

Araf'ta Barınan: "Özdeşlik" ve "Değil-Özdeşlik" Arasında Sanatçının *Hypokrites* Olarak Portresi

Oğuz HAŞLAKOĞLU

Özet

Makale, Hegel ve Adorno düşüncesini diyalektik yönden eleştirel olarak karşılaştırarak, özellikle Adorno'nun sanat yapıtını "hakikat esası (Unwahrheit)" bağlamında bir "oluşum" olarak gören yaklaşımını geliştirir. Böylece çalışma, Timaios gibi temel metinler üzerinden yaratıcılık fiilini ele almaya çalışarak bunun modern sanatsal ifadelerini, özdeşlik ve değil-özdeşlik kavramlarını diyalektik bağlamda içerecek şekilde dışta bırakan 'sınır' kavramında temellendirecek biçimde Eski Yunan'da oyuncuya verilen hypokrites ismi üzerinden yorumlar.

Anahtar Kelimeler: *Hypokrites*, Değil-özdeşlik, *Mimesis*, Hakikat Esası (*Unwahrheit*), Adorno, Hegel, Platon.

Dweller of Purgatory: The Portrait of Artist Between Identity and Non-Identity

Abstract

Present essay compares and contrasts Hegel's and Adorno's thought in a critically dialectical manner and develops the approach of Adorno's conceiving of the art work as a form of "becoming" within the context of "truth-content (Unwahrheit)". In this way, by first refering back to basic texts in the history of thinking concerning the creative act such as Timaeus, tries to decipher its modern expressions in the works of art by grounding identity and non-identity on the concept of 'limit' -which dialectically excludes them in

* Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, e-posta: ohush@yahoo.com.

their inherence within- by means of interpreting its counterpart in the Ancient Greek under the name hupokrites which is given to actor.

Keywords: *Hupokrites*, Non-identity, *Mimesis*, Truth-Content (*Unwahrheit*), Adorno, Hegel, Plato.

Hegel, Batı Felsefesi'nde ilk kez Kant düşüncesinde ifadesini bulan ve bilginin mümkün koşullarını duyuşal tecrübeden bağımsız *a priori* formu itibarıyla ele alındığı "transandantal felsefe"sini Gadamer'in deyimıyla "sonuçlandırmak" amacıyla, daha önce Platon düşüncesinde ifadesini bulan "diyalektik" kavramını, geliştirdiği kendine has mantık anlayışı sayesinde tümüyle yeniden tanımlamıştır. Hegel diyalektiğinin mantık kurgusu "farklılık", "karşıtlık" ve "çelişki" evrelerinden ya da Hegel'in ifadesiyle, diyalektik düşünce içinde; "bilincin kendi üzerine yansıtmasının belirlenimleri"nden geçerek, nihayet çelişkinin kendisinin değillenmesi yoluyla varılan, mutlak birliğe dayanır. Hegel'e göre mevcut olan her şey esasen çelişki içindedir çünkü ancak çelişkinin özünü teşkil eden "belirlenimli değilleme" (*determinate negation*) sayesinde ki yaşamın temel ifadeleri olan hareket ve canlılık; kısaca, değışim mümkündür (Hegel, 1969: 439). Dolayısıyla, diyalektik düşünce, sıradan düşüncede "farklılık", klasik felsefedeki "yansıtma dayalı" düşüncede "karşıtlık" olarak anlaşılanın, aslında her zaman üstü örtülü "çelişki" olduğunu gösterir. Bunu yaparken de çelişkinin, örneğin Mantık Bilimi'nde olduğu gibi; "Varlık" ve "Hiçlik" gibi kavramların kendilerinde zihinsel anlamda değil, bunların da ancak birer analitik ciheti (*Moment*) oldukları "Oluş"ta temellendiğini söyler. İşte Hegel'in "felsefenin en önemli kavramı ve kökensel belirlenimi" (Hegel, 1969: 106-107) olduğunu söylediği *aufhebung*, esasen bir "Oluş" düşüncesi' olarak bütün anlamını bu kavramın birbirine karşıt; "iptal ve muhafaza" anlamlarını birlikte içerecek gerçekleştirdiği diyalektik geçiş işlevinde bulur. Bu geçiş, bilincin -Hegel'in adını verdiği şekliyle- "Geist" olarak evrilişinin (*alternation*) kendi kendisini tümüyle ve eksiksiz olarak kavradığı "Mutlak İdea"da bir "zemin (*Grund*)" olarak son bulur ve Hegel mantığı tamamlanarak kapanır.

Ne var ki Hegel'in, çelişkinin devindirdiği bu diyalektik mekanizmayı, bütün bir gerçekliği kendisine mal eden bir *totalité* olarak özdeşlik zemininde temellendirmiş olması, "gerçek olan ne varsa rasyoneldir" sonucunu kaçınılmaz hâle getirir. Bu içinden bir kelebek olarak çıkılması mümkün olmayan, mutlak idealizmin gerçeklik ve aklı özdeş gören kozasına doğal olarak hapsolmek istemeyen Marksist düşünür, sosyal bilimci ve son büyük estetik ve sanat felsefecisi Adorno, bir Marksist olarak felsefi açıdan kökten bağı olduğu Hegel diyalektiğini yine de mümkün bir çağdaş materyalist düşüncenin felsefi zemini olarak muhafaza etmek ister. Bunun için de "olumsuz diyalektik (*negative dialectic*)" adını verdiği eleştirel felsefesiyle, Hegel sisteminde "özdeşlik" içinde eritilen çelişkiyi, yapısal anlamda tersyüz ederek, "değil-özdeşlik"te (*das Nichtidentische; non-identity*) dondurur.

Kendi içinde ele alındığında, "değil-özdeşlik", düşünce ve algının tümüyle

'kavranamaz' kökeni olarak, adını ne olmadığından; özdeşlik olmamasından alır. Bu 'olumsuz' ontolojik yaklaşım için Adorno'nun altta yatan gerekçesiye; kendi düşüncesiyle Kant ve Hegel düşüncesi arasındaki felsefi sorunsal bağlamı bir yana, esasen ideolojinin mutlakıyetine teslim olmuş hâlihazırdaki dünya tasviridir. Buna bağlı olarak da Adorno'nun ifadesiyle "diyalektik, yanlış koşulların ontolojisidir; doğru koşullarda zaten diyalektiğe ihtiyaç yoktur çünkü çelişki ortadan kalkmıştır" (Adorno, 1973: 11). Bu nedenle de "tüm olan biten" Hegel'in aksine "hakiki (*Wahre*)" değil "gayri-hakiki"dir (*Unwahre*). Dolayısıyla da mevcut dünya, bir sömürü düzeni içindeki bu hakikat dışı gerçeklik tasviriyile, çelişki içinde asılı kalmıştır. O halde "değil-özdeşlik" özdeşlikte eritilmesi mümkün olmayan bu çelişkiyi teşhir eder ve böylece mevcut düzenle uzlaşmayı reddederek gerçeği olduğu gibi gösterir.

İşte bu çerçeveden hareketle, Adorno'un, sanat yapıtını, kendisinden önce hiç ele alınmamış bir hakikat ve *mimesis* bağlamı içindeki tarihsel derinlik boyutuyla ortaya koyduğu görülür. İlginç bir biçimde, Hegel düşüncesinin sanat tarihinde Panofsky'nin yorumlarını eşsiz kılan etkisi, estetik ve sanat felsefesinde de Adorno'nun yaklaşımını özgün kılar. Adorno'ya göre, üretim ilişkilerinin sonucu ortaya çıkan toplumsal sömürü ve sınıfsal çelişkinin, özne ve toplum arasında ifadesini bulan zorunlu özdeşleşme sonucu, ideolojik bir gayri-hakikat (*Unwahrheit*) olarak sanat yapıtında nasıl gerçekleştiği; yapıta özgü "hakikat-esası (*Wahrheitsgehalt*)" olarak, yapıtta mevcut mimetik ifade ve rasyonel yapı bağlamında aydınlatılabilir (Adorno, 2002: 129-131). Dahası ancak felsefi anlamda ele alınıp, hakikat-esası (*Wahrheitsgehalt*) itibariyle yorumlanması açısından sanat, felsefeyi gerektirir (Adorno, 2002: 341); değilse, diğer tüm mümkün yorumlarında "kültür endüstrisi" içinde bir "eğlence" olarak 'asimile' edilir.

Öncelikle Adorno'ya göre bir sanat yapıtı "rasyonel yapı" arz eden biçimiyle (*Form*) "mimetik" içeriği (*Inhalt*) arasında mevcut kurgunun sonucunda bir muamma (*enigma*) olarak tezahür eder (Adorno, 2002: 127). *Mimesis* burada Adorno'daki anlamıyla taklitten ziyade özdeşleşme ilişkisini ortaya koyar. Buna göre *mimesis* bir şeyin taklidi değil ama o şeye benzemedir (Cahn, 1984: 34). Mimetik ifade olarak yapıt "oluşagelme sürecidir" (Adorno, 2002: 176-194) ancak aynı zamanda, öznenin zorunlu bir özdeşleşme hali olarak toplumu, yapıtın "esas"ı (*Gehalt*)¹ olarak, sergilediği "gayri-hakikat"inde (*Unwahrheit*) açar. Böylece yapıt, Adorno'nun benzersiz ifadesiyle, "pıhtılaştıran içerik"i (Adorno, 2002: 291) itibariyle bütün bir tarihsel süreci içerir; öyle ki bütün bir toplum sanat yapıtında bir arka plan ya da atf olarak değil onu teşkil eden "esas" olarak barınır.

İşte sanat felsefesi bağlamında yapılması gereken de Adorno'nun bu özgün

1 "İçerik" değil çünkü "içerik" ya da "kapsam" karşılıkları "Inhalt" olması bakımından, bunlara ek olarak "töz", "cevher" anlamına da gelen "Gehalt"tan sıkı sıkıya ayırt edilmelidir.

ifadelerinin eleştirel açıdan ele alınarak açıklığa kavuşturulmasıdır. Öncelikle biçim (*Form*) ve içerik (*Inhalt*) bağlamını ele aldığımızda Adorno'da her ikisinin de diyalektik olarak tanımlandığını görüyoruz. Biçim burada rasyonalitesini kavramsal bir tasarım olmasına borçludur. Ne var ki biçim doğrudan kavram demek değildir; biçim kavramın çerçevesini çizdiği görsel bir temsildir ve bu özelliğiyle de sanatta sembolik ifadenin alanına girer. Buna karşın, içerik, bir “oluşagelme” olarak, mimetik bir fiil olması itibarıyla, fiili işleyen, bunun sonucu olarak ortaya çıkardığına benzemesidir. Peki bu benzeme durumunu bir fiil olarak yapıtın meydana gelişi içinde nasıl anlamak gerekir?

Diyelim bir “natürmort” resmi yapıyorum ve önümde çeşitli objelerden oluşturulmuş bir kompozisyon var. Bu durumda bir *mimesis*'ten söz edebilmek ressamın önündeki natürmort'u tuvalde taklit ettiğini söylemekle mümkündür, ancak bu genel geçer *mimesis* anlayışının, örneğin, temsilden nasıl ayrıldığı açık değildir çünkü aynı şekilde ressamın önündeki natürmort'u tuvalinde temsil ettiği de söylenebilir. Adorno'nun *mimesis*'e attığı anlam açısından durum daha da ilginçtir; ressamın tuvalde resmettiği natürmort'a benzediğini söyleyecektir. Bu ilginç durum *mimesis* ve temsil (*representation*) kavramlarının sanatsal fiil ve yapıt bağlamındaki konularının ve işlevlerinin aydınlatılmasını gerektirir. Dahası içerik (*Inhalt*) ve biçim bağlamı da doğrudan aslında *mimesis* ve temsil kavramlarının anlaşılmasını gerektirir çünkü biçim temsile dairken, içerik mimetik bir anlam taşır.

“Temsil (*representation*)” bütün bir felsefe tarihinin en temel ve bir o kadar da sorunlu kavramlarından birisidir. Platon'un, kendisinden önceki düşüncede keskin bir biçimde ayrılmış olan varlık (*on*) ve oluş (*genesis*) bağlamını birlikte açıklamak için *eidos*'u düşünce tarihinin sahnesine, *philosophia* faaliyetinin tecrübî esası olarak çıkardığından beri “temsil” kavramı epistemolojik köken ve koşul sorunsalının tam merkezinde yer alır. İlginç biçimde, yine, Platon'un matematiksel esasa dayanan bir *kozmogoni*'yi mitolojik bir söylem içinde ortaya koyduğu *Timaios* diyalogunda, *demiurgos*'un evreni bir modelden (*paradeigma*) hareketle meydana getiriyor oluşu, Adorno bağlamında anlamaya çalıştığımız sanat yapıtının *mimesis*/içerik ve temsil/biçim bağlamına oldukça farklı bir açıdan ışık tutar. Metinde bu durum şöyle ifade edilir:

“Şurası muhakkak ki, ne zaman bir sanatkâr (*demiourgos*), bakışıyla (*blepôn*) daima (*aei*) aynıyeti (*tauta*) kavramaktan (*exon*) hareket etse; bizzat bunu örnek (*paradeigma*) almak sûretiyle *idea* ve *dunamis* de mükemmelleşerek zorunlu biçimde güzel olarak sonuçlanır; ancak ne zaman bakışı oluşa ve oluşagelmiş bir şeyi örnek alsa, sonucu olan şey güzel olmaz” (*Timaios*: 28b-c).

Metne dikkatle bakıldığında, *demiurgos*, genelde bu ifadenin anlaşıldığı şekliyle *idea*'yı örnek ya da model (*paradeigma*) almaz çünkü her şeyden önce “bakış”ı “daima aynıyet”i kavrar. Dahası, zaten Platon'da *idea* değişime tabi olmayan ve tezahürün esasını teşkil eden bir cevher (*ousia*) olarak mevcudiyetinin yeterli ko-

şulunu varlıktan (*on*) alır. Dolayısıyla, *demiurgos*'un yaratıcı fiili için, *idea*'yı model aldığı düşüncesi bu temel noktayı gözden geçirir. Bunun nedeni, *Timaios* diyalogunun Puthogoras etkisinde bir matematik evren modelinin tasarım ilkesi olarak *idea*'yı temel almasına bakarak, bizatihi yaratıcı fiilin kaynağı itibariyle de *idea*'nın model alındığının varsayılmasıdır. Oysa biçimin kökeni *idea*, fiilin kökeni ise "kuvvet" anlamında *dunamis* olmasına karşın her ikisinin de örnek ya da model aldığı, *demiurgos*'un "bakış"ını "daima" (*aei*) üzerinde tuttuğu "aynıyet"tir (*tauta*).

Bu oldukça önemli durumu daha yakından anlamamızı sağlayacak ipucunu, *demiurgos*'un *poiesis*'ini bu sefer *Sofist* diyalogunda ilahi (*theou*) ve beşeri (*anthropou*) *poiesis* arasındaki farkı ortaya koyarken Atinalı Yabancı verir. Burada, ipucu, beşeri *eidolopoiike* ile kıyaslanan ilahi *autourgikê*'nin etimolojisinde mevcuttur. *Autourgos* Eski Yunanca'da "çiftçi" için de kullanılan bir sözcüktür ve anlamı "kendi toprağında çalışan" demektir. *Autourgikê* ise *Sofist* diyalogunda kullanıldığı bağlamında, ilahi *poiesis*'in, modelini kendi dışından alan beşeri olanın aksine, bizzat kendisinden alan bir meydana getirmez. Beşeri *poiesis* olarak *eidolopoiike* Platon düşüncesinde ontolojik açıdan *me on* (varlık olmayan) statüsünde olan *eidolon*'a dayanır. *Me on* her türden duysal tecrübe nesnesinin (*aistheton*) ontolojik zemindir ve değişime tabi olduğu için de Platon düşüncesinde değişmez olan "hakiki varlık"tan (*ontos on*) ayırt edilir. Bu durum, neden *demiurgos*'un kozmogoni'sinin aslen bir failiyet (*autourgikê*) olması gerektiğini ortaya koyar: bakışını daimi odakladığı aynıyet, *tauta* olarak varlığın *genesis*'e tabi olmayan *to auto* (kendisi) anlamında aynıdır.

İşte *Timaios* diyalogundaki bütün bir kozmogoni de bu bakışın sonrasında değil; bu bakışa tabi olarak, bizzat içinde gerçekleşir. Bu anlamda, *kozmos*, *demiurgos*'un bir kereliğine yapıp bitirmiş olduğu değil, anbean bilfiil olma hali olduğu için hem "ruh"u (*empukhon*) hem de "saf idraki haiz" (*ennoun*) canlı (*zôion*) bir sûretidir (*eikon*). Bunun anlaşılama nedeni, *demiurgos*'un kozmogonik faaliyetine *eidolopoiike*'de olduğu gibi modelini kendi dışından alan bir *poiesis* atfedilmesidir. Oysa *demiurgos*'un bakışını aynıyeti üzerinde tutuyor oluşu, daha ziyade *kozmos*'u tıpkı bir aktörün rolüne bürünmesinde olduğu gibi, kendisinden çekip çıkardığını gösterir. Bu açıdan bakıldığında, Shakespear'in "bütün dünya bir sahnedir" sözünün Platonik kozmogoni'ye atıfta bulunduğu söylenebilir; çünkü *demiurgos* *kozmos*'u, aynıyetinde kendisini seyrettiği tecelli cihetleri olan *eidê*'ye bürünmek sûretiyle, sarf ettiği *dunamis* (kuvvet) ile bizzat sahne alarak, kendi bağrında açar.

Kozmogoni ve sanatsal yaratıcılık arasında söz konusu bu benzerlik sanatçılara tecrübi bilgi açısından yabancı değildir. Örneğin Dali, her ressamın kendi kozmogoni'sini resmettiğini söyleyerek sanatı doğrudan bir "evrendoğum" olarak ifade eder. Ne var ki sanatsal tecrübeye açık olan bu durumun düşünceye getirdiği zorluk, teolojide genel anlamda bir yandan *deizm* diğer yandan *panteizm* yorumlarına yol açan karşılıklı bir savrulma sergiler. Burada, "deizm", *theos* ve *kozmos*'u biri diğerine bağlı iki ayrı unsur olarak anlarken, "panteizm" tümüyle aynı olduklarını düşünür.

Oysa bir aktör rolünün ne içinde ne de dışındadır ve bunun anlamı, faaliyetinin mimetik esası gereği aktörün, sahnede kaldı sürece, ne “özdeşlik” ne de “farklılık”ta temellendirilemeyeceğidir.

Bu çerçevede bakıldığında, mimetik içeriğin rasyonel biçim olarak “pıhtılaştırılması”; sanatsal fiilin, içerik olarak mimetik anlamda oluştuğu ya da büründüğü sürece, sonucu temsil olacak şekilde yapma edimi yoluyla yüklenmesidir. İşte bu yüklenme, yükleyenin yüklenendeki mevcudiyetine oldukça ilginç ve aykırı bir ontolojik konum kazandırır: ‘iç’içe’lik’. Yalnız şu var ki bu ‘iç’içe’lik’, yüklenen itibarıyla temsilden ibaret olduğu için, açılması, sanatsal ifadede fiil yerine onun bir sonucu olan bitmiş yapıtı esas alan bir düşünceye açık değildir. Bu ‘iç’içe’lik’te, ‘biçim/temsil itibarıyla seyredilen; içerik/mimesis olarak aslında fail tasviridir. Ne var ki fail, fiilin mimetik özelliği gereği, meydana gelerek görüldüğü temsilde bizatihi görünmez; çünkü ‘iç’içe’lik’ nedeniyle, kendi içinde anlaşılmaya muhtaç, tıpkı sahnede bir aktörün rolüne ‘iç’ olmasına karşın rolünün ‘içinde’ olmamasına benzer bir durum sergiler. Bu kavrayışa *aporia* oluşturan durum, sergilediği ‘iç’içe’lik’ gereği, örneğin ‘örtülme’ ya da ‘gizlenme’de olduğu gibi ‘altında’ ya da ‘içinde’ anlamları veren ve aslında aynı mekânda ‘yanyanalık’ sergileyen ilişki türleri üzerinden anlaşılabilir.

Bunun için seçilen oyunculuk örneği elbette tesadüf değildir çünkü sahnede bir aktörün durumu, burada ifade edilmeye çalışılan ‘iç’içe’liğin’ sanatsal ifadedeki asıl kökenidir. Aktörlük ait olduğu sanat disiplini anlamında esasen tiyatro demektir. Bizatihi *mimesis* olmasa da bugün bildiğimiz anlamda tiyatronun, sanatsal bir ifade olmasından öte, belli bir kültürel kimlik anlamında *ethos* olarak ifadesini bulduğu tarihsel zemin ve dönem, Eski Yunan’dır. Eski Yunan’da tiyatro, sembolü olan komedi (*kōmōidia*) ve trajedi (*tragōidia*) maskeleriyle, *anthropos*’u ilk görünüşte karşıtlık bağlamında tanımlar. Bu bağlamın karşıtlık içinde aslında özdeşlik içerdiğini ise Platon *Sumposion*’da Sokrates’in ağzından duyurur. Şarap eşliğinde sevgi ve güzellik üzerine söylevlerin verildiği ve sohbetlerin edildiği dost meclisinin sonuna doğru, ayakta kalanlara Sokrates *tragedia* ve *komedianın poetik bilgi* (*epistasthai poiein*) açısından “aynı anlamı” (*omologeîn*) taşıdıkları, dolayısıyla da bilgi temelinde aynı tür *technê* olmaları nedeniyle *tragedia* yazarının *komedianın* *komedianın* yazarının da *tragedia* yazabilmesi gerektiğini söyler (*Sumposion*: 223d). Ne var ki bu sözlerin diyalog sahnesindeki muhatapları olan meclisin ayakta kalabilen son sakinleri Agathon ve kendisi de bir *komedianın* yazarı olan Aristophanes, Sokrates’in söylediklerinin anlayabilecek durumda olmadıklarından gecenin sonunda sızır kalırlar ve sohbet sonuçlanamaz. Öyle ki zaten diyalog da bu yarım kalan sohbet sahnesiyle biter.

Tarihin garip bir cilvesiyle, yaklaşık iki bin yıl sonra Platon’un Sokrates’in ağzından dile getirdiği bu ifadeler bir kehanetmiş gibi hem *komedianın* hem de *tragedianın* en yetkin ve aşılmaz örneklerini birlikte veren Shakespear’le gerçek

olur. Böylece, ağlama ve gülmeye sembolize edilen trajedi ve komedi, iki karşıt fizyonomik ifadede somutlaşan maskelerle tiyatronun sembolü oluşunun anlamına, Shakespear'le kavuşur. Bu durumu elbette oyuncu, yönetmen ve senaryo yazarı olarak en iyi tecrübe etmiş olanlardan biri olan ve bizde bilindiği adıyla ölümsüz "Şarlo" tiplemesinin yaratıcısı Charlie Chaplin'in konuyla ilgili sözleri *tragedia* ve *komedia* arasındaki bu ilişkinin yazar ve/veya yönetmen dışında oyuncu yanına da işaret etmesi açısından esin doludur:

*"Komedinin yaratılışında, trajedinin gülünç olanın ruhuna canlılık kazandırıyor oluşu paradoksal bir durumdur; çünkü gülünç olan, sanırım, bir savunma tavrıdır: Doğanın güçlerine karşı çaresizliğimize gülmeliyiz -ya da delirmeli."*²

Demek ki komediye ruhunu veren trajedir çünkü trajik olana tahammül ancak bir savunma refleksi olarak komedi ile mümkündür ancak bu durumda Chaplin'in sözünü ettiği paradoksu nasıl anlamak gerekir? Burada trajedi ve komedi ile Gestalt Psikolojisi'nin prensiplerinden biri olan "şekil ve zemin" arasında bir analogi kurulabilir. "Vazo ve yüzler" türü bir örnek buna oldukça uygundur. Bu iyi bilinen örnekte, esasen vazo biçimi, profilden verilmiş karşılıklı bakan yüz silüetleri biçimiyle yan yana aynı hattı paylaştıkları bir düzlemde birlikte bulunur. Ne var ki algımız eğer siyah alan olarak vazo belirlenmişse vazoyu; aksine siyah alan olarak yüzler belirlenmişse yüzleri algılar ancak bu ikisi hiç bir zaman aynı anda algılanmaz. Bu nedenle aslında yan yana bir arada olan vazo ve yüzlerden biri algıda zorunlu olarak öne çıktığında, diğeri arka planda varlığını sürdürür ve öne çıkan şekle zemin oluşturur. Böylece, aslında aynı düzlemde yan yana olan iki biçim, biri şekil diğeri ise zemin olarak ayrışmak süretiyle iç içe geçerek birbirine bağlanır. İşte bu iç içe geçme, şekil ve zemin arasında oluşan birbirine bağlanma tarzında, bilincin dikkat özelliğine bağlı ortaya çıkan birbirine karşıt yönde ve aynı anda söz konusu öne gelme ve arkaya gitme olarak, kendi içinde belli bir karşıtlık ilişkisi oluşturur.

Benzer biçimde, trajedi ve komedi ayrı maskeler olarak sembolize edildikleri tiyatrodan oyunculuk fiili itibarıyla aslında yan yana değil iç içedirler. Ne var ki burada iç içe geçmeyi temin eden unsur şekil/zemin algısında olduğu gibi karşılıklı biçimleri tanımlayan ortak hat değildir. Bizzat bu hattın da *peras* (sınır) olarak kökeni olan ve aktörün Eski Yunanca'da anıldığı ismiyle *hupokrites*'tir. *Hupokrites* bugün Batı dillerinde yalnızca "ikiyüzlü (*hypocrisy*)" anlamında ahlaki bağlamda bilinen ama Eski Yunan'da aktörü, etimolojisinin ortaya koyduğu şekliyle, *hupo*, yani "altında" ve *krites*, yani "kritik" sözcüğünün geldiği, tümü 'ayırma'ya bağlı "yargıda bulunmak", "karar vermek" anlamları da içeren; kitabi olarak alındığındaysa "ayırmda" anlamı taşıyan bir sözcük olarak tanımlar. Eski Yunan'da oyuncunun *hupokrites* olarak isimlendirilmiş olması, "actor," "acteur," "Schauspieler" gibi günümüz

2 Bkz. Chaplin, 1964.

Batı dillerinde mimetik fiilin sahne ve oyunu esas alan görünür niteliklerinden değil, doğrudan oyunculuk fiilinin görünmeyen, örtük ontolojik esasından hareket edildiğini gösterir. Bu durum tiyatronun sembolü olan trajik ve komik maskelerin anlamına da açıklık getirir. *hupokrites* oluşunda aktör, *hupokrinesthai* fiili itibariyle birbirine karşıt iki halin dışında üçüncü bir şey değil, iki karşıt halin aynı anda hem ayrıldığı hem de birleştiği sınırdaki 'bir'arada'lık' olarak ifadesini bulur. Bakıldığında, trajedi ve komedi genellikle ya karşıtlıkta temellendirilmiş olduğu için ayrı ayrı oynanır ya da aynı dramda belli oranlarda karıştırılır. Oysa sadece tragedya'yı komedyadan ayırarak birleştiren; birleştirerek de ayıran onları iç içe geçirebilir. İşte Chaplin'in sözünü ettiği paradoks tam olarak burada, "trajedinin gülünç olanın ruhuna canlılık kazandırdığı" *mimesis*'in kalbi olan sınırdaki; sınırın kendisinin bir *hupokrites* oluşunun bütün imkanlarıyla farkına varmasında ortaya çıkar. Böylece ifadesini bulan fiil, aktörü hüznünde gülümsemesi eksik olmayan, gülümsemesin-deyse hüznü barındıran *Janus* maskesinde bir bütün olarak ortaya koyar.

İşte, Hegel'in çelişkiyi değilme yoluyla içinde çözümediğine inandığı mutlak özdeşliğinin de; onu totaliter mutlakiyetinde tersyüz eden Adorno'nun, çelişkiyi farklılık esasında temellendirdiğini düşündüğü değil-özdeşliğinin de göz ardı ettiği; trajedi ve komedinin 'ayrımında bir araya geldiği' ve *hupokrites*'in nezdinde esasen *anthropos*'u tanımlayan bu berzahî ahvaldir. Asıl ilginç olansa, bu ahval içinde trajedi ve komedi maskelerinin arkasında zorunlu olarak varsayılan yüzün mecaz dışında bir gerçekliğinin bulunmayışıdır. Maskenin arkasındaki yüz, metafizik anlam yüklü gizemli içeriğinde, trajedi ve komedinin aynı anda hem birleştiği hem de ayrıldığı sınırdan ibaret 'bir'arada'lık' olarak, aslında idrakin *hupokrisis* itibariyle kendi hüviyetinin kendisine bilinmez kaldığı bir *terra incognita*'dır. Bu nedenle, maske, Latince anıldığı ismiyle *persona*'nın çifte anlamında olduğu gibi; yüze giyilen bir şeyden, yüzün kendisine dönüştüğü, yazgı anlamında kişinin karakteri ve bu dünyadaki rolü haline gelir. Bunun nedeni, sınır (*peras*) olması itibariyle kendi içinde bir iç ve dış taşımamasına rağmen *hupokrites*'in tümüyle iç ve dış bağlamında ortaya çıkmasıdır.

Bu anlamda, sınırın iç ve dışa ne sonralığı ne de önceliği söz konusudur. Sınır doğuştan gelir ve bu haliyle iç ve dış ayrımına tabi değildir. Yine de bu durum sınır itibariyle bir iç ve dış koşulun hiç bir şekilde söz konusu olmadığı anlamına gelmez; sadece bu koşul bir ayrım olarak ilk başta mevcut değildir çünkü iç ve dış, doğuştan ve takip eden kısa bir süre için imkândan ibaret olarak henüz fiile çıkmamıştır. İç ve dış ayrımı, sınırın kendisini bir sınır olarak kavradığında tümüyle dilsel bir gerçeklik içinde esasen kendine bir yabancılaşma olarak ortaya çıkar. *Hupokrites*'in daha çok bilinen anlamı 'ikiyüzlülük' bu bakımdan ahlaken yanlış bir tutum ve davranış olarak *anthropos*'un *ethos* itibariyle iç ve dış ayrımına tabi olmasından kaynaklanır. 'Maske' işte oluşan bu iç ve dış ayrımının bir sembolüdür çünkü bizatihi 'karakter' oluşumu insan hayatında zorunlu bir evre olarak *psyche*'nin kaçınılmaz

biçimde olduğundan farklı görünmesi ya da görüldüğünden farklı olmasıyla sonuçlanır. Bu anlamda, *peras*, ruhsal ya da fiziksel her türlü *topos*'u (yer) sınırlayıp, ayırarak belirleyen ama kendisi bir *topos* olarak ne ayrılması ne de sınırlandırılması mümkün olmayan *atopos* (yersiz, yurtsuz, belirsiz, tuhaf) bir sıfatı haizdir.

Ne var ki bu durum, sınırın hiçbir şey olmadığı anlamına da gelmez. Tam da bu hâliyle, bir kavram oluşunda doğada bulunmayan çizginin, sınırın görüldüğü müteakabili olarak, ilk insanın elinden bir kömür parçasıyla mağara duvarına yansıyan kendi farkındalığının dünyaya bıraktığı izi anlamında her türlü biçime bürünme imkânıdır. Bu durumun resim sanatı için anlamı ise sanatta *mimesis* ve sembol (*symbolon*) gibi sanat için en temel iki kavram arasındaki bağa ışık tutmasıdır: *zoographos* olarak ressam, aslında, kendisini tersyüz olmuş halde çizgide (*graphos*) 'izleyen' *hupokrites*'tir. Burada, tersyüz olma mimetik; sonucu olan çizgi ise semboliktir. Aynı nedenle, bu durum, yine diyalektik bir ironiyle, Shakespeare'in "bütün dünya bir sahnedir" sözünün anlamına neden ressamların daha yakın olduğunu da gösterir. Ressam, aktör gibi önceden hazırlanmış bir sahneye çıkmaz; bir ressam olarak, elinde boya yüklü fırçasıyla -aslen bir sınırdan ibaret olmanın verdiği sûretsiz oluşunun duysal tecrübede kendisine sembolik anlamda boşluk olarak yansıdığı- tuvale iz bırakmaya başladığında, bütün bir dünya da bir sahne olarak açılır. Bu açıdan, varsayılmış boşluk anlamında tuval, sınırın sûretsiz sûreti olarak, *zoographos*'un sahnesidir. Bu anlamda, resimsel ifadenin çizme fiili itibarıyla *arkhê*'si olan çizgi (*graphos*), *hupokrites*'in mutlak sınır olarak maddi bir izde ifadesini bulan mimetik sembolüdür. Çizgi bu açıdan bakıldığında cisimleşmiş *mimesis*'tir ve tıpkı sembolü olduğu *hupokrites* gibi büründüğü biçimin ne içinde ne de dışındadır çünkü çizgi ve çizgiden oluşan herhangi bir biçim ayrı boyutlarda iç içe geçmiştir.³

Diğer yandan, skênê (sahne), kendi içinde alındığında, fail olarak *hupokrites*'in (aktör) büründüğü *prôsopiôn* (maske, yüz) sûretinden hayali bir kurgu olması anlamında *muthos* olarak açılan *logos*'un, *theatron* (manzara, seyir yeri) olarak *topos*'udur. Bu girift ifade aslında şunu söyler: Sahne, aktörün mimetik fiilinden *mitos* olarak açılan *logos*'un seyredildiği manzara yeridir. Öyleyse, *muthos* doğrudan *logos*'un mimetik temsilidir. *Logos* burada sahnenin varlık sebebidir çünkü *anthropos*'a ontolojik esasta *zoon logon echon* oluşu hükmeder. Başka bir deyişle, *anthropos*, söz, düşünce, söylemin -*alêtheia* anlamında hakikatin bir ifadesi olması kaydıyla- kendisinden dile geldiği canlı türüdür. Bu anlamda, sanat, *logos*'un mimetik temsili olarak *bizatihi* ve asli anlamında *muthos*'tur ve aynı nedenle de kaçınılmaz olarak antropomorfiktir çünkü tümüyle *anthropos*'a özgüdür. *Muthos* daha çok bilinen sembolik ve/veya alegorik masal, efsane, söylence anlamlarını tümüyle

3 Örneğin iz bırakan bir malzemeyle bir daire çizdiğimizde, çizdiğimiz daire şeklinde çizgi ortadan kalkmaz; şeklini tanımladığı daireye bürünür. Gördüğümüz bu nedenle bir daire değil yalnızca temsili bir izdir.

logos'un gayri şahsi esasının türlü biçimlerde şahsileşmiş hallerinden (personification) alır.

Bu söylenenlerin ışığında, Adorno'nun "hakikat-esası (*Wahrheitsgehalt*)" düşüncesini daha önce ele aldığımız biçim ve içerik bağlamında nasıl anlamak gerekir? İçeriğin "pıhtılaşma"sı olarak biçim aslında sanatsal ifadede hakikatin dile gelişi olarak *logos*'un, sanatsal fiilin doğası gereği mimetik olarak temsil edilmesidir. Bunun anlamı, bir sanat eserinin, hayali ya da gerçek, konusu ne olursa olsun, temsil bulduğu ifadesinde mimetik olarak vücut bulanın *logos* olduğudur. İşte, sanatsal fiil bağlamında temsilde mimetik anlamda *mutbos* olarak bulunan *logos*, bir yandan sanat yapıtında biçime *ratio* olarak oran, kompozisyon vb. anlamda rasyonel ilkesini temin ederken diğer yandan da öznenin toplumsal özdeşliğinde ifadesini bulan içerikte (*Inhalt*) yüklü halde olan ancak ondan ayırt edilmesi gereken "esas"a (*Gehalt*) hakikat anlamında tekabül eder. Bu "esas" Adorno'da öznenin toplum tarafından belirlenmişliğinin izi olarak temsile -tasvir edene rağmen- hükmeden, öznenin bağımsız bir 'doğruluk yargısı' konumu kazanır ve "hakikat-esası (*Wahrheitsgehalt*)" adını alır. Bu açıdan bakıldığında, özne, Adorno'da, özneliğinin ifadesi olan sanatsal fiilde, tarihsel ve toplumsal anlamda önceden belirlenmiş oluşunu, oluşageldiği biçimde bir "yanlış bilinç (*false consciousness*)" olması ya da olmaması bakımından ele verir. İşte bir sanat yapıtının okunması da bu nedenle, özneye rağmen bireysel tasvirine hükmeden "hakikat-esası"nı olduğu gibi ortaya çıkarma olarak, yalnızca felsefenin konusu olabilir. Burada "özneye rağmen" ifadesi bir "hakikat-esası" okuması olarak yapıtı gayri-hakiki (*Unwahre*) zemininde teşhire yöneliktir. Böylece ortaya çıkan ideolojik bağlam, yapıtın kendi özellikleriyle oluşan çelişki ve geriliminde, içinde bulunduğumuz dünyayı, yabancılaştığımız için artık fark edemediğimiz 'aslında kendi eserimiz oluşunda' kavramamızı sağlar.

Burası Adorno'nun kendi sanat düşüncesinde geldiği nihai noktadır ve bizim de üzerinde durmamız gereken asıl bağlamdır; çünkü estetik adıyla Kant'tan beri korunan özne/nesne ayırımı üzerinden hoşlanma ve zevkin türlü biçimlerinde ele alınan sanat, hakiki anlamına yalnızca hürleşme bağlamında kavuşur. Bu elbette sanatta güzelin reddi anlamı taşımaz; daha çok güzelin hürleşmeyle olan kökensele bağlı hatırlamamızı sağlar. Duchamp, "La Joconde" a bıyık ve sakal çizdiğinde, bu *enfant terrible mimesis*'inin altında, aslında güzelin ne kadar ideal olursa olsun bir kalıba sokularak sanatçıya model olarak sunulmasının, onu kısıtlamak anlamına geleceği için, kabul edilemeyeceği gerçeği vardı. Daha öncesindeyse, Picasso "Avignon'lu Kızlar" ile gerçekleştirdiği zihinsel devrimle, doğayı görüntülerinde değil bizatihi taklit eden bir tasvire yönelerek kavramı algının önüne aldı ve böylece Rönesans'ın ressamı dış dünyanın temsiline hapseden tek kaçış noktalı perspektif sahnesini yıktı. Bu sayede Kübizm modern sanatta bir devrim sayılması gereken tümüyle benzersiz bir görme biçimi yarattı. Bu açıdan bakıldığında, bütün bir modern sanat, tamamen hürleşmenin sanatsal ifadenin esasında yer aldığı için

gerçek, tarihsel kanıttır. Güzel burada hürleşmeyle iç içedir çünkü güzellik bir değer olarak anlamını zaten indirgenemez oluşundan alır. Modern estetikte güzellik, bir değer olarak, klasik estetik içinde gelip geçici olanla kıyaslandığı kalıcılığından ziyade, akışın kendisinde hayat bulur. Bu anlamda, Oktay Rifat'ın "Güller" başlıklı şiirindeki "Sen mi o gülleri takındın, Güzel, Yoksa o güller mi seni takındı" dizesi modern sanatın güzellik anlayışını bütün yalınlığıyla dile getirir. Modern bir sanat yapıtı, Rönesans hümanizminde söz konusu öznenin mutlaklığına dayalı bir doğa egemenliği ideolojisinin aksine, güzelin, indirgenmediği oran, ölçü ve ölçümde ele geçirilişinin değil, Duchamp'ın "Büyük Cam"ında semantik/sembolik açıdan tasvir edildiği gibi, ele geçirilemez oluşunun bir temsilidir. Hürleşme bu nedenle modern sanatın gerçek estetik anlayışı olarak altta yatan *pathos*'udur. Sorun, modern sanatın bu *pathos*'u artık yitirmiş olmasıdır, çünkü hürleşme anlamını yitirir yitirmez sanat, hızla, ironi görüntüsünde "cynic" bir patolojiye savrulmuştur. "Anything goes", örneğin bu patolojinin post-modernizm adıyla sunulan, aslında eldeki kültürün modernizmden kalan artıklarıyla üstelik küresel anlamda yeniden üretilebilmesini sağlamaya yönelik bir ikamesidir ve şu an karşımızda olan güncel sanatın da hâlâ asıl belirleyicisidir.

O halde giderek buharlaşan sanat, bu durumda, hakikat ve hürleşme saikleri üzerinden hâlâ anlaşılabilir mi? Burada, sorunun öncelikli kaynağının felsefenin özdeşlik ve farklılık karşıtlığına dayalı düşünce alışkanlığı olduğu söylenebilir, çünkü sanatsal ifadenin esasında yer alan mimetik temsil açıldığında ne özdeşlik ne de farklılıkta temellendirilmesi mümkün olmayan bir anlam taşır. Bu durumun anlaşılabilmesi, öncelikle, sanat yapıtını bitmiş bir ürün olan sonucundan değil, fiil esasında mimetik bir temsil olarak *muthos* biçiminde ifadesini bulduğu *logos* esasında anlamayı gerektirir. Bu bağlamda, Adorno'nun farklılık içinde ifadesini bulan "değil-özdeşlik"e dayalı "olumsuz diyalektik"inin görmezden geldiği, sanatsal ifadenin *logos* ve buna bağlı hakikat (*Wahrheit*) temelinde her şeyden önce insanı ne olduğunda tanımladığıdır. Adorno, özneyi toplumsal özdeşlikte bir tarihsel süreç olarak eritirken aslında "değil-özdeşlik"le yücelttiği farklılığı, bireyselliğe gelince özdeşliğe feda etmiş olur. Böylece, insan, indirgenmediği "socio" (ortak) olanda, tüm tekillik vurgularına rağmen, kayıtlı kalır.

Oysa bizatîhi hürleşme, zincirlerden başka kaybedilecek hiç bir şey olmayışının evrensel anlamını, zincirin güce boyun eğdirme amacıyla aslında insanın bir sınır olarak indirgenemezliğine gem vurmaya kalkılmasından alır. Ne var ki zincir, kendi içinde sınırsız olan sınırın sınırlandırılması olduğu için, hem sınırın güç adına istismarıdır hem de bu durum esasen imkânsız olduğu için abesle iştigaldir çünkü hiç bir baskı insanın indirgenemezliğine zincir vuramaz, sadece bireysel ifadesini bulduğu tekil şahsa vurur. Bu durumun kabul edilemez oluşu da aynı nedenledir; hürriyet, insan olmanın kendisinden gelen, öncelikle hukuki değil ontolojik bir hak olması nedeniyle sadece her insan için geçerli değil aynı

zamanda da zorunludur. Diğer yandan, efendi, kendisini, bizzat zincire vurduğu kölesinin zinciriyle özgürleştirdiği için, efendi ve kölenin yer değiştirmesi, sınır zincir yani tahakküm olarak anlaşıldığı sürece hiç bir anlam taşımaz. Hürleşme ‘özün gürleşmesi’ anlamında özgürleşme değildir çünkü öz, çelişki içinde olmanın getirdiği -diyalektiğin Osmanlı Türkçesi’ndeki “cedel” karşılığında anlaşıldığı gibi- ‘mücadele’nin bir gereği olarak, zorunlu biçimde ideolojik açıdan tanımlanmıştır. Böyle bir hürleşmenin, esasen ‘öz’gürleşme’ olduğu için, tahakkümle sonuçlanması kaçınılmazdır. Oysa hürleşmenin esası, insanın indirgenemezliğinde hürleşmenin kaçınılmaz oluşudur. Dolayısıyla da tümüyle bu anlamda, insan hür doğmuş bir canlıdır. Bu nedenle, baskı ve otorite, tek başına merkezi bir odağa kişi ya da grup olarak indirgenmesi mümkün olmayan, hürriyete sırtını dönmüş birey ve toplumlarda bir tür dışa yansıtma mekanizması olarak tümüyle patolojik bir ifade kazanır: İnsanın hür olma mecburiyetinin kitle ruhuna yansıyan karanlık yüzü, insanın kendisine inkâr ettiği hürriyeti başkasına hiç bir şekilde layık göremeyecek oluşudur.

Ne var ki sınırlama sadece baskıcı olması gereken bir olumsuzluktan ibaret değildir; örneğin, yasa, kökeni totem ve tabuya kadar giden toplumsal kural olarak dışsallaşmış sınırdan ibarettir. Sınırlar olmadan toplumsal bir sözleşmeden söz etmek imkânsızdır. Böylece, bir ülkenin dış sınırları olan hudutlarına iç sınırları olarak yasaları eklenir ve ülkenin bütünlüğü sadece dış sınırlarının değil, iç sınırlarının ihlal edilmesiyle de ciddi bir tehdit altına girer. Buna karşın, sanatsal ifade aynı zamanda bir biçim sorunu olduğu için, sınır sanatta bizzatli yaratmakla eş anlamlıdır; sanat, biçimi sınıra kavuşturarak kendini ifadeye açtığı için, sınırın hürleşme esasında doğruya en yakın tecrübesidir. Bu durum modern sanatta söz konusu hürleşmeye bağlı kendini keşfetme esasında kendine dönme eğilimiyle birlikte özellikle tiyatro alanında sınırın müşahhas hali olarak bizzat *hupokrites*’in sahne almasıyla sonuçlanır.

Adorno, *Estetik*’in “Giriş”inde tam da bu nedenle *Godot* ya da *Endgame* gibi oyunlarda başrol oyuncusunun gülmeye karar verdiği sahnelerin komik olmaktan çok komedinin yazgısının trajik sunuşu olduğunu söyler; öyle ki aktörün zorlama gülüşünde seyircinin keyfi kaçır (Adorno, 2002: 340). Gerçekten de bu durum, neden söz konusu oyunların bilinen anlamda bir konusu olmadığını gösterir. Pollock’un, resminin konusunun ne olduğu sorusuna verdiği, “resmin konusu ressamın kendisidir” cevabında olduğu gibi, oyunun gerçek konusu da oyuncunun kendisine dönüşmüştür. Ne var ki bu durum, özellikle modern tiyatrodaki kendisini en yalın ve çarpıcı biçimde gösterir çünkü insan ve sanat ilişkisinin birbirine en yakın olduğu tiyatro, insanı diğer sanat alanlarında olduğu gibi kendi fiilinin arkasına daha fazla gizleyemez. Böylece Adorno’nun ifadesiyle, “Diğer tüm insan faaliyetlerinin aksine sanat yalan söyleyemez. Bu yüzden yalan söyler” (Adorno, 2002: 132). Bu gerçek, Adorno’nun da *Estetik Teori*’de alıntılıdığı Beckett’in, “sanat sessizliğe tecavüzdür” (Adorno, 2002: 134) sözünde doruğa çıkar çünkü söze gelmez olanın

dile getirilmesi, sınırın kendisini konu edinmesi olarak tam da bunu yapar; bir sınır olarak kendisine tecavüz eder. Böylece maskesinde tersyüz edilerek teşhir edilen aktör, sanatın sahih ve özerk kalabilmesinin anlamı olan hakikate borcu gereği *hupokrites* rolünde sanatın elde kalan yegâne konusu haline gelir.

Belki artık sözü daha fazla uzatmadan, sahneyi, kendisini en yalın biçimde dile getiren sözlerinde *hupokrite*'ye bırakmakta fayda var; çünkü hakiki hüviyetini, Beckett'in *L'Innommable* (İsmlendirilemez) romanında, kendisini kendi sözcükleriyle kuran, hareket kabiliyetini yitirmiş, isimsiz bir *protagonist*'in ağzından 'Araf'ta barınan' olarak şöyle tescil eder:

" (...) belki de hissettiğim şu, bir dışarı bir içerisi ve ortasında ben, belki de bu benim ne olduğumdur, dünyayı ikiye bölen şey, bir yanda içerisi diğer yanda dışarı ve bir alüminyum folyo kadar ince, ne bir yan ne de diğer, ortadayım, ayırımın kendisiyim, iki yüzeyim var ve hiç kalınlığım yok, belki de hissettiğim şu, titreşiyorum, kulak zarıyım, bir yanda zihin diğer yanda dünya, hiçbirine ait değilim." (Beckett, 2003: 386).

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (2002). *Aesthetic Theory*, trans. & ed. by Robert Hullot-Kentor, Continuum.
- Adorno, Theodor W. (1973). *Negative Dialectics*, trans. by E. B. Ashton, Routledge: London and New York.
- Beckett, Samuel (2003). *Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Calder Publications, London: Montreuil New York.
- Cahn, Michael (1984). "Subversive Mimesis: Theodore W. Adorno and the Modern Impasse of Critique," *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, Vol. I., ed. Mihai Spariosu, Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.
- Chaplin, Charles (1964). "My Autobiography", Simon & Schuster.
- Hegel, G. F. W. (1969). *Hegel's Science of Logic*, trans. A. V. Miller, Atlantic Highlands.
- Plato (1900-1907). *Platonis Opera*, 5 vols., ed. John Burnet, Oxford: Clarendon Press.
- Plato (1969). *The Collected Dialogues of Plato*, eds. E. Hamilton & H Cairns, Princeton University Press.

