerin karşılığında altın isteyince, Odysseus ona altın yerine bu topraklarda bulunmayan şarabı vermeyi teklif eder. Uzun süredir şarap içmeyen Silenos bu teklifi kabul eder ancak içtiği bir yudumla sarhoş oluverir. Yine de söz verdiği üzere Odysseus için peynir tulumu ile kuzu etlerini çıkaran Silenos, efendisi Polyphemos'un mağaraya girdiğini görmesi üzerine Odysseus'a kayalığın arkasında saklanmasını salık verir. İçeri girdiğinde ilk etapta kayalığın arkasında kimsenin saklandığını fark etmeyen Kyklop, şarabın etkisinden ötürü kızaran Silenos'u gördüğünde onun saldırıya uğradığını düşünür ve satir de bu durumu bozuntuya vermez. Kyklop, Silenos'un dayak yediği kanısından hareketle topraklarına kimin saldırı düzenlediğini sorduğunda, Silenos kayalıkların arkasında saklanan Odysseus'u işaret ederek onu ele verir. Silenos'un bu iftirası üzerine tüm olup biteni Polyphemos'a anlatmaya çalışan Odysseus'a koro şahitlik etse de Kyklop'un Silenos'a itimadı tamdır. Yine de mağaranın sahibi Polyphemos bu yabancılar nasıl geldiği ve nereli olduklarına yönelik koşullu konukseverlik pratiğinin başlangıç protokolü niteliğindeki soruları yöneltir. Polyphemos Troya Savaşı'nın dönüşünde buraya yolunun düştüğünü söyleyen Odysseus'u bu savaşa katıldığı için yargılar. Bunun üzerine kendisinin tanrıların buyruğu üzerine bu savaşa katıldığını ifade ederek müdafaa eden Odysseus bu vahşi yaratığa uygarlığın konukseverlik yasasını hatırlatarak bir konuk olarak kabul edilmeyi beklediğini ifade eder:

“Ölümlülerin kazazedeleri sığınmacı olarak
Karşılması, onları konuk etmesi, elbiseler
Giydirmesi bir yasadır. Senden bunu bekliyoruz.
Etlerini danalar gibi şişe geçirip ateşte pişirmeni,
Ağzınla mideni onlarla doldurmanı değil.” (Euripides, 2020, 300-304)

Ne var ki Polyphemos ne Odysseus'un tanrısal buyrukla savaşa katılmasını umursar ne de beklediği konukseverliği kendisine sunar. Aksine kendisine bu savaşa katılmasını buyuran tanrıları hakir görüp tanımadığı gibi onları yiyerek kendi bedeninde konuk edeceğini ima eder (Euripides, 2020, 341-344). Odysseus, Polyphemos'un maiyetinde gelen iki yoldaşını yemesi üzerine onu şarabın sarhoş edici etkisini kullanarak alt etmeye karar verir. Şarabın etkisi ile Polyphemos iyice kendisinden geçerken, Odysseus, koroyu

da bu vahşi devin eziyetinden kurtarmak için onlara bir anlaşma teklif eder. Niyeti Kyklop'u hile ile alt etmek olan Odysseus koroya plana sadık kalınması hâlinde onları Bakkhos sarayına yerleştireceğine dair söz verir. Plana göre, şarabın etkisiyle Kyklop iyice kendinden geçip uyuyakaldığında, Odysseus kızgın zeytin dalını Polyphemos'un tek gözüne saplayarak onu kör edecektir. Konuk olarak gelen Odysseus, konukseverlik yasalarını tanımayan toprakların efendisinin maiyetindekileri kurtarmak amacıyla onları da yanında götürmeyi hedefler. Koro ile planlamalarını yaptıktan sonra uygulamaya koymak üzere tekrar mağaranın içine giren Odysseus, içeride şarap yüzünden Kyklop ile Silenos'un tartışmalarına şahitlik eder. Bu tartışma esnasında kendisine bu şarabı ikram eden yabancıya adını soran Kyklop'a Odysseus adının "Hiç Kimse" (*Outis*) olduğunu söyler. Odysseus'un bu retorik yanıtının yarattığı performatif etki oyunun ilerleyen kısımlarında önemli rol oynar. Zira oyunun ilerleyen kısmında Odysseus, planını uygulayıp Polyphemos'u kör ettikten sonra, Kyklop mağaradan çılgınlıkları eşliğinde çıkar. Başına neler geldiğini soran koroya kendisini Odysseus'un kör ettiğini anlatmak ister, lâkin Odysseus'un adını "Hiç Kimse" olarak bilmesinden ötürü ortaya şöyle ilginç bir diyalog çıkar:

"Koro: Neden bağıırıyorsun Kyklops?

[...] Kyklops: Hiç Kimse mahvetti beni!

Koro: Demek ki kimse sana zarar vermemiş.

Kyklops: Gözümü Hiç Kimse kör etti!

Koro: Demek ki kör değilsin!

Kyklops: Dilerim senin de başına gelsin!

Koro: Ama Hiç Kimse nasıl kör edebilir seni?

Kyklops: Dalga mı geçiyorsun? Hiç Kimse nerede?

Koro: Hiçbir yerde Kyklops!" (Euripides, 2020, 670-676)

Ev sahibi Kyklop yabancı Odysseus'a nereden ve ne şekilde geldiğini daha önce sorsa da başlangıçta adını sormak aklına bile gelmez ve bu anı şarabın etkisi ile kendisinden geçtiği ana dek erteler. Odysseus Kyklop'un bu ihmalini kendi lehine çevirir. Adının "Hiç Kimse" olduğunu söyleyen yabancı, ev sahibinin bu ihmalinden faydalanarak konukseverlik yasalarını görmezden gelen ev sahibinin tek gözünü kör eder. Böylelikle uygarlığın bel kemiği olarak kabul edilen yasayı tanımayan ev sahibine karşı adın performatif etkisi ile kendisini de ev sahibine karşı tanınmaz ve nüfus edilemez kılar. Odysseus bu hilesi ile ev sahibinin kendisine tahakküm etme ihtimalini tamamen elinden

alır. Zira birine özel adı ile seslenebilmenin bazı söylemsel koşulları vardır; ancak statüce denk olan birine ya da daha aşağıda olan birine özel adı ile seslenilebilir. Bir köle efendisine, bir çocuk anne-babasına ya da bir yurttaş yöneticisine doğrudan doğrudan özel adı ile seslenemez. Odysseus bir yabancı olarak geldiği topraklarda bu toprakların efendisi statüsündeki Polyphemos'a asıl adını değil de babasının vakti zamanda ona vermiş olduğu diğer ismini söyleyerek (Euripides, 2020, 692-693) bu ayrıcalığı patron statüsündeki Kyklop'un elinden alır. Zira ev sahibine söylemeyi tercih ettiği isim neredeyse ona hiçbir isim söylememekle aynı etkiyi yaratır. Artık gözleri de kör olduğu için kendisini kör eden yabancıyı göremeyen ev sahibi, konuğun adının performatif etkisinden ötürü kendisine karşı işlenen şiddet ediminin hesabını sormaktan aciz bırakılır. Hizmetinde çalışan kölelerden kendisine bunu yapan Hiç Kimse'nin bulunmasını ister ne var ki Odysseus'un hilesi sayesinde Kyklop'un bu isteği beyhude kalır. Oyunun sonunda asıl adının Odysseus olduğunu, kendisine babasının verdiği adı söylediğini itiraf eden ve tüm bunları yoldaşların ölümünün intikamını aldığı için, yani bir anlamda konukseverlik yasalarını tanımadığı için yaptığını Kyklop'a beyan eden Odysseus, bu toprakları terk edip tekrar yolculuğuna kaldığı yerden devam eder. Ne var ki tüm bu yaptıkları sebebiyle Kyklop'un da oyunda ima ettiği kehanet gereği (Euripides, 2020, 697-700) Odysseus yıllarca sürecek bir yolculuğa tanrılar tarafından mahkûm edilecektir.

Odysseus'un Kyklop'a farklı bir isim söyleme ediminde kabul edilmeyen bir konuğun ev sahibine verdiği bir gözdağı kadar, Kyklop'un bir ev sahibi olarak kendi topraklarına düşen yabancıyı konuk olarak tanımama ediminde de konukseverliğe yöneltilmiş bir "karşı metafizik" hamle yakalamak mümkündür. Uygarlığın yapı taşlarından birisi olan konukseverliğin yasalarını tanımayan vahşi Kyklop, Derrida'nın koşullu konukseverlikte ima ettiği bir protokol olan ev sahibinin konuğa kendi evinin normunu dayatarak konuğun özgül kimliğini eritme jestinde gizlenen şiddet hareketini konuğu yiyerek kendi bedenine katma jestiyle simgesel düzlemde ilân eder. Hem bedensel yapısı hem yaşam formu ile yönetim biçimi hem de yasaya aldığı tavır açısından logosun, insani formların ve uygarlığın tam karşısında duran Kyklop, Odysseus ile temsil edilen logosun meşruiyetini aynının ekonomisinden alan yüzünü yiyip yutmak ister. Burada alışlageldiği üzere koşullu konukseverlikte gördüğümüz ötekini yiyip yutma ediminin karşı metafiziğiyle, yani aynı olanı yiyip yutma edimi ile karşılaşırız. Kyklop bu jestiyle logos sahibi ev sahibinin kültür halısının altına süpürülerek gizlenen ötekini asimile ederek yiyip yutma

edimini *alogos* yüzüyle maskesiz bir biçimde gerçekleştirmeye niyetlenir. Lâkin başarıya ulaşamaz, zira oyun uygar olanın, logos sahibinin akıllıca tasarlanmış performatif bir edimiyle *alogos* olanı alt etmesiyle son bulur. Kyklop'un karşı metafiziği konukseverliğin kurucu ilkelerini sarsmaya yetmese de Polyphemos'un konuksevmezlik edimini Derrida'nın koşullu konukseverliğe yönelik eleştirileriyle düşünmek hem edimin konukseverliğin insan merkezci damarını gözler önüne serer hem de uygarlık maskesi altında saklanan şiddetin hareketini açığa vurur.



SONUÇ

“Haritada Bir Yolcu” adlı denemesinde Calvino, haritacılığın kökeninde bir imgeye uzay boyutuyla birlikte zaman boyutunun eşlik etme zorunluğunu vurgulamasının akabinde bu zorunluluktan kışkırtıcı bir sonuç çıkarır. Bu vurgu gereği haritalardan yalnızca fiziksel bir temsili ihtiva eden geometrik bir model sunması beklenemez artık. Zira “zaman” boyutunun da dikkate alınması Calvino’ya, haritaların aynı zamanda tarihsel bir öykü anlatma aracı olduğunu söyleme imkânı sunar. Bu sebepten İtalyan yazar haritaların anlatı düşüncesi taşıdığını söylemekten geri durmaz (Calvino, 1994, s.12). Ne var ki bu ilişki dönüşümlüdür, haritalar anlatı taşıdığı gibi anlatılar da harita taşır. Bu anlatısal haritalar düz anlamda kurgusal eserde anlatının geçtiği kenti, karakterlerin yaşadıkları muhiti, anlatının olay örgüsünün aktığı yerleri kapsayan fiziksel mekân örgütlemeleri ile sınırlı kalmaz. Aynı zamanda tüm bir anlatıya dinamiğini veren ilişkiselliklerin hangi merkezin etrafında kurgulandığını gösteren düşünsel haritalar da söz konusudur. Nitekim anlatısal haritaların düşünsel boyutunu Gilles Deleuze, coğrafyadan ödünç aldığı kartografi terimini felsefeye uyarlaması ile kavramsallaştırır. Bilindiği üzere coğrafi bir terim olan kartografi, yeryüzünün fiziksel, jeolojik ya da demografik özelliklerini temsil edebilecek haritaların tasarlanması, üretilmesi ve kullanıma hazırlanması ile ilgili tüm süreçleri ihtiva eden harita bilimidir. Bu terimi felsefesine metaforik bir düzlemde uyarlayan Deleuze, kartografilerin yalnızca dünyanın fiziksel özelliklerini temsil eden bir araç olmayacağını aynı zamanda düşünsel, kültürel ve politik yapıları da anlamak için bir tür metot olabileceğini iddia eder. Çalışmamızın son bölüm başlığına da ilham veren “kartografi” terimiyle Deleuze, haritaların kendi içine kapalı ve sabit bir merkezden yayılan yapılar olmadığını, aksine çok katmanlı, rizomatik bir biçimde dallanıp budaklanan; sürekli devinen ve bu sayede yeniden yapılandırılmaya imkân tanıyan bir ağ gibi işlev gören devingen bir yapıyı kasteder.

Deleuze’e göre kartografilerin sabit koordinatlara demir atmaması aksine kaçış çizgilerini, akışları, oluşun ekonomisini, farkı ve çoğulluğu takip etmesi, çalışma boyunca gündeme getirdiğimiz Derrida’nın dekonstrüksiyonuyla paralellik arz eder. Nitekim dekonstrüksiyon ile Derrida anlamın hiçbir zaman ne bir yazarın niyetinde ne de herhangi bir transandantal gösterilende sabitlenemeyeceğini; bilakis anlamın daima iz ve farklılaşma hareketi içerisinde sonsuza dek ertelendiğini daima birtakım jestler üzerinden gösterir. Bununla beraber dekonstrüktif okuma, metnin sınırlarını çizen görünmez

yasaları ifşa ettiğinden, metne yapısını kazandıran haritalarının nasıl kurulduğunu da aşikâr eder. Ancak bunun nasıl ortaya çıktığını görmek için bu çalışma boyunca hem felsefi arka planını sunduğumuz hem de ilham aldığımız dekonstrüktif okumanın neyi kırdığını ve nasıl bir imkân açtığını hatırlamanın faydası vardır. Geleneksel yazar ve filozofun, okuruna pasivize edilmiş bir rol vererek metinlerinde bir anlamda koşullu konukseverliğe tabi tuttuğunu biliyoruz. Okur bu geleneksel sınırlarda yazarın çıkardığı haritanın nihai hâline o haritanın çıkarıldığı ölçek doğrultusunda kuş bakışı bakabilecek bir yerde konumlandırılır. Kendisine verilen bu harita ile okurun rolü, metnin yazar tarafından örgütlenen tutarlığını takip ederek metnin saydamlığının potasında eriyip gitmek, yazarın metnin ana fikrini yakalayıp bu ana fikri ekseninde sonlu bir alanda söylemler üretmektir. Yazara bir patron statüsü veren geleneksel kuramlarda, yazarın inşa ettiği metnin mekânsal örgütlemesine bir konuk olarak giren okur, metin bitip konukluğu sona erdiğinde bir ev sahibi olan yazarın metnindeki konukluk deneyimi hakkında ancak yazarın tayin ettiği merkez doğrultusunda kontrollü bir biçimde söylemler üretebilir. Ancak yapısalcılık sonrası düşünceyle, okur ile yazar arasındaki hiyerarşik kategorisel ayrımın cazibesini yitirerek bu iki kategori arasındaki sınırların birbirlerinin alanına sızmasıyla birlikte artık ne yazar patron statüsündeki bir ev sahibidir ne de okur bir konuk rolündedir. Derrida'nın felsefi projesi tam da bu saçılmayı dekonstrüktif okuma stratejisi ile giriştiği jestler üzerinden ima eder. Okur rolüyle Batı metafiziğinin kurucu metinlerinin sınırlarına konuk olan Derrida, ikame ettiği metinler içerisinde soluyarak o sınırların hangi prensipleri baz alarak çizildiğinin, hangi söylem düzeneği içerisinde kurallarının tayin edildiğinin, bu metinlere patron statüsü verilen gösterilenin hangi metafizik kategorilerle yakın tutulup ve hangilerinden uzakta kaldığının izini sürer ve böylece okur rolü ile yazar rolü arasındaki geleneksel hiyerarşiyi kırarak ilgili metnin marjlarına saklanan minör kavramların aynının ve ötekinin ekonomisini nasıl tesis ettiğini izleyerek sınırları katılaştıran şiddet edimini ifşa eder. O, artık ev sahibi statüsündeki yazarın metinlerinin uzamsal örgütlemesini üzerine inşa ettiği anlamın ideallığının sınırlarında takılı kalan, ev sahibinin eline tutuşturduğu haritanın sınırlarına mahkûm olan bir konuk değildir; bilakis ev sahibinin evini (metnini) hangi kolonlar, tuğlalar ve yapı taşları üzerine inşa ettiğini gören, evin yapısında ilk bakışta gözle görülmeyen çatlakları, yıkıkları ve yamaları tespit eden bir tür denetçi konumundadır. Konuğun bir okur olarak kendisine verilen sınırları aşan okuma eylemiyle birlikte, aynının ekonomisini kurmak

adına gizlenen öteki kendini gösterir. Böylelikle metnin sınırları esner, genişler ve eski katılığını yitirir.

Derrida'nın Batı metafizik geleneğine yönelik giriştiği eleştirel tavır tüm felsefesine kimi jestlerle sirayet eder ve filozofun felsefi projesi kendisinden sonrası için yapılacak eleştirel okumalar için imkân açar. Bugün, yeni ontolojilerden feminist kuramlara, hayvan çalışmalarından ekoloji tartışmalarına, yapay zekâdan dijitalleşme sorunlarına kadar pek çok kuramsal yaklaşımda ya da bir fenomenin ele alınış biçiminde, filozofun adı anılsın ya da anılmasın, dekonstrüktif okuma jestlerinin etkisini hissetmek mümkündür. Biz bu çalışmada filozofun açtığı felsefi imkân ufkundan hareketle klasik tragedyaların nasıl bir evren yarattığını ve bu evrenin kategoriler arasındaki ilişkisellikleri ne şekilde, hangi merkezlerle ilintisi içerisinde sergilediğine yönelik bir sınır okuması gerçekleştirdik. Derrida hiçbir zaman klasik tragedyaları spesifik bir araştırma fenomeni yapmasa da filozofun felsefesi ile klasik tragedyalar sınırlarda buluşur. Elbette bu buluşma Derrida ve klasik tragedyalar arasında kapalı yapılar arkasında gerçekleşmez, şayet öyle olsaydı ilk bölümümüze konu olan tragedyaların kuramsal hayaletlerinden söz etmeye gerek olmazdı. Tüm kuramsal hayaletleri defederek, pür bir tragedyaya okuması yapmanın imkansızlığına, Derrida zaten eski Yunan okumasına daima bugüne kadarki Yunan alımlamalarının hayaletlerinin eşlik ettiğini söyleyerek işaret eder. Dahası böyle bir ütöpik projenin imkansızlığı bir yana dursun, Batı metafizik geleneğinin klasik tragedyaya alımlamaları yolumuzu doğrudan Derrida'nın yapısöküme uğrattığı merkezlere çıkardığından, tüm bu kuramsal hayaletleri anmak gerekli olduğu kadar işlevseldir. Çalışmanın ilk bölümde de işaret ettiğimiz üzere, bu merkezler Batı metafizik geleneğinin filozoflarının tragedyaları kendi felsefi kuramlarına ne şekilde konuk edeceğini de belirler. Felsefe tarihinin klasik tragedyalara yaklaşımı, tıpkı yazıya yönelik tutumunda olduğu gibi, mevcudiyet metafiziğinin belirli merkezleri etrafında şekillenir. Kendi çağının metafizik sorunlarından kaçınmak amacıyla Yunan tragedyalarını bir tür sığınak olarak gören bu felsefi yaklaşımlar, söz konusu metinleri ancak koşullu bir konukseverlik içinde kuramsal söylemlerine dâhil eder. Sözgelimi Platon, bu metinleri yalnızca hakikatin sesine destek olabilecek ölçüde ve filozofun denetiminde üretilmeleri şartıyla kabul ederken; Romantik düşünürler, kendi çağlarının parçalanmış ikiliğinden kurtulmak adına, tragedyanın birlikli yapısını ancak aklın filtresinden geçirerek benimser. Ancak tüm bu yaklaşımlar, tragedyaları tam da Derrida'nın ima ettiği üzere ev sahibinin patron

statüsündeki konumundan ötürü evcilleştirir. Konuğuna evin içerisinde “rahat etmesi için” kendi ev kıyafetlerini giydiren bir ev sahibi gibi, filozof da tragedyayı, kendi felsefi kuramına uygun bir formda şekillendirir. Böylelikle tragedyalara, ev sahibinin -filozofun- felsefi söylemlerinin çatlaklarını örten bir yama işlevi yüklenir.

Ancak herhangi bir merkezin ayrıcalığına ve fanatizme düşülmeyerek bu metinlere yaklaşıldığında, Derrida felsefesi ile klasik tragedya arasındaki buluşmanın daima sınırların muğlaklığında gerçekleştiğine tanıklık ederiz. Felsefe tarihinin çizdiği sınırları katılaştırarak kollayıp gözettiği yerde klasik tragedya, söz konusu sınırların aşıldığında neler olacağını göstererek sınırların muğlaklığını ete kemiğe büründürürken, Derrida ise sınırların hangi protokoller baz alınarak çizildiğini göstererek sınırları esnetir. Bu buluşma, neyin içerde kalıp neyin dışarıda bırakılacağı, içeriye alınan ayrıcalığı ile dışarıda bırakılanın yine bir şekilde içeride olanın menfaatine yönelik gizli kolluk desteği ve tüm iç dış mantığını kuran merkez söylemin sessiz ve görünmez sesinin kurucu mantığını ifşa ederek yapıların haritalarını çıkarır.

Klasik tragedyaların doğduğu tarihsel dönem, hem politik hem de kültürel anlamda bir geçiş dönemine işaret ettiğinden, politik olana atfedilen kurucu rol nedeniyle, mevcut kategorilerin yeniden gözden geçirilmesi bir zorunluluk hâline gelir ve tragedya sahnesi, polis sorununun kamusal bir biçimde kolektif olarak değerlendirilebilmesi için bir uzam açar. Ne var ki klasik tragedya her ne kadar kendi çağının politik sorunlarıyla yüzleşmek adına ortaya çıkan kamusal bir sanat formu olsa da bu sorunların temas ettiği insan, tanrı, kadın, erkek, doğa, hayvan, köle, efendi, içerisi ve dışarı gibi kategoriler ile ilgili meseleler evrensel olması bakımından güncelliğini yitirmezler. Dekonstrüktif bir yaklaşımla tragedyaya yeniden yönelmek, bu metinlerde kategorik ayrımların sınırlarının nasıl üretildiğini, hangi felsefi yatırımların bu sınırları tesis ettiğini ve bu sınırları esnetebilmenin olanağı olup olmadığını görmeyi mümkün kılar. Klasik tragedya kimi zaman, felsefe tarihinin görebilmemiz için 20. yüzyıl fenomenolojisini beklememizi gerektirecek denli ufuk açıcı bir biçimde, gören ve görülen ile dokunan ve dokunulan arasındaki ikiliğin iç içe geçişini ve kesişimini sahnesine taşıyarak modern felsefenin özne-nesne ayrımlarının iş görmezliğine yüzyıllar öncesinden işaret edebilmiş; melez figürler ve imgesel varlıklarla insan-hayvan ayrımının muğlaklığını görünür kılmış; hayaletleri sahneye taşıyarak mevcudiyet-yokluk ikiliğine göz kırpabilmiş; egemenin yüzü altında bastırılan tanrı, hayvan, kadın, deli gibi kategorileri ifşa edebilmiş; eklentinin

kurucu rolünü kavrayabilmiş; konukseverliğin insan merkezci sınırlarını sorgulayarak koşulsuz konukseverliğin imkânını zorlayabilmiş ve tüm bu öngörülerıyla Batı metafizik geleneğine erken bir eleştiri sunabilmiştir. Bununla birlikte politik olanın kuruluş evresinde klasik tragedya, logos ile polis arasındaki göbek bağı sıkarken kimin içeride kimin dışarıda kalacağına karar vermiş; içeridekini yasanın adaletiyle koruma altına alırken, dışarıda kalanları asimilasyon yoluyla egemen figüre görünmez bir siper olarak konumlandırmış; eklentiye erkeğin elinde idealleştirilmiş bir kamusal araç hâline getirmiş; hukukun kuruluş anına içkin performatif edimi görünmez kılarak neden ile sonuç arasındaki beklentisel zamansal dizilimi tersine çeviren hareketi doğallaştırmış ve nihayetinde unutma ile hatırlama arasındaki bağı logosun lehine olacak şekilde kolektif bellekte yeniden kurmuş ve böylelikle kimi zaman da metafizik geleneğine öncülük edecek ölçüde insan merkezci, logos merkezci ve fallus merkezci yatırımları meşrulaştırmıştır.

Derrida'nın dekonstrüksiyonu, bu metinlerin sınırlarının üzerinde yürüyen okumalar yapmayı mümkün kılarak, okura aynının içerisinde öteki bir mekânın ve öteki bir tarihin olanağının saklı olduğunu gösterir ve bu sayede pozitif anlamda özgürlüğün imkânına göz kırpar. Zira yaşadığımız dünyanın yönetim biçimleri yetersizliğinden toplumsal adalet sorunlarına, ekolojik felaketlerinden cinsiyet eşitsizliği meselelerine, ekonomik sömürülerden baskıcı rejim problemlerine, dijitalleşmeden bilgi kirliliği fenomenlerine kadar uzanan tüm bu krizler bir biçimde en çok doğaya, kadınlara, hayvanlara, yaşlılara, yoksullara, göçmenlere, evsizlere, etnik ve dini azınlıktaki kesimlere, engellilere dokunur. Ne var ki tüm bu saydığımız kategori ve gruplar yalnızca sorunların etkilerinden mustarip olmakla kalmaz, sözü geçen krizlerin doğum aşamasında da zaten norm dışı bir yere konumlandırılarak sistematik olarak ötekileştirilir. Burada yine etki ile sebep arasındaki mantıksal zamansal şirazenin şaşması, sebep ile etkinin birbirine bulaşması söz konusudur. Gündelik hayatımızı çepeçevre sarıp kuşatan bu krizlerin, yüzyıllar geçip farklı veçhelerle üstüne yenisini koyarak devam ettiği hissi, halihazırdaki düzenin arkasındaki yapılara demir atarak bu yapılara mahkûm olduğumuza dair bir izlenim yaratması özgürlüğün imkânını sorgu konusu hâline getirir. Nitekim bu çalışmada izini sürdüğümüz klasik tragedyaların da kadına, hayvanlara, adalet krizlerine, doğanın sorunlarına, kuruluş anının muğlaklığına ve politik olanın dışlayıcı karakterine dair dile getirdiği açmazlar, güncelliğini hâlen koruması açısından yapının sorunlarının artık

kronikleşmiş sorunlar olduğunu ima ederek bu sorunlardan bir çıkış olmayacağına dair bir umutsuzluğa yol açabilir. Ancak Derrida düşüncesi, artık katılaşmış bu sorunların arkasında yapılara mahkumiyeti değil, yapıların sınırları çizen logosun diline aşına oluşumuzu bulur. Derrida bu okumanın açtığı imkânı açıkça dile getirmese de bu keşif özgürlüğe doğru giden yolda atılan ilk kırılma noktasıdır. Zira yapısalcılık sonrası düşünce, tam da bu yapıların kuruluş aşamasına dair gerçekleştirdiği okumalar sayesinde yapının kurulan sistemler olduğunu, bu sistemlerinse tarihsel yüzü gizlenen birtakım *apriori* ve transandantal prensiplerle işlediğini ve sunulanın aksine istikrarsızlıklarla yol kat ettiğini gösterir. Bu sayede yapıların zorunlu olmadıkları, bilakis olumsal bir karakter taşıdığı görünür hâle gelir. Foucault'nun bizzat kurumlarda ve kurumlara meşruiyetini veren söylemlerden hareketle öznenin normalliğinin ölçütünü sunan tarihsel *apriorileri* aradığı yerde Derrida, metinlerde merkezin yöneterek sistematize ettiği hiyerarşik ayrımları kuran görünmez yasanın ardındaki aporetik mantığı arayarak yapıların olumsal veçhesini açığa vurur. Tüm bu okumalar gündelik yaşama pelesenk olan krizlerin ne edebiyatın kadim metinlerinden ne de felsefenin devasa görülen kuramsal meselelerinden azade olmadığına işaret eder ve gündelik yaşamın sorunlarının, sanatsal ve teorik olanın çizdiği sınırlarla pek çok noktada buluştuğunu göstererek, okurun aktif rolünün etik ve politik birtakım misyonları ihtiva ettiğini ima eder. Zira içine düştüğümüz dünya, bizi ne yalnızca nesnelerle ne de yalnızca dil ve yapılarla kuşatır. Aynı zamanda anlatılarla, mitlerle ve hikayelerle de sarıp sarmalandığımız bu dünya yapılarla bir şekilde ilişki kurarak kolektif bir bellek yaratır. Üstelik bu hafıza kaynağı çoğu zaman hem iktidarın hem de literatürün egemen söyleminin kendi normuna meşruiyet kazandırmak adına kullanılır. Horatius'a atfedilen meşhur Latince deyişte de söylendiği gibi *de te fabula narratur*⁴⁷.

Yine de metafizik bagajı epey yüklü kategorik ayrımlarla sarmalanmış okur; yaşadığı dünyanın iktidarının kendisine bir özne olmak için açtığı norm sınırları ile okuduğu metinlerin egemen söyleminin tahsis ettiği kategorik ayrımlar arasındaki geçirgenliği ve gerilimi fark ettiğinde, tüm bu sınırları işleten görünmez yasanın işleyiş mantığının ardındaki istikrarsızlıkları keşfeder. Böylelikle, felsefe ve bilimin kanonik söylemleriyle mitik imgelerden örülü yapıların birer doğa yasası değil, hâkim söylemin sistematik biçimde maruz bıraktığı bir doğallaştırma hamlesi olduğunu idrak eder. Bir başka deyişle

⁴⁷ Anlatılan senin hikâyendir.

anlatılan bizim hikâyemiz olsa da Derrida felsefesi Horatiusçu vecizin sözünü ettiği bu aidiyet ilişkisini sonsuza dek erteler. Zira, aynı ile öteki arasındaki ayrıma yerleştirilen “hikayesi anlatılan kişi” -sen-, yalnızca temsilin kırılğanlığı ve ertelenmesi nedeniyle sürekli ötelenen bir iz olmakla kalmaz; aynı zamanda o hikâyenin içinde keşfedilmeyi ve/veya ifşa edilmeyi bekleyen öteki hikâyelerin varlığını da gizler. Bu durum, okura yalnızca anlatılan hikâyeye mahkûm olmadığını fısıldayarak, okuduğu hikâyenin içinde anlatılmayan diğer hikâyelerin kâşifi olmaya davet eder.



KAYNAKÇA

- Académie française (1694). *Dictionnaire de l'académie françoise tome I. A-L*. Jean-Baptiste Coignard (Ed.). Veuve de Jean Baptiste Coignard.
- Aeschylus. (1926). *Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenies, Fragments* (H. W. Smyth, Çev.). Harvard University Press.
- Aeschylus. (2012). *Prometheus bound* (D. H. Roberts, Çev.). Hackett Publishing.
- Agamben, G. (2013). *Kutsal insan* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Allen, D. (2011). *Platon neden yazdı?* (A. Batur, Çev.). İletişim Yayınları.
- Aiskhylos. (2016a). Agamemnon (Y. Onay, Çev.). *Eski Yunan tragedyaları: Oresteia* (ss. 9-70) içerisinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- Aiskhylos. (2016b). Adak Sunucular (Y. Onay, Çev.). *Eski Yunan tragedyaları: Oresteia* (ss. 71-114) içerisinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- Aiskhylos. (2016c). "Eumenidler" (Y. Onay, Çev.). *Eski Yunan tragedyaları: Oresteia* (ss. 115-175) içerisinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık durumu*. (B. S. Şener, Çev.). İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (1996). *Metafizik* (A. Arslan, Çev.). Sosyal Yayınları.
- Aristoteles. (2001). *Fizik* (S. Babür, Çev.). Yapı ve Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2018). *Politika* (Ö. Orhan, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Aristotle. (1924). Rhetorica (W. R. Roberts, Çev.). W. D. Ross (Ed.), *The works of Aristotle* 11. Cilt içerisinde. Clarendon Press.
- Aristotle. (1931). De anima (J. A. Smith, Çev.). W. D. Ross (Ed.), *The works of Aristotle* 3. Cilt içerisinde. Clarendon Press.
- Aristotle. (1962). On interpretation (H. P. Cook, Çev.). H. P. Cooke & H. Tredennick (Çev.), *Aristotle: The categories, on interpretation, prior analytics* (ss. 111-179) içerisinde. Harvard University Press.
- Aristotle. (1989). *Metaphysics* (H. Tredennick, Çev.). Harvard University Press.
- Aristotle. (1995). *Poetics* (S. Halliwell, Çev.). Harvard University Press.
- Barthes, R. (1977). The death of the author. S. Heath (Ed. & Çev.). *Image, Music, Text* (ss. 142-148) içerisinde. Fontana Press.

- Başkır, Ü. D. (2017). Muğlaklığın sınırında: Oresteia’da hukuk, şiddet ve adalet. D. Sezer & N. Kalaycı (Haz.), *Siyasalın peşinde: Dünyaya tragedyalarla bakmak* (ss. 119-169) içerisinde. Metis Yayınları.
- Beiser, F. (2019). *Hegel* (S. Bayazit, Çev.). Alfa.
- Benjamin, W. (1998). *The origin of German tragic drama* (J. Osborne, Çev.). Verso.
- Berlin, I. (2004). *Romantikliğin kökleri* (M. Tunçay, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Billings, J. (2014). *Genealogy of the tragic: Greek tragedy and German philosophy*. Princeton University Press.
- Birnbaum, D & Olsson, A. (2009, Ocak). (1990). An Interview with Jacques Derrida on the limits of digestion. <https://www.e-flux.com/journal/02/68495/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion/> (E.T. 10/09/2025)
- Boethius. (2011). *On Aristotle on interpretation*. (A. Smith, Çev.). Bloomsbury.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Mitolojiler sözlüğü* 1. Cilt. (L. Yılmaz, Çev.). Dost Kitabevi.
- Bradley, A. (2008). *Derrida’s of grammatology*. Edinburgh University Press.
- Brisson, L. (1998). *Plato: The myth maker* (G. Naddaf, Çev.). The University of Chicago Press.
- Buxton, R.G.A. (1982). *Persuasion in Greek tragedy: A study of Peitho*. Cambridge University Press.
- Calvino, I. (1994). *Üç deneme* (B. Karasu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Calvino, I. (2008). *Bir kış gecesi eğer bir yolcu* (E. Cendey, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Daniel, G. (2016). Nachtraglichkeit revisited. *Psychoanalytic Inquiry*, 36(5), 408-419. <https://doi.org/10.1080/07351690.2016.1180913>
- Dastur, F. (2014). Play and messianicity: The question of time and history in Derrida’s deconstruction. Z. Direk & L. Lawlor (Ed.), *A companion to Derrida* (ss. 179-193) içerisinde. Wiley Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118607138.ch11>
- Deleuze, G. (2016). *Nietzsche ve felsefe* (S. Canbolat, Çev.). Norgunk Yayınları.
- Derrida, J. (1967). *L’écriture et la différence*. Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1973) *Speech and phenomena* (D. B. Allison & N. Garver, Çev.). Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1982a). *Margins of philosophy* (A. Bass, Çev.). The Harvester Press.
- Derrida, J. (1982b). *Positions* (A. Bass, Çev.). The University of Chicago Press.

- Derrida, J. (1987). *The truth in painting* (G. Bennington & I. McLeod, Çev.). The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1988). Signature event context (S. Weber & J. Mehlman, Çev.). Limited Inc. (ss. 1-24) içerisinde. Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1989a). *Edmund Husserl's origin of geometry: An introduction* (J. P. Leavey, Çev.). University of Nebraska Press.
- Derrida, J. (1989b). *Of spirit: Heidegger and the question* (G. Bennington & R. Bowlby, Çev.). The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1995). "Eating well," or the calculation of subject (P. Connor & A. Ronell, Çev.). *Points . . . : Interviews, 1974-1994*. 255-287. Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503622425-017>
- Derrida, J. (1997). De l'hospitalité. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre* içerisinde. Calmann-Lévy.
- Derrida, J. (2001a). *On cosmopolitanism and forgiveness* (M. Dooley & M. Hughes, Çev.). Routledge.
- Derrida, J. (2001b). *Writing and difference* (A. Bass, Çev.). Routledge Classics. <https://doi.org/10.4324/9780203991787>
- Derrida, J. (2002). *Negotiations: Interventions and interviews 1971-2001* (E. Rottenberg, Çev.). Stanford University Press.
- Derrida, J. (2008a). *Khora* (D. Eryar, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Derrida, J. (2008b). *The animal that therefore I am* (D. Wills, Çev.). Fordham University Press.
- Derrida (2009). *The beast and the sovereign* (G. Bennington, Çev.). The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2010). Yasanın gücü: Otoritenin mistik temeli (Z. Direk, Çev.). A. Çelebi (Haz.), *Şiddetin eleştirisi üzerine* (ss. 43-133) içerisinde. Metis Yayınları.
- Derrida, J. (2011). We other Greeks. (P. Brault & M. Nass, Çev.). M. Leonard (Ed.), *Derrida and antiquity* (ss. 17-39) içerisinde. Oxford University Press.
- Derrida, J. (2012a). Konuksev(-er/-mez)lik. Ö. Sözer & F. Keskin (Haz.), *Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile birlikte disiplinlerarası çalışma* (ss. 7-36) içerisinde. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Derrida, J. (2012b). *Platon'un eczanesi* (Z. Direk, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji* (İ. Birkan, Çev.). BilgeSu Yayıncılık.

- Derrida, J. (2015). *Bağışlamak* (M. Erşen, Çev.). Monokl Yayınları.
- Derrida, J. & Roudinesco, E. (2001). *De quoi demain: dialogue*. Fayard & Galilée.
- Descartes, R. (2007). *Meditasyonlar* (İ. Birkan, Çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Direk, Z. (2010). Heidegger'in sanat anlayışı. *Cogito*, (64), 106-123.
- Direk, Z. (2022). *Derrida İstanbul'da*. Fol Kitap.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı* (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Euripides. (2001). *Bakkhai* (R. Gibbons, Çev.). Oxford University Press.
- Euripides. (2020). *Kyklops* (A. Çokona, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Foucault, M. (2002). *The order of things* (A. Sheridan, Çev.). Routledge Classics.
- Foucault, M. (2011). Nietzsche, soybilim ve tarih (I. Ergünden, Çev.). F. Keskin (Haz.), *Michel Foucault: Felsefe sahnesi* (ss. 230-253) içerisinde: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). Başka mekânlara dair (I. Ergünden & O. Akinhay, Çev.). F. Keskin (Haz.), *Michel Foucault: Özne ve iktidar* (ss. 291-302) içerisinde: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2022). *Bilginin arkeolojisi* (V. Urhan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın huzursuzluğu* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Goldhill, S. (2015). The ends of tragedy: Schelling, Hegel, and Oedipus. J. Billings & M. Leonard (Ed.), *Tragedy and the idea of modernity* (ss. 231-250) içerisinde: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198727798.003.0012>
- Greimas & Courtés (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary* (L. Crist, D. Patte, & J. Lee, Çev.). Indiana University Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on fine art* (2. Cilt) (T.M. Knox, Çev.). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198244998.book.1>
- Hegel, G.W.F. (1977). *Phenomenology of spirit* (A. V. Miller, Çev.). Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (1988). *Aesthetics: Lectures on fine art* (1. Cilt) (T.M. Knox, Çev.). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198244981.book.1>
- Hegel, G. W. F. (2018). *Felsefe tarihi* (1. Cilt) (D. B. Kılınç, Çev.). NotaBene Yayınları.
- Heidegger, M. (1977). The age of the world picture (W. Lovitt, Çev.). *The question concerning technology and other essays* (ss. 115-154) içinde: Garland Publishing.
- Heidegger, M. (1992). *Parmenides* (A. Schuwer & R. Rojcewicz, Çev.). Indiana University Press.

- Heidegger, M. (1996). *Hölderlin's hymn "the Ister"* (W. McNeill & J. Davis, Çev.). Indiana University Press. <https://doi.org/10.2979/1937.0>
- Heidegger, M. (1998a). *Pathmarks* (W. McNeill, Ed.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511812637>
- Heidegger, M. (1998b). *Tekniğe ilişkin soruşturma* (D. Özlem, Çev.). Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (2000). *Introduction to metaphysics* (G. Fried & R. Polt, Çev.). Yale University Press.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Heidegger, M. (2013). *Poetry, language, thought* (A. Holfstader, Çev.). Harper Collins Publishers.
- Heidegger, M. (2020). *Varlık ve zaman* (K. Ökten, Çev.). Alfa Yayınları.
- Herakleitos. (2018). Herakletios: Bir kapalı söz ustasıyla buluşma denemesi (S. Rıfat, Ed. & Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hölderlin, F. (2012). Alman idealizminin en eski sistem programı (M. B. Albayrak, Çev.). *Şiir ve tragedya kuramı* (ss. 25-27) içerisinde. Notos Kitap Yayınevi.
- Husain, M. (2002). *Ontology and the art of tragedy*. State University of New York Press.
- Husserl, E. (1960). *Cartesian meditations: An introduction to phenomenology* (D. Cairns, Çev.). Springer.
- Husserl, E. (1977). *Phenomenological psychology* (J. Scanlon, Çev.). Martinus Nijhoff. <https://doi.org/10.1007/978-94-010-1083-2>
- Husserl, E. (1991). *On phenomenology of the time: Consciousness of internal time (1893-1917)* (J. B. Brough, Çev.). Springer.
- Kahn, C. (1981). *The art and thought of Heraclitus*. Cambridge University Press.
- Kalaycı, N. (2016, Haziran). Hayvan: Bir sınır aşma imkânı. *E-skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/hayvan-bir-sinir-asma-imkani/2975> (E.T. 10/09/2025)
- Kalaycı, N. (2017). Klasik tragedyalarda 'yakışksız' ölüm, yas ve tanıklık sorunu: Antigone, Eumenidler, Yakarıcılar, Troyalı Kadınlar. D. Sezer & N. Kalaycı (Haz.), *Siyasalin peşinde: Dünyaya tragedyalarla bakmak* (ss. 170-198) içerisinde. Metis Yayınları.
- Kraut, R. (2005). The defense of justice in Plato's *Republic*. R. Kraut (Ed.), *The Cambridge companion to Plato* (ss. 311-337) içerisinde. Cambridge University Press.
- Krell, D. F. (2005). *The tragic absolute*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2979/3800.0>

- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (T. Gora, A. Jardine, & L.S. Roudiez, Çev.). Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme* (N. Tural, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Levinas, E. (1979). *Totality and infinity* (A. Lingis, Çev.). Martinus Nijhoff Publishers. <https://doi.org/10.1007/978-94-009-9342-6>
- Levinas, E. (1982). *Éthique et infini*. Librairie Arthème Fayard.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *The elementary structures of kinship* (J. H. Bell & J.R. von Sturmer, Çev.). Beacon Press.
- Lévi-Strauss, C. (1975). Mitlerin yapısı (F. Akerson, Çev.). *Felsefe Arkivi* (19), 152-180.
- Lévi-Strauss, C. (1994a). *Hüzünlü dönenceler* (Ö. Bozkurt, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (1994b). *Yaban düşünce* (T. Yücel, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (2011). *Modern dünyanın sorunları karşısında antropoloji* (A. Terzi, Çev.). Metis Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal antropoloji* (A. Kahiloğulları, Çev.). İmge Kitabevi.
- Lévi-Strauss, C. (2020). *İrk, tarih ve kültür* (H. Bayrı, R. Erdem, A. Oyacıoğlu, & I. Ergüden, Çev.). Metis Yayınları.
- Liddell, H. G. & Scott, R. (1996). *A Greek-English lexicon*. Clarendon Press.
- Locke, J. (2007). *İnsanın anlama yetisi üzerine deneme III & IV* (M. D. Topçu, Çev.). Öteki Yayınevi.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan dünya* (Ö. Aygün, Çev.). Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2012) *Göz ve tin* (A. Soysal, Çev.). Metis Yayınları.
- Nancy, J. L. (2018). After tragedy (R. Bononno, Çev.). *Expectation: Philosophy, literature* (ss. 165-176) içerisinde. Fordham University Press.
- Nietzsche, F. (2010). *Güç istenci* (N. Epçeli, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2013). *Tragedyanın doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2001). *Ahlakın soykütüğü: Bir polemik* (Z. Alangoya, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2011). *Ecce homo* (C. Alkor, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2007). *The gay science* (J. Nauckhoff, Çev.). Cambridge University Press.

- Nietzsche, F. (1998). Ahlakdışı anlamda doğruluk ve yalan üzerine (O. Aruoba, Çev.). *Cogito*, (16), 55-66.
- Ong, W. J. (2012). *Sözlü ve yazılı kültür* (S. P. Banon, Çev.). Metis.
- Otto, W. F. (1965). *Dionysus: Myth and cult* (R. Palmer, Çev.). Indiana University Press.
- Plato. (1921). Theatetus (H. N. Fowler, Çev.). *Plato: Theatetus, Sophist* (ss. 6-257) içerisinde. Harvard University Press.
- Plato. (1925). The Statesman (H. N. Fowler, Çev.). H. N. Fowler & W. R. M. Lamb (Çev.), *Plato: The Statesman, Philebus, Ion* (ss. 1-196) içerisinde. Harvard University Press.
- Plato. (1937). *The Republic Books I-V* (P. Shorey, Çev.). Harvard University Press.
- Plato. (1942). *The Republic Books VI-X* (P. Shorey, Çev.). Harvard University Press.
- Plato. (2005). Phaedrus (H. N. Fowler, Çev.). *Plato: Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus* (ss. 405-579) içerisinde. Harvard University Press.
- Platon. (2007). *Yasalar* (C. Şentuna & S. Babür, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Ross, D. (2011). *Aristoteles* (A. Arslan, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Revel, J. (2016). Foucault, Derrida: The effects of critique. O. Custer, P. Deutscher, & S. Haddad (Ed.), *Foucault/Derrida: Fifty Years Later* (ss. 125-132) içerisinde. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/cust17194-010>
- Saussure, F. de. (1998). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). Multilingual.
- Schmidt, D. (2001). *On Germans and other Greeks: Tragedy and ethical life*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2979/2514.0>
- Schelling, F. W. J. (2017). *Sanat felsefesi* (M. Ertene, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Schelling, F. W. J. (1980). Philosophical letters on dogmatism and criticism (F. Marti, Çev.) *The unconditional in human knowledge* içerisinde. Associated University Press.
- Sonneson. G. (2018). New reflections on the problem(s) of relevance(s): The return of the phenomena. J. Strassheim & H. Nasu (Ed.), *Relevance and irrelevance* içerisinde. De Gruyter.
- Sophocles. (1893). *The Ajax of Sophocles* (S. R. Jebb, Ed. & Çev.). Cambridge University Press.
- Sophocles. (1898). *The Philoctetes of Sophocles* (S. R. Jebb, Ed. & Çev.). Cambridge University Press.
- Sophokles. (2008). *Antigone*'den (Ö. Aygün, Çev.). *Cogito*, (54), 252-253.

- Sophokles. (2016). *Oidipus Kolonos'ta* (A. Çokona, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sophokles. (2019). *Antigone* (A. Çokona, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Suto, T. (2012). *Boethius on mind, grammar and logic*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004216044>
- Szondi, P. (2002). *An essay on the tragic* (P. Fleming, Çev.). Stanford University Press.
- Torczyner, H. (1992). *Rene Magritte* (N. Boyacı, Çev.). Düzlem Yayınları.
- Vernant, J-P. & Vidal-Naquet, P. (2012). Eski Yunan'da mit ve tragedya (S. Tamgüç & R. F. Çam, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Yıldırım, F. B. (2015). Değişen fikirler, felsefi öncüller: Çağdaş edebiyat kuramında felsefe. *Monograf*, (4), 31-64.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. Can Sanat Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Özge KARA	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Fen-Edebiyat Fakültesi
Bölümü	Felsefe Bölümü
Makale ve Bildiriler	
1.Kara, Ö. (2024). <i>Sinemada Cinsiyet ve Mekân: Sciamma ve Patriyarkal Arkitektöniğin İskelesi</i>.ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi. 2.Kara, Ö & Kabil, O. (2022). <i>Politik İkiliklerin Müphemliğı: Derrida'nın Hobbes'u</i>. Amme İdaresi Dergisi, 56, 1–27. 3.Kara, Ö. (2021). <i>Parergon'dan Ergon Yaratmak: Magritte Resimlerinde Sınırların Üzerinde Yürümek</i>. ViraVerita E-Dergi, 13, 59–88. DOI: 10.47124/viraverita.871916 4.Kara, Ö. (2021). <i>Sanat Eseri Kimindir?</i>.Özne Felsefe Dergisi, 35, 67–88. 5.Kara, Ö. (2023). <i>Bedenleşmiş Zamanın İzinde: Çocukluk Müzesinde Bir Dostluk Deneyimi</i>. sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 14(1), 63–82. DOI: 10.32001/sinecine.1245281 6.Kara, Ö. (2019). <i>Bağışlamak Mümkün Müdür? Bir Oresteia Okuması</i>, Ardahan, I. Uluslararası Mitoloji Sempozyumu 7.Çötök, T. & Kara, Ö. (2019). <i>Anaximandros'un Felsefesinde Apeiron</i>. Felsefi Düşün, 13, 51–74. 8. Kara, Ö. (2025). <i>Dirlik Alanını Bir Arada Deneyimlemek</i>. İyi Tasarım 10: İzmir Akdeniz Akademisi.	