

## Geçmiş ve Gelecek Arasında Dondurulmuş Bir An: *Nikomakhos'a Etik'ten Walter Benjamin'e Tragedyanın Zamanı*

Rasim Erdem Avşar\*

### ÖZET

*Ursprung des deutschen Trauerspiels*'in temel tartışması on yedinci yüzyıl Alman Barok *trauerspiel*'leri (yas oyunları) gibi görünür. Ne var ki, Benjamin'in çoğu çalışmasında olduğu gibi başlıkta yer alan, merkezdeki "konu" *Ursprung des deutschen Trauerspiels*'te de aşılır ve bir çerçeve olarak kullanılır: Yas oyunları tartışmasına Platonik hakikat ve bilgi arayışı, sembolizm ve alegori karşılaştırması, Antik Yunan tragedya ve Aristotelyen tragedya düşüncesi eşlik eder. Böylece çok parçalı bir mozaik metin oluşturulur; bu farklı parçalar ve konular da Benjamin'in deyişiyle bir takım yıldız oluştururlar.

*Ursprung des deutschen Trauerspiels*'te bu takım yıldız, tragedya ve trajik olan tartışmasında zamansallık etrafında bir araya gelir. Benjamin'in zamansallık düşüncesinde Aristoteles'in *Poetika*'sı tragedya ve trajik olanı belirli bir zamana sabitlediği için eleştirilir. Halbuki, çoğunlukla ahlaki edimleri ele aldığı düşünülendiğinden tragedya tartışmalarında pek atıfta bulunulmayan Aristoteles'in bir başka *magnum opus*'u Benjamin'in görüşlerinden çok da uzakta değildir: *Nikomakhos'a Etik*.

"Geçmiş ve Gelecek Arasında Dondurulmuş Bir An: *Nikomakhos'a Etik'ten Walter Benjamin'e Tragedyanın Zamanı*" başlıklı bu çalışma, Benjamin'in şimdi ve gelecek arasında bir türlü sabitlenemeyen ve akışkan olarak tanımladığı tragedyanın zamanı düşüncesini, Antik Yunan tragedya-larından kısa örneklerle ve Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik*'indeki "ortanın ortası" ile buradan doğan geçmiş-gelecek zıtlığının arasındaki gri alanla tartışmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Walter Benjamin, yas oyunları, tragedya, zamansallık, etik

---

\* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Doktora Programı Öğrencisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Kısmi Zamanlı Öğretim Görevlisi

## ABSTRACT

### **A Frozen Instant Between Past and Present: Temporality in Tragedies From *Nicomachean Ethics* To Walter Benjamin**

The main argument in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* appears to be the 17th century German Baroque *trauerspiels* (mourning-plays). However, as it is the case with Benjamin's other works, the main "theme" that manifests itself in the title is immediately transcended and used as a framework: The arguments revolving around the mourning-plays are surrounded by Platonic truth and search for knowledge, a comparison between symbolism and allegory, Ancient Greek tragedies and the Aristotelian notion of tragedy. Benjamin's work, therefore, becomes a mosaic-text as these various pieces and themes form a constellation as Benjamin himself addresses them.

Stars of this constellation are placed on a trajectory of temporality when Benjamin discusses tragedies and the tragic in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Benjamin's temporality criticizes Aristotle's *Poetics* as he suggests that the tragedy and the tragic are anchored to a certain and a given time frame. However, another *magnum opus* by Aristotle is generally overlooked when tragedies discussed as it is mostly concerned with ethical deeds yet it is not very easy to stance it far from Benjamin: *Nicomachean Ethics*.

This study, titled *A Frozen Instant Between Past and Present: Temporality in Tragedies from Nicomachean Ethics to Walter Benjamin*, discusses Benjamin's notion of temporality in tragedies -a concept of time that is fluid, impossible to anchor and happens between past and present. Short excerpts from Ancient Greek tragedies and Aristotelian "mean of the means" will be employed to critically analyse the grey space that emerges in a binary relation of the past and future.

**Keywords:** Walter Benjamin, mourning plays, tragedy, temporality, ethics

“*Bitap düşmüş zaman böyle geçti işte. Her gırtlak  
kavrulmuş ve donuktu her göz.  
Bitap düşmüş zaman! Bitap düşmüş zaman!*”<sup>1</sup>

–Coleridge, *the Rime of the Ancient Mariner*

Zaman, Coleridge’in on sekizinci yüzyılında çoktan bitap düşmüş, tükenmiş; ona tabi ölümlülerin boğazlarını kurutmuş, gözlerinin ferini söndürmüştü. Fukuyama’ya göre tarihin sonu, Soğuk Savaş’ın 1989’da<sup>2</sup> sona ermesiyle birlikte kaybolup giden büyük ideolojiler ve anlatılarla birlikte gelmişti. Hegel için her tür felsefi edim akıp giden zamana ve tarihe hep geç kaldığı için; felsefi olanı mümkün kılan zamansallık daha felsefi faaliyet başlamadan, çoktan yitip gitmişti.<sup>3</sup> İlki Romantizm’in lirizmine, ikincisi tartışmasının bağlamını şekillendiren modern sonrası bölünmüşlüğe, sonuncusu ise bizzat kendi diyalektiğine karşın zamana verili ve sabitlenmiş bir baş ve bir son atfediyordu. Hepsinde de zaman, akışkanlığına rağmen bitmiş, tükenmiş görünür. Bir başı vardysa da hatırlanmaz veya zaten sonu geldiği için başı önemsizdir. Fakat farklı yüzyıllara yayılan, edebiyattan felsefeye ve siyaset teorisine kadar her tür alanda ve farklı paradigmalara tarihin bir baş ve son noktaya sabitlenmesi beraberinde mutlaka lineer bir tarih düşüncesini de getireceği anlamına gelmez.

Walter Benjamin’in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*<sup>4</sup> çalışması on yedinci yüzyıl Alman Barok dönemin yas oyunlarını<sup>5</sup> ele alır: Martin

<sup>1</sup> Coleridge, Samuel Taylor, *the Rime of the Ancient Mariner*, the Rime of the Ancient Mariner and Other Poems içinde, Dover Thrift Editions, 2012, çeviri bana ait.

<sup>2</sup> Fukuyama, Francis, *the End of History?*, the National Interest, Summer 1989.

<sup>3</sup> Hegel, G. W. F., *Philosophy of Right*, Preface, Cambridge University Press, 1991.

<sup>4</sup> Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama)*, trans. John Osborne, Verso, 2003. Bundan böyle kısaca *Ursprung* olarak anılacak.

<sup>5</sup> İngilizce çevirisinde Osborne, *trauerspiel* için *mourning-play* karşılığını kullanıyor. Her ne kadar bu çalışmada kullanılan Türkçe “yas oyunu” ifadesi semantik olarak böyle bir risk içermese de, Benjamin’in “*mourning*”e bir itirazı olacağını düşünmek mümkün. Zira “*mourning*” isim haliyle yas anlamına geldiği gibi “*mourning-play*” olarak kullanıldığında “yas tutan oyun” veya “seyircisine/okuruna yas tutturan oyun” anlamına da gelebiliyor. Benjamin’in bu anlamları reddedecek olmasının -bu makalede başka bir düzlemde ele alınacak olmasına rağmen- anti-Aristotelyen tavırla ilintili olduğunu belirtmekte

Opitz, Andreas Gryphius, Johann Christian Hallmann, Daniel Caspar von Lohenstein ve August Adolf von Haugwitz'in oyunlarına, prodüksiyonlara sık sık atıfta bulunulur. Ancak başlığa da taşınmasına karşın *Ursprung*'un kapsamı belli bir döneme ait, belli bir coğrafyanın ürünü oyun metinlerinin incelenmesi ya da bir başka deyişle "Alman trajedilerinin kökeni"yle sınırlı değildir. *Ursprung*, görünürdeki odağına sabitlenmeyi reddederek<sup>6</sup> "yas oyunları"nın Antik Yunan tragediyalarıyla bir karşılaştırmasını; edebiyat eleştirisinin de tiyatro tarihinin de kaçınılmaz bir referans noktası olan Aristotelyen tragedya düşüncesine karşı çıkışı; tragedyanın sunduğu bilgi nesnesine erişmekte kullanılacak epistemolojik metodu; alegori ve sembolizm zıtlığını; Nietzsche'nin Yunan tragedyası düşüncesini ve Carl Schmitt'in egemenlik ve egemen olan tezini de içinde barındırır.

Disiplinlerüstü<sup>7</sup> bu mozaik metinde yukarıda sözü edilen düşünceler ve referans noktaları bir takım yıldız gibi işler. Birbiriyle uyumsuz görünen fikirlerden oluşan bu takım yıldızı Benjamin, kriptik metninin başlığında tespit edilemeyen başka bir ortak yörüngeye oturtur: Tragedya ve zaman-sallık.<sup>8</sup> Benjamin, Friedrich Nietzsche'nin *the Birth of Tragedy*'sindeki Apollonik ve Dionizyak estetiklerin diyalektiğini *Ursprung* boyunca kul-

---

yarar var. Benjamin, *trauerspiel*'lerin seyircisinde bir yas duygusu bırakan oyunlar olarak tanımlanmasını en çok *Poetika*'nın "korku ve acıma" fikrini hatırlattığı için reddediyor gibi görünüyor. bkz. a.g.e., s. 119.

<sup>6</sup> *the Arcades Project*'ten, *Illuminations*'a, oradan *Critique of Violence*'a kadar Walter Benjamin'in tüm makalelerinde ve çalışmalarında görünürde tematik bir merkez vardır; çoğu zaman bu odak, çalışmanın da başlığına taşınır. Ancak metinler, kendi başlığındaki merkez kadar -Benjamin'in deyimiyle- etrafındaki takım yıldızı da içerir. *the Arcades Project*, adını ve merkezini on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin camla kaplı dükkanlarının bulunduğu pasajlardan (*arcades*) alır gibi görünür ancak burjuvazi deneyimi ve tüketimcilik fikirleri merkezin takım yıldızı olarak, verili bir odağın önüne geçer. *Illuminations*'ın *Storyteller* makalesinde Nikolai Leskov'un eserlerini tartışmak için yola çıkar, modernite ve hikâye anlatıcılığı çalışmasının tümünü ele geçirir. *Critique of Violence* ise şiddetten çok adaletle ilgilidir.

<sup>7</sup> Benjamin, *Ursprung*'un ilk bölümü olan *Epistemo-Critical Prologue*'da disiplinlerüstülüğü (*transdisciplinary*) sanat eserlerinin ve edebiyatın incelenmesinde benimsenmesi gereken bir metodoloji olarak da savunur. bkz. a.g.e., 27-56.

<sup>8</sup> Benjamin'in yukarıda anılan tüm çalışmaları için de (bkz. d.n. 6.) geçerli olsa da, bu çalışma ve *Ursprung* bağlamında da altını çizmek gerekli olabilir: Benjamin'in metinleri üstüne yazılacak herhangi bir inceleme -özellikle de hacmi dar çalışmalarda- o metnin sadece bir vechesini ele almayı ve diğerlerini dışarıda bırakmayı gerektiriyor.

lanacak ancak Nietzsche'nin tragedyalara metafizik ve estetik bakışının tarihsel bir perspektifi ihmal ettiği için yetersiz olduğunu söyleyecektir.<sup>9</sup> Carl Schmitt'in egemenlik ve egemen olana dair tezi, yas oyunlarında her şeyi eline yüzüne bulaştıran hükümdar tipini açıklamak için bir araç olarak *Ursprung*'ta kendine yer bulacaktır ancak Schmitt'e yapılan atfın asıl nedeni "*tüm dünya tarihini bir intikam hikâyesi*"<sup>10</sup> olarak gören orta çağ oyunlarında insani tecrübenin silinip gitmesinden söz edebilmektir.

Tragedyanın bilgi nesnesine Kant'la ya da Aristoteles'le değil, Platonik idealar ve *eidōs* düşüncesiyle erişme gayretinin nedeni, verili bir tarihsel aralıktan bağımsız ve hareketli olduğunu düşünmesidir. Zira "[...] *hakikat [de] etrafımızı sarıp sarmalayan temsil edilmiş ideaların dansında tahayyül edilebilir*".<sup>11</sup> Platonik idealar, belirli bir tarihsel dilimin yarattığı somut koşullardan her zaman azade olacaktır. Nasıl bir geometrik nesne varlığını onu tahayyül edene ve tahayyül edilen ortamın somut düzenine borçlu değilse, idealar da böyle işler. Somutluktan koparılmış, saf matematiksel ve felsefi tefekkür; tarihle ilintili olandan bağımsız olanı gösterir. İdeaların etrafımızda nasıl temsil edilip "dans ettiği", içinde bulunduğumuz somut koşullara ve bizim algımıza göre değişebilse de idealar aracılığıyla *eidōs*'a ulaşma faaliyetinin kendisi tarihsel değil zamansaldır.

Alegori ve sembolizm zıtlığı da benzer bir biçimde kendini gösterir. Sembol ve sembolizm, kullandıkları yerde sadece sembolize ettikleri nesneye/kavrama işaret ederler. Bu bakımdan, sembollerin zamansallığından ancak sembolize ettikleriyle olan ilişkilerinin geçerli olduğu belli bir tarih aralığında söz edilebilir. Bu sembollere dair sonradan yürütülecek bir araştırma, her zaman geçmişe yönelik bir araştırma olmaya mahkumdur: "*Sembolik deneyimin zamanının ölçüsü, dondurulmuş mistik bir andır*".<sup>12</sup> Buna karşılık, alegori ve alegorik olan hareketli ve akışkandır. Sembolik olan, doğal tarihin bir parçası haline gelirken; alegori, "*bir ifade biçiminin konvansiyonel dışavurumu değil, bir konvansiyonun dışavurumudur*".<sup>13</sup> Benjamin'in takım yıldızını oluşturan konulardan her biri *Ursprung*'a böyle dağılır; hepsi kendi

<sup>9</sup> a.g.e., s. 101.

<sup>10</sup> a.g.e., s. 78.

<sup>11</sup> a.g.e., s. 209.

<sup>12</sup> a.g.e., s. 165.

<sup>13</sup> a.g.e., s. 175.

önemleriyle ele alınır ancak zamansallık tartışması tümünü bir araya getirir. Benjamin için tragedya ve trajik olan, bir zaman meselesidir.

Sembolizm/alegori, dondurulmuşluk/zamansallık ve Aristoteles/Platon karşıtlıklarının ilk grubu zamansal olmayan sabit değişmezler; ikincisi ise değişken ve zamansal olanlara işaret eder. İlk grup, Benjamin için metindeki edebi karşılığını Antik Yunan tragedyalarında; ikincisi ise elbette Barok yas oyunlarında bulur.<sup>14</sup> Antik Yunan tragedyalarında intikamdan kuşaklararası aktarıma; değişen dünya düzeninden eski dünyayla tutuşulan kavgalara kadar ele alınan her tür tema ve bunların içine sıkışmış her karakter; Benjamin için belli bir tarihsel dönemi, o dönemin yönetim biçimini ve bizzat o yönetim biçimi altında gösterilen tepkileri sembolize eder. Bu sembol, yukarıda da belirtildiği gibi, bu dönemin dışına çıkarıldığında başka bir tarihsel aralığa atıfta bulunamayacağı için “dondurulmuş” bir andır.

Ancak Barok yas oyunları, yukarıdaki değişebilir niteliklerin hepsine sahip gibi görünmektedir: Alegori sadece edebi bir anlatım biçimi olarak benimsememiş, yas oyunlarının seyircisiyle olan ilişkisini ve metnin yapısını da belirlemiştir. Benjamin'in sıklıkla sözünü ettiği Andreas Gryphius'un yas oyunu *Catharina von Georgien*, Benjamin için alegori kullanımının da, zamansallık bakımından da yas oyunlarının Antik Yunan tragedyalarına karşı olan “üstünlüğü”nün yetkin bir temsilcisidir.<sup>15</sup> Oyunda kraliçe Catharina bir sabah korkunç bir kabustan uyanır. Tüm kâbus egemenlik ve egemen olmaya dair bir alegoridir. Catharina, yardımcısı Salome'ye anlattığı bu korkunç rüyada önce elmaslarla bezeli tacını şakaklarında hissetmiş, ancak çok geçmeden aynı taç dikenlerle kaplanmaya başlamış; sonunda dikenler gittikçe uzayıp kalınlaşarak kafatasını yarıp geçmiş, etrafındakilerin yardımlarına rağmen kraliçenin yüzünü ve memelerinden başlayarak sonunda tüm vücudunu paramparça etmiştir. Schmitt'ten hareketle büyük bir egemenliğin kaybından duyulan dehşetin alegorisi olarak da okunabilecek kraliçe Catharina'nın

<sup>14</sup> a.g.e., s. 209.

<sup>15</sup> Jane O. Newman da *Benjamin's Library* kitabının alegori bölümünde Gryphius'u ele alır. Benjamin'in Gryphius'un yas oyunu *Catharina von Georgien*'in alegorisinden, alegori hiç “saklanmadığı” ve açıkça gösterildiği için özellikle etkilendiğini savunur. *Catharina von Georgien* oyununun olay örgüsünü de yine Newman'ın çalışmasından biliyoruz. *Catharina von Georgien*'deki alegori ve Benjamin ilişkisi için bkz. O. Newman, Jane, **Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque**, Cornell University Press, 2011, s. 170-173. Kitap içinde *Catharina von Georgien*'in detaylıca aktarıldığı bölüm için bkz. *Allegory, Emblems, and Gryphius's Catharina von Georgien*, s. 170-186.

rüyasının Benjamin’i cezbetmesinin tek nedeni “*phusis’in alegorizasyonunun ancak bir cesetle kanlı canlı bir biçimde canlandırılacak [olması]*”<sup>16</sup> değil, aynı zamanda bu kâbusun herhangi bir zamanı, özel tarihsel bir durumu ve/veya olayı sembolize etmemesidir. Catharina, oyunda tam teşekküllü bir karakter olmaktan çok bir egemen tipidir; gördüğü kâbus da egemenlikten söz edilebilecek her coğrafyada ve herhangi bir tarihsel aralıkta –ama yer aldığı tarihsel şartlar tarafından biçimlenecek şekilde- var olabilir.

Sembolizm ve alegori arasındaki bu yarıklık; Benjamin’in Nietzsche eleştirisini, zamansallık tartışmasını ve *Ursprung*’un Epistemik-Eleştirel Önsözü’nde yüzünü neden Aristoteles’ten Platon’a döndüğünü de açıklar niteliktedir. Nietzsche’nin *the Birth of Tragedy*’de modern drama örneklerine karşı Antik Yunan tragedyalarının üstünlüğünü savunması<sup>17</sup>, tragedyayı ve trajik olanın varlığını Antik Yunan’a, Antik Yunan’ın mitle olan ilişkisine ve milattan önce beşinci yüzyılda polis hayatında yaşanan komünal-toplumsal değişime ve demografik örgütlenme modelindeki dönüşüme sabitler; tragedya bir dönemin sembolü haline gelir. Beşinci yüzyıl tragedyalarının mitlerle ve mitik olanla hesaplaşması başka bir yüzyılda mümkün olamayacağından; tragedya ve trajik olan Nietzsche için zamansallık dışıdır.<sup>18</sup> Benjamin de “*trajik biçimin tarihsel şartlarını sabitlemenin, trajik formun güncel etkinliğinin önündeki engelin bizatihi kendisi olduğundan*”<sup>19</sup> şüphelenir. Önceden

<sup>16</sup> Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama)*, trans. John Osborne, Verso, 2003, s. 217.

<sup>17</sup> Gerçekten de, kitabın yirmi beş bölümü içinden son on bölümün yer yer apaçık bir biçimde Antik Yunan tragedyalarının “gelecekte” ve modern metinlerde mümkün olamayacak denli üstün olduğuna dair ipuçlarıyla dolu olduğunu söylemek mümkün: “*Bunu da söyle ey tuhafyabancı: Bu insanlar ne acılar çekmişler ki, bu denli güzelleşmişler! Fakat şimdi gel benimle trajik bir oyuna, yani bu iki tanrının tapınağına ve sun adaklarını!*” s. 92; “*Şimdi ortak duyguları paylaştığımız ve özenli bir dosta, yapayalnız bir tefekkür halinin o yüce yerine kadar eşlik etmem gerektiğini biliyorum. Orada birkaç dostu dışında kimsesi olmayacak. O yüzden ona yüksek sesle sesleniyorum, ıslıl ıslıl parlayan rehberlerimize, yani Yunanlara sınımsız tutunmalıyız diye cesaretlendiriyorum onu.*” s. 86; “*Şimdi sonunda, [tragedya] kendi varlığının ilkel kaynağına döndüğüne göre, artık ipleri eli tutan uygarlıktan azade, tüm ulusların gözünün önünden yiğitçe, özgürce geçip gidebilir: Keşke işin tamamını -onurlu olmayı, ender bir saygınlığı tek bir halktan öğrenebilse tragedya: Yunanlardan.*” s. 73 Nietzsche, Friedrich, *the Birth of Tragedy*, trans. Clifton P. Fadiman, Dover Thrift Editions, 1995, (bu dipnottaki Türkçe çeviriler bana ait).

<sup>18</sup> atemporal.

<sup>19</sup> Osborne, Peter; Charles, Matthew, **Walter Benjamin**, The Stanford Encyclopedia of Philosophy içinde (Güz 2015), ed., Edward N. Zalta.

belirlenmiş bu tarihselliğin Barok yas oyunlarında boşa çıkarılmasını ve bir zamansallığa kavuşmasını sağlayan şey, Barok yas oyunlarının içeriğini Antik Yunan tragedyalarının aksine mitlerden almamasıdır.<sup>20</sup> Yas oyunları, alegori sayesinde hem tarihsel hem de zamansaldır. İçindeki egemen tipi de dahil olmak üzere ele aldığı her politik tema, bir ürünü olduğu on yedinci yüzyıl Almanyası'nın sosyopolitik iklimiyle doğrudan ilintilidir<sup>21</sup> fakat onu sembolize etmeyerek, mitlere değil dünya tarihinin güncel bir *realpolitik*'ini poetikasına alegoriyle dahil ettiği için zamansaldır.

Aristoteles ve Platon karşıtlığı da böyle bir yarıktan çıkıyor gibi görünmektedir. *Ursprung* boyunca Benjamin'in doğrudan doğruya *Poetika*'yı andığı pasajlar sınırlı olsa da,<sup>22</sup> Antik Yunan tragedyalarından verdiği her örnekte *Poetika*'yı ve *Poetika* etkisinde gelişmiş trajik olan, trajik kahraman ve tragedya düşüncesini ima eder. Dolayısıyla, Benjamin, Antik Yunan tragedyalarının türlü özelliklerinden söz ettiğinde, hedefine Aristotelyen tragedya anlayışını, *Poetika*'yı ve *Poetika*'nın getirdiklerini aldığını düşünmek yanlış olmayacaktır:

“Elbette, [tragedyalarla kıyaslandığında] yas oyunu formunun çok daha zengin olduğu görülür. Nasıl sözün her biçimi –tek başına ele alındığında ya da büsbütün tuhaf bir şey olduğunda bile- onu bulanın niyetinden daha fazlasını gösterecek biçimde dilin yaşayan bir belgesi haline gelir ve verili bir zaman içindeki ihtimaller dizisini gösterirse; herhangi bir sanat formu da aynı şeyi yapar –üstelik herhangi bir bireysel çabadan da daha özgündür-. Sanat formu bu bakımdan partiküllerini içerir; bu da objektif olarak gerekli olan sanatsal yapıdır.”<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origin of German Tragic Drama), trans. John Osborne, Verso, 2003, s. 62.

<sup>21</sup> Lutherci bir anlayışın Kalvinizm'i terk etmesi ve hukuki-siyasi felsefenin dine rağmen sekülerleşmeye başlaması gibi. bkz. Osborne, Peter; Charles, Matthew, *Walter Benjamin*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy içinde (Güz 2015), ed., Edward N. Zalta.

<sup>22</sup> Çoğunluğunun da Epistemik-Eleştirel Önsöz'de yer aldığını akılda tutmalı. Aynı bölümde Benjamin, Platoncu düşüncüyü de detaylıca ele alıyor. Hacı geniş bu önsöz, adından da anlaşılacağı üzere hem edebiyat eleştirisine bakışı hem de tragedyaların epistemolojisini içeriyor.

<sup>23</sup> Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origin of German Tragic Drama), trans. John Osborne, Verso, 2003, s. 49.



Böylece, Benjamin'e göre, alegori, yas oyunlarını bir kez daha "zengin" kılmıştır. Yas oyunları, formu bulan "biri"nden<sup>24</sup> ziyade zamansallıkla birlikte şekillenebilen, verili bir anda –ve sonrasında- mümkün olan bir ihtimaller dizisi bütününe gösterir. Tıpkı alegorik biçimin niyetlendiği gibi herhangi bir sanat formu *partiküler*<sup>25</sup> olandan objektif bir *universale* geçişi mümkün kılmalıdır. Bu geçiş, tragedya ve trajik olan söz konusu olduğunda bizzat Aristoteles'in *Poetika*'sı ve *Poetika* yorumları tarafından engellenmiş gibi görünür:

*"Eski araştırmalar bundan [sanat formunun partikülerden evrensel olan geçişinden] habersizdi çünkü hiçbir zaman formların tarihine ve analizine dikkatlice bakılmadı. Ama tek neden de bu değildi. Barok drama kuramlarına hiç eleştirel olmayan bir bakışla tutunulmuş olmasının da [yas oyunları hariç] bunda bir payı var. Bu Aristoteles'in kuramıdır, sadece Barok zamanın eğilimlerine uyarlanmıştır, o kadar. Dönemin çoğu oyununda bu uyarlama, tragedya modelinin iyice kabalaştırılmasıyla sonuçlanmıştır."*<sup>26</sup>

Aristoteles'in *Poetika*'sının<sup>27</sup> sanat üzerine, sanata dair bir *textbook*<sup>28</sup> olduğunu göz önünde bulundurursak, Benjamin'in *Ursprung*'unda neden temel bir itiraz noktası oluşturduğunu da kavrayabiliriz. *Poetika*, sadece tragedya tarifi bakımından değil; sanata olan yaklaşımıyla da "öğretici" bir kitaptır.

<sup>24</sup> Elbette Aristoteles kastediliyor.

<sup>25</sup> "Özel", "biricik", "tekil" olarak da çevrilebilecek *particulars*'ı makale boyunca partiküler olarak korudum. Zira özellikle Aristotelyen –ve ona bağlı olarak Kantçı- bir *particular* ile *universal*/objektif olanın karşıtlığı kastedildiği için *universal*'ın karşısına "özel" veya "tekil" gibi ifadeler yerleştirildiğinde, *universal* olan "özel" değilmiş ve/veya mutlaka çoğul olmak durumundaymış gibi bir anlam taşıyacaktır.

<sup>26</sup> a.g.e., s. 50.

<sup>27</sup> Aristoteles'in *Poetika* dışındaki eserlerinde de Platon'dan miras kalan transandantal bir hakikat anlayışının peşinden gitmek yerine etrafındaki dünyayı olduğu haliyle anlamlandırmaya çalıştığı, bunu yaparken de günümüz biyoloji ve fizik gibi bilim alanlarına da taksonomi ve kategorizasyon düşünceleriyle katkıda bulunduğunu düşünecek olursak, zamansallık ve alegorik olanın peşindeki Benjamin'in Aristoteles'in karşısında durmasına şaşmamalı. Benjamin'in sadece *Poetika*'yla değil, maddeyi ve evreni de sınıflandırmasıyla zapt etmeye çalışan, bu vesileyle hakikati de zamansallıktan koparan Aristoteles'in tüm fikriyatıyla hesaplaştığını ileri süren bir çalışma için bkz. S. Lehman, Robert, **Impossible Modernism: T.S. Eliot, Walter Benjamin, and the Critique of Historical Reason**, Stanford University Press, 2016.

<sup>28</sup> *Poetika*'nın ders notu olarak yazılmış olabileceği ihtimali ve sanatın tasnifine yönelik niteliklerinin bir tartışması için bkz. Arıcı, Oğuz, yayımlanmamış *Peri Poietike (Sanat Üzerine) Yunanca/Türkçe Açıklamalı Metin*, Eylül 2017, dijital kopya.

Benjamin'in yas oyunlarının ve kendi özerkliklerini koruyan hareketli bir takım yıldız aracılığıyla öne sürdüğü yeni bir edebiyat eleştirisi anlayışının, sadece tragedya ve/veya destan değil ele aldığı tüm sanat formlarıyla da *partikülerleri* sabitleyen bir kurallar bütününe ima eden *Poetika*'yla barışmayacağı aşikâr. Gerçekten de *Poetika*, özellikle Neo-Aristotelyen eleştiri ve düşünme biçimlerinin elinde<sup>29</sup> bir “*dizi kural*”a ve “*reçete*”ye<sup>30</sup> dönüşmüş; *mythos*, *ethos*, *dianoia*, *lexis*, *opsis* ve *melos* ekseninde bir tragedya stratejisi ve modeli şekillenmiş; bu altılı yapısal gruptan sadece *ethos*'un dahi *Poetika*'da kesinliğe kavuşturulması, üstünde hemfikir olunması güç bir alana işaret ettiği görmezden gelinmiştir. Hem önerdiği tragedya formunda hem de bu forma göre üretilmiş tragedya örneklerinde belirsizlik ve/veya bir muğlaklık arayışının beyhude olduğunu, *Poetika*'nın Aristoteles zamanında da bir tarif ve reçete sunduğunu savunan Rüdiger Bittner'in uyarısı şöyle:

*“Aristoteles'in doktrini üstüne yapılan geleneksel okumalar eserlerinde bir muğlaklık bulmak için uğraşır durur: 'eylem' (yani, praxis) Etik'te, bazen de Poetika'da hem yapılmış tek bir şeye işaret eder hem de Poetika'nın başka kısımlarında 'oyundaki olay yapısının düzenlenmiş bütünü' olarak ele alınır. [...] Ancak bu [muğlaklık iddiası için] yetersizdir. Her şeyden önce muğlaklık varsayılmıştır ve [Aristoteles'in yazdıklarında] yer almamaktadır.”*<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Yukarıdaki alıntıda Benjamin (bkz. d.n. 26) “Aristoteles'in kuramı o yüzyıla uyarlanmıştır,” derken kastettiği de budur. Fakat yine de, *Poetika*'yı neo-Aristotelyen görüşün müdahalesinden bağımsız düşünerek övdüğü ya da tragedyayı zamansallıktan kopararak sabitleme endişesini sadece on yedinci yüzyılın Aristoteles yorumuna yüklediği söylenebilir.

<sup>30</sup> “Neo-Aristotelyen poetika, Aristoteles'in betimleyici analizini alıp onu reçetemsiz bir dizi kurala dönüştürmüştür. Argümanları da şöyle başlar: Bir oyun yazarının, yerli yerinde, kurala uygun ve ikna edici bir tragedya yazabilmesi için önce Aristoteles'in ilkelerinin anlaması gerekir. Beş perdeli yapı, zamanda, mekânda ve olay örgüsünde bütünlük, vesaire. [Dönemin] güncel dramalarının çoğunluğu neo-Aristotelyen poetikaya göre yazılmıştır; bunlar da madde-madde-tragedyalardır; tarifini veren el kitabı da *Poetika*'dır.” Leerssen, Joep, **The Poetics and Anthropology of National Character** (1500-2000), Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National içinde, ed. Beller, Manfred; Leerssen, Joep, Rodopi, 2007, s. 66.

<sup>31</sup> Bittner, Rüdiger, **One Action**, Essays on Aristotle's *Poetics* içinde, ed. Rorty, Amelie, Princeton University Press, 1992, s. 102-103.

Aristoteles'in *Poetika*'sında ve Antik Yunan tragedyalarında eylem özelinde bir muğlaklık ve çokluk arayışında olan her tür düşüncüyü katı bir biçimde reddetmesine rağmen Bittner, yukarıdaki pasajdan hemen sonra şöyle diyecektir:

"Aslında Aristoteles'in satırlarında 'tek eylem'in ne olduğuna dair tatmin edici bir açıklama yoktur denebilir. [Tek eylem muğlak değil], fikren ulaşılamazdır [...] kavranamazdır."<sup>32</sup>

Böylece, Aristoteles'in -ve özellikle *praxis* düşüncesinin- muğlaklık ekseninde incelenmesini bütünüyle reddeder reddetmez, *Poetika*'nın eylemini kavranamaz/ulaşılamaz olarak tanımlar. Benjamin'in *Ursprung*'ta Bittner kadar katı olduğunu söylemek mümkün olmasa da *Poetika*'nın görünürde muğlaklığa yer bırakmaması, zamansallığın da önünü keseceği için Aristoteles'i arkasında bırakıp Platon'un epistemolojisini merkeze almasının nedeni olur denebilir. Platon'un *Devlet*'te sunduğu hakikate ve bilgiye ulaşma faaliyeti de Benjamin için bir tür alegorik mekanizmadır. Türkçeye sık sık "mağara metaforu" olarak çevrilse de Platon'un İngilizce çevirilerinde "mağara alegorisi" olarak anılması Benjamin'in tragedya ve zamansallık tartışması için neden Platon'un *idea* fikrine başvurduğunun altını çizer. *Devlet*'in Yedinci Kitap'ında Sokrates, Glaucon'a hayata geldikleri andan itibaren bir mağaranın içine zincirlenmiş, yerlerinden kıpırdayamayan tutsaklardan söz eder. Mağara karanlıktır ama tutsakların arkalarında bir ateş yanmakta, ateşin ışığı tek görebildikleri şey olan karşılarındaki duvarda birtakım gölgeler oynatmaktadır. İçlerinden biri mağaradan çıkıp, dışarıda parlayan güneşi gördüğünde mağaranın da karşılarında gördükleri gölgelerin de hakiki olmadığını öğrenir.<sup>33</sup>

Mağara alegorisinde Platonik bilgiye ulaşmak demek, *doxalogic* dünyadan ayrılmayı gereksinir. Mağaradan ayrılmak da bizim algımıza tabi olandan, bizi yanılabilen dünyadan<sup>34</sup> bir kopuşu getirecek, dışarı çıkıp güneşi *-idos*'u<sup>35</sup> görmemizi ve hakikate, bilgi nesnesine yani *episteme*'ye ulaşmamızı sağla-

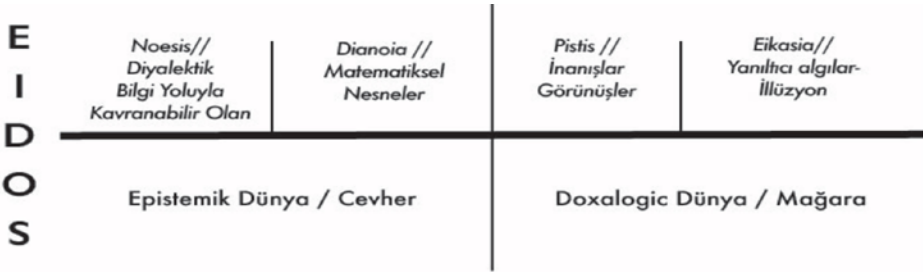
<sup>32</sup> a.g.e., s. 102-103.

<sup>33</sup> Plato, **Republic**, *Book VII*, trans. Benjamin Jowett, Project Gutenberg versiyonu, 2008. Mağara alegorisi için bkz. 514a-515a.

<sup>34</sup> Yani alegorideki mağaranın kendisi.

<sup>35</sup> Cevher, hakikat ve form anlamlarına geliyor. *Eidetic* faaliyet de *idos*'un peşinden gidilen; bir bilgi ve hakikat arayışı olarak yorumlanabilir.

yacaktır.<sup>36</sup> Platon'un hakikate ulaşma edimi Platon'un "bölünmüş hattı"yla<sup>37</sup> görsel bir karşılığa kavuşturularak aktarılır. Mağaradan çıkışın geometrik bir grafik kullanılarak anlatılması Platon'un epistemolojisini neo-Aristotelyenlerin *Poetika*'yı "kolaylaştırmak" için bir reçete metin yaratmaya kalkışmalarından farklı bir gayeden kaynaklanır. Platon'un epistemolojik bakışı bizim algımıza tabi olmayan saf bilgi nesnelere bizi yönlendirir: Matematik ve geometri. Benjamin de *Ursprung*'ta Antik Yunan tragedyası, zamansallık ve Aristoteles eleştirisine önce benzer bir saf akıl vasıtasıyla yaklaşır. Platon'un "bölünmüş hattı"nın matematiksel ve geometrik düzeni, Benjamin'in mevcut tragedyada düşüncesini yeniden yapılandırma biçiminin temelinde de nakşedilmiş görünür. Zira Benjamin'in sunduğu takım yıldız imajı Platonik bir etkiye işaret etmektedir.



Platon'un *Devlet*'inde epistemolojik faaliyetin bir şeması.<sup>38</sup>  
Sağdan sola doğru yapılacak bir geçişle; *eidōs*'a ve epistemik olana ulaşmak mümkün.

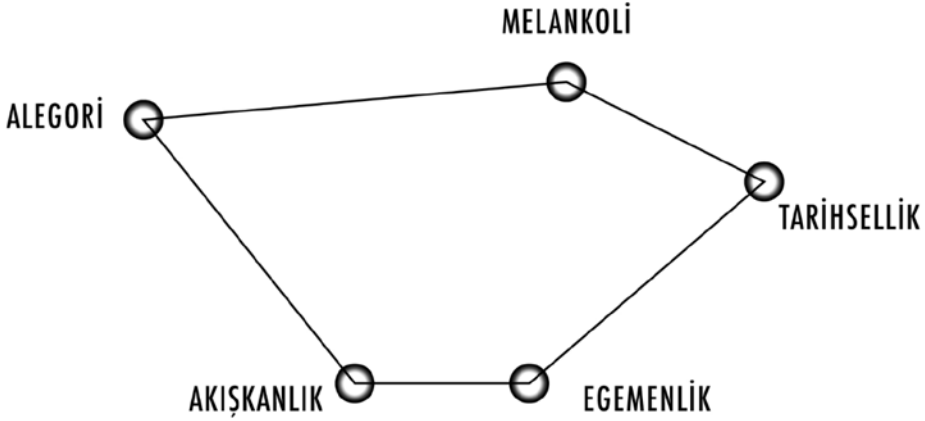
Benjamin'in *Ursprung*'taki takım yıldızı da aynı prensiple ele alındığında, bir izdüşümü Benjamin'in okuruna şöyle görünecektir.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> *Doxa ve episteme* arasındaki ilişkiyi detaylıca ele alan bir çalışma için bkz. Szaif, Jan, **Doxa and Epistēmē as Modes of Acquaintance in Republic V**, *Etudes Platoniciennes Journal, Dossier: Puissances de l'âme, 4. L'âme, puissance cognitive* içinde, s. 253-272.

<sup>37</sup> Anglosakson Platon çevirilerinde *the divided line* olarak geçiyor.

<sup>38</sup> Bu çalışma bağlamında *doxalogic*'ten epistemik olana geçiş için "basitleştirilmiş" bir şema kullanmak daha uygun olacağı için şemayı yeniden ele alarak çizdim ve gölgeler, fiziksel nesnelere, cebir, form gibi bu hat üstünde gösterilebilecek diğer öğeleri dışarıda bıraktım.

<sup>39</sup> Benjamin'in etkileşim halinde olduğunu bildiğimiz Lukács ve Adorno gibi düşünürlerin eleştirel ideolojileri üstünde Benjamin'in Platoncu takım yıldızı oldukça etkili olacaktır. Ancak Platon'un "bölünmüş hattı"nda olduğu gibi, Benjamin'de de sadece yas oyunlarındaki takım yıldızı alıp; Lukács'ın "sübjektiflik" suçlamasına neden olan "birey-



Yukarıdaki gibi bir takım yıldız, Platon'un "bölünmüş hattı"yla özellikle bir açıdan ortaklık gösterir. İki şema da *partiküler*lerden *universal* olana geçişin alegorisidir. Platon'un "bölünmüş hattı"nda *eikasias*, *pistis*, *dianoia* ve *noesis* sonunda *episteme*'yi mümkün kılan ama kendilerine ait karakteristikleri ve hareket alanları olan *partiküler*lerdir. Bir kültürden, Aristoteles'in *textbook* türü sınıflandırmalarından, keskinliğinden, milattan önce beşinci yüzyıldan, Atina'dan, mitlerden serbest olarak var olur ve alegorik bir yapıyla, soyut ve *universal* bir kategori olan *episteme*'yi oluştururlar. Benjamin'in takım yıldızının birbirlerine bağlı ama bağımsız *partiküler*leri ise "*universal temporality*"i, yani *universal* zamansallığı oluştururlar. Her bir *partiküler*, kendilerinden büyük, zamansal bir eleştirel bakışa işaret eder. Aralarındaki en köklü fark, Platon'un "bölünmüş hattı"nın vardığı dünyanın saf düşünsel ve zamansız bir faaliyet alanı olmasıyken, Benjamin'in takım yıldızının *Devlet*'ten çok *Şölen*'e ait görünen somutluğa kavuşmuş bir estetik bir alan yaratmasıdır. Bu estetik alan her çağda mümkün olabilir; sabitlenemezdir ancak Platon'un *idea*'ları gibi tarihsel şartlardan koparılmış ve soyutlanmış da değildir.<sup>40</sup> Yas oyunları Benjamin'in zamansal-eleştirel bakışının, deyim yerindeyse soyutluktan arındırılmış *eidos*'udur.

sellik" ve Adorno'nun da "yenilenmesi" gerektiğini iddia ettiği "diyalektik" yıldızlarını takımın dışında bıraktım. Söz konusu eleştiriler için bkz. Helmling, Steven, **Constellation and Critique: Adorno's Constellation, Benjamin's Dialectical Image**, Postmodern Culture Journal, Volume 14, Number 1, Eylül 2003 içinde.

<sup>40</sup> Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama)*, trans. John Osborne, Verso, 2003, s. 31.

Benjamin'e göre *Poetika*'dan ne Platoncu bir saf bilgi nesnesi oluşturacak aşkın bir epistemolojik faaliyet ne de *partikülerden universale* olana geçiş çıkarılabilir.<sup>41</sup> Aristoteles'in tarif ettiği tragedyanın yapısal *partikülerleri* tragedyada bir somutluğa kavuşur kavuşmasına fakat Benjamin'in takım yıldızının aksine *partikülerler* işaret ettikleri *universal* dışında var olamazlar. Bir metin stratejisi olarak her biri<sup>42</sup> *Poetika*'nın tragedyasına ve elbette felsefesine tabidir. Zamansal, alegorik ve akışkan olanda Gryphius'un Catharina'sına, Martin Opitz'in Cleopatra'sına yer vardır fakat Aiskhülos'un Orestes'i, Sofokles'in Antigone'si, Euripides'in Medea'sı bu takım yıldızda kendilerine bir varlık alanı edinemezler. Ne var ki, Aristoteles'in arkasında bıraktığı felsefi mirasının tamamı göz önünde bulundurulduğunda, Antik Yunan tragediyalarını yazmak için olmasa da, eleştirel bakışla analiz etmek için yolu açabilecek *Poetika*'dan farklı bir *magnum opus*'u yardımcı olabilecektir: Çoğunlukla *polis*'te nasıl yaşanması gerektiğini, erdemli insanın niteliklerini aktardığı düşünülen, başlığındaki “etik” vurgusu nedeniyle de ekseriyetle ahlakın alanına atıldığı için tragedya tartışmalarında görmezden gelinen *Nikomakhos'a Etik*.

*Nikomakhos'a Etik*'in “etik” tarafı sadece toplumsal bir arada yaşama ediminin kurallarını belirleyen bir “ahlaki yaşam kılavuzu”nu ima etmez.<sup>43</sup> *Nikomakhos'a Etik*'in “etik”i *ethike arete*'yi<sup>44</sup> gösterdiği gibi *Poetika*'dan da bildiğimiz *ethos*'u da imler. Sözcüksel olarak aynı olsalar da, semantik olarak *ethos*'la hem bir karakterin “alışkanlıkları”nı hem de eş zamanlı olarak onu mükemmel kılacak erdemleri karşılayabiliyoruz.<sup>45</sup> *Ethos*'un kökeniyle tra-

<sup>41</sup> Finkelde, Dominik, **The Presence of the Baroque: Benjamin's Ursprung des deutschen Trauerspiels in Contemporary Contexts**, A Companion to the Works of Walter Benjamin içinde, ed. Goebel, Rolf J., Camden House, 2009, s. 54.

<sup>42</sup> Bkz. bu makale s. 8.

<sup>43</sup> Aristoteles'in yine Hristiyanlık sonrası neo-Aristotelyen bakışın etkisiyle bu eleştiriye maruz kaldığını da düşünebiliriz. “Ahlâk” kavramı ancak Hristiyanlık'tan -büyük ölçüde de St. Augustine'den- sonra günümüzdeki “günah”, “ceza” ve “acı”yla paralel düşünülebiliyor. Antik Yunan'da disiplini ve *eudaimonia*'ya ulaşmak gibi amaçları mümkün kılan erdemler, Hristiyanlık'tan sonra disipinden çilecilğe (*asceticism*) dönüşüyor.

<sup>44</sup> Karakter erdemleri.

<sup>45</sup> *Ethike arete*'nin, *ethos*'la ve *polis*'le olan bağı için bkz. Urmson, J. O., **Aristotle's Doctrine of the Mean**, Essays on Aristotle's Ethics içinde, ed. Amelie Rorty, University of California Press, 1980, s. 158-159. Ve elbette *ethos*'un, tragedyada karakterin, *ethos*'la etik arasındaki ilişkinin çok geniş kapsamlı bir biçimde tartışılıp açıklandığı, bu çalışmada kullandığım anlayışı da ödünç aldığım makale için bkz. Arıcı, Oğuz, **Karaktersiz**

gedya tartışmasının önemli bir parçası olan *Nikomakhos 'a Etik*'in tragedyada zaman ve zamansallık tartışmasına katkıda bulunabilecek bir başka yönü de Aristoteles'in "ortanın ortası"<sup>46</sup> ve "altın orta"<sup>47</sup> düşünceleridir. Benjamin için her şeyin sabitlendiği, verili anların, toplumsal koşulların dışında var olamayan Antik Yunan tragedyalarına modern, hatta neredeyse post-modern bir temayül atfedecek nitelikte bir "gri alan" tanımını *Nikomakhos 'a Etik*'in "ortanın ortası" düşüncesinden doğar.

"Ortanın ortası", Aristoteles'te iki türlü işler: Daha çok günümüzde de kullandığımız anlamda etiğin alanına giren *ethike arete* bakımından kararsızlık/çelişki anlarında "ortanın ortası"nı bulmak bakımından "altın orta"; ve tragedyada karakterin alışkanlıklarını, eylemlerini şekillendiren belli bir yaşam alanında<sup>48</sup> ve tarihsel aralıkta gerçekleştirilen eylemler ve karakterin var oluşu bakımından "ortanın ortası". İlki günlük *praxis*'e ve gündelik bilgeliğe yönelik bir kaygıdır. Kişi, erdemli olmak, erdemli hareket etmek istiyorsa aşırı uçlardan kaçınmalı, kendine sunulan bu iki kutupluluk içinde bir üçüncü alan yaratmalıdır.<sup>49</sup>

---

**Tragedya**, Tiyatroyla Düşünmek: Zehra İpşiroğlu'na Armağan içinde, ed. Yavuz Pekman, 2016, s. 107-135. *Nikomakhos 'a Etik* için bkz. a.g.e., s. 117-119.

<sup>46</sup> mean of the means.

<sup>47</sup> the golden mean.

<sup>48</sup> a.g.e., s. 118-119.

<sup>49</sup> Urmson, J. O., **Aristotle's Doctrine of the Mean**, Essays on Aristotle's Ethics içinde, ed. Amelie Rorty, University of California Press, 1980, s. 169.

EYLEMİN SIKLIĞI

hiçbir zaman <—————> her zaman

YOĞUNLUĞU

fazla yumuşak <—————> fazla şiddetli

SÜRESİ

fazla kısa <—————> fazla uzun

ETKİLEDİĞİ KİŞİLER

kimseyi <—————> herkesi

EYLEMİ TETİKLEYEN DURUMLAR

hiçbir şey <—————> her şey

Urmson'ın Nikomakhos'a Etik yorumundan yola çıkarak<sup>50</sup>  
hazırlanmış Peter Losin'in *ethike arete*'de "ortanın ortası" hatları.

"Ortanın ortası" doktrini *ethike arete* gibi *praxis*'e dayalı bir uygulama olduğu durumda dahi sadece iki ekstrem kutbu belirtmekle yetinir. Bu iki kutup arasındaki ideal ortayı bulmak kişinin kendi sorumluluğundadır; akli melekeleri yerinde olan, *polis* hayatına katılabilen herkes bu kararı verebilecektir. İki kutbun arasındaki o ideal ortanın ne olduğunu *Nikomakhos'a Etik* okuruna söylemez, herhangi bir ipucu da vermez. Aradaki alan, tek bir eylemin hükümdarlığında şekillenmemiştir. Örneğin, "Eylemi Tetikleyen Durumlar" hattında kategorik olarak "hiçbir şey" ile "her şey" arasında nasıl bir orta nokta bulunabilecektir? "Ortanın ortası" bu denli muğlaksa; böylesi bir günlük etik faaliyet Antik Yunan tragediyalarını da etkileyip şekillendirecek bir alegori vasıtası olarak tahayyül edilemez mi? Her iki kutbun birer

<sup>50</sup> Losin, Peter, *Aristotle's Doctrine of the Mean*, *History of Philosophy Quarterly* 4/3 içinde, Temmuz 1987.



*partiküler* olduğunu varsayacak olursak, iki sabit ve tanımlanmış *partikülerin* arasındaki muğlak olanı sabitleme endişesi ve gerilimi en az Schmitt'in yas oyunlarındaki egemenlik dehşeti kadar *universal* değil midir?

“Ortanın ortası” yukarıdaki geleneksel etik alandan çıkarılıp *ethos*'a -bir karakterin *polis*'te, o dünyanın yaşam biçimi ve o tarihsellik içindeki var oluşuna- taşındığında ortaya çıkan sonucun yine sabitlenmiş bir andan çok zamansallığı anıştırdığını söylemek olası hale geliyor. Jean-Pierre Vernant'ın Antik Yunan tragedyası ve trajik olanla aralarında organik bir bağ tanımladığı toplumsal, hukuki ve ekonomik dönüşüm de aynı doktrinle açıklanabilir:

*“Trajik dönüm noktası böylece toplumsal deneyimin kalbinde bir yarık açıldığında gerçekleşir. Bir tarafta hukuksal-siyasal düşünce, diğer tarafta mitik ve kahramanlık geleneklerinin apaçık durabileceği kadar da geniştir. Fakat değerler çekişmesinin hâlâ acı vereceği, çatışmanın da devam edebileceği kadar da dar bir yarıktır. Benzeri bir durum insani sorumluluğa karşı hukukun tesis edilmesine yönelik ikircikli bir gelişme için de söz konusudur. Sorumluluğun trajik bilinci, insan bilinciyle kutsal olanın bilinci birbirleriyle karşı karşıya gelebilecek kadar ayrı ama hâlâ ayrılamaz gibi göründükleri anda belirir.”<sup>51</sup>*

Vernant'ın tarif ettiği kutuplar, Benjamin'e Antik Yunan tragedyalarının belli bir zamana sabitlendiğini düşündüren, tragedyaların tarihselliğini kabul etmesine rağmen bu yüzden zamansal olmadığına ikna olmasına neden olan bir ikiliği gösterir. Gerçekten de fazla tanımlı, birçok farklı makro katmanda yaşanan değişikliklerle kendine özgü bir nitelik kazanan bu dönem ve söz konusu coğrafya Lohenstein'in fiziki bir yer dahi belirtilmeyen yas oyunlarından farklıdır. Ne var ki, bu iki kutbun arasındaki tükenmek bilmez tansiyon da reçete bir “altın orta” sunmaz. Benjamin'in takım yıldızına dahil olamayan tragedyaya kahramanları mitlerin dünyasından çok bu tansiyonun içine sıkışmış gibidirler.

<sup>51</sup> Vernant, Jean-Pierre, **The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions**, Myth and Tragedy in Ancient Greece içinde, ed. yaz. Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Zone Books, 1990, s. 27.

Hukuksal / Siyasal Düşünce <—————> Mitler ve Kahramanlık Hikâyeleri

Sistemli Hukuk <—————> İnsani Sorumluluk

İnsan Bilinci <—————> Kutsal Olanın Bilinci

GELECEK <—————> GEÇMİŞ

Antik Yunan'da, özellikle Atina'da gerçekleşen yukarıdaki üç katmanlı geçiş politik ve ekonomik bir dönüşüm olsa da yaşanan belirsizlik, koşulların ortaya çıkardığı bir belirsizlik olmakla kalmayıp zamansal olarak da muğlaktır. Hukuksal ve siyasal düşünce, sistemli hukuk, insani bilinç *partikülerleri* henüz tragedyada gerçekleşmemiştir. Fakat mitler ve kahramanlık hikâyeleri, insani sorumluluk ve kutsal olanın bilinci de tam olarak arkada bırakılmamıştır. Yeni bir toplumsal bir düzen bulmak demek, Aristotelyen bir “ortanın ortası”nı bulmak demektir. Ancak bu “altın orta” sıklıkla aktarıldığı gibi “aşırı korkak olmak” – “kendine ve başkalarına zarar verecek derecede fazla gözü pek olmak” ekseninde zorlanan bir karakter niteliği, orta bir *ethike arete* üretmekle sınırlı değildir. Antik Yunan tragedyalarının karakterleri tıpkı Lutherci Protestanlık ve Kalvinizm; sekülerleşme ve Hristiyanlık; Hristiyanlık değerleri ve tüm Dünya'da yaşanan kanlı savaşlar arasında bir “ortanın ortası” bulmak için savaştan 17. yüzyıl yas oyunları tiplerine benzerler. Politik ve toplumsal bir “altın orta”ya ek olarak gelecek ve geçmiş arasında kalan o gri/üçüncü alan içinde yeni bir zamansallık üretmek zorundadırlar. Verdikleri *ethike arete* göstergesi kararlar ve alışkanlıkları etiği meydana getirirken *ethos*'ları onları *Nikomakhos'a Etik'e* olduğu kadar *Nikomakhos'a “Zaman”a* da zorlar:

“Zamanın [Aristoteles'e göre var olabilmesi için] tekil, tek bir statik bir an olmaması gerekir, aksine zaman her zaman akışkandır. ‘Şimdi’ zamanın kayıp halkasıdır, geçmişle geleceği birbirine bağlar. [...] Bu anları zamansal kılan, [gelecek ve geçmiş arasındaki] bu anları sayabilen insandır.”<sup>52</sup>

<sup>52</sup> S. Lehman, Robert, Impossible Modernism: T.S. Eliot, Walter Benjamin, and the Critique of Historical Reason, Stanford University Press, 2016, s. 230.

“*Bu anları sayabilen insan*” ifadesi, tragedya kahramanları için de geçerlidir. Aiskhülos’ta, Sofokles’te ve Euripides’te kahramanların iki aşırı uç arasında verdikleri kararlar bu nedenle zamansal kararlardır. *Nikomakhos’a Etik* perspektifinden bakıldığında tragedyaların zamanı, bu bakımdan dondurulmuş, zamansallıktan koparılmış, sabitlenmiş ve hareketsiz sembolik bir an değildir.<sup>53</sup>

*Oresteia*’da Orestes, kılıcını çıkarıp Clytaemnestra’yı ölümle tehdit ettiğinde, Pylades’e dönüp “*Ne yapacağım, Pylades? Annemi öldürmeye kalkışıyorum!*” dediğinde, Pylades’in Orestes’e verdiği yanıt tam da zamansal bir gerilime denk düşer: “*Ya gelecek ne olacak Orestes?*”<sup>54</sup> Orestes’in Clytaemnestra’yı öldürme kararı geçmişe aittir, geçmişin etkisiyle verilecek bir karar, Pylades’in de vurguladığı gibi geleceği etkileyecektir. Aradaki görünmez zamansal alanda Orestes’in “şimdi”si yatar. Aegisthus’tan sonra Clytaemnestra’yı öldürme kararı geçmişte olanın öcünü almaya çalışmanın ve gelecekte olaklardan duyulan korkunun gerilimidir. Sofokles’in *Antigone*’sinde zamansallık Aiskhülos’unkine kıyasla daha örtük ve gömülü olsa da, yine de mevcuttur:

*İSMENE:* Tanrı aşkına seninle paylaşayım bu yazgıyı.

*ANTİGONE:* Sen yaşamı seçtin bir kez, ben ölümü.

*İSMENE:* Seni o kadar uyardığım halde.

*ANTİGONE:* Kimi senin kimi benim davranışımı doğru buldu.

*İSMENE:* Gel gör ki, ikimiz de suçlandık.”<sup>55</sup>

İsmene, sistemli bir hukuktan ve ceza almaktan, geleceğin düzeninden korktuğu için Antigone’nin Polyneikes’i gömmesine yardım etmemiştir. Antigone ise sistemli hukukun karşısında insani sorumluluğunu ön plana çıkaracak biçimde kardeşinin gömülmesi konusunda ısrarcıdır. *Poetika*’nın *ethos*’uyla sınırlı bir bakışla incelendiğinde İsmene ve Antigone’nin verdikleri kararlar Benjamin’in de düşündüğü gibi sadece İsmene ve Antigone’ye

<sup>53</sup> Bkz. d.n. 12.

<sup>54</sup> Aeschylus, **the Oresteia: Agamemnon, the Libation Bearers, the Eumenides**, trans. Robert Fagles, Penguin Classics, 1979, 880-890.

<sup>55</sup> Sofokles, **Antigone**, Eski Yunan Tragedyaları 1 içinde, çev. Güngör Dilmen, MitosBout Yayınları, 2. Basım, 2002, s. 90, 555-560.

özgüdür. Antigone bir tragedya karakteri olarak biriciktir. Sistemli hukuk ve insani sorumluluk arasında sıkışmış olması, dondurulmuş bir anı sembolize edecektir. Ancak Sofokles zamansal bir “altın orta”yı belirsizlikte bulur: Antigone ve İsmene, geçmiş ve geleceğe uygun kararlar vermiş olsalar da, ikisinin birleşimi; geçmiş ve gelecek arasındaki *temporal* olan, nihayetinde yine suçtur. Verdikleri farklı kararlara rağmen, geçmiş ve gelecek arasındaki gri alanda eşitlenmişlerdir. Medea'nın planlarını gerçekleştirmeye başladığını Kreon'la konuşmasından öğrendiğimiz diyalog Euripides'in trajik karakterinin zamansallık çabasıdır:

“MEDEA: *Evim, toprağım! Nasıl da burnumda tütüyorsunuz şimdi!*  
[...]

KREON: *Git buradan zavallı biçare, al bütün dertlerini, çek git!*  
[...]

MEDEA: *Gideceğim. (Kreon'dan hâlâ kopamaz) İsteğim o değil!*  
[...]

*Bugün kalayım hiç değilse.”<sup>56</sup>*

Medea, toplumsal etkilerin altında geçmiş ve gelecek ekseninde sıkışmıştır sıkışmasına fakat “ortanın ortası”nı metinde kendi bulur. Bir tarafta geçmişi, ailesi ve kendi toprakları yatar; öte tarafta geleceği ve alacağı intikam. Zamansallığın bu baş ve son kutupluluğundan kurtulması, hayatta kalabilmesi için şarttır. “*Bugün kalayım hiç değilse,*” diyerek tragedyanın içinde<sup>57</sup> bizzat zaman mefhumunu kullanarak da zamansallığa ulaşan tek trajik kahraman olduğu da söylenebilir.

Tüm bu zamansallık tartışmasına Benjamin'in bir itirazının daha olacağını, bu çalışmanın başındaki ipucu metin alıntılarından da tahmin edebiliyoruz. Tragedya değerlendirmelerinde *Poetika*'yı arkamızda bırakıp *Nikomakhos'a Etik*'i benimsesek; Antigone'nin, Medea'nın, İsmene'nin, Orestes'in belli bir zamana sabitlenmiş biricik karakterler olmadığını iddia etsek; Antik Yunan tragedyalarının mutlaka zamansal bir belirsizlikle hareket ettiğini de söylesek; bir baş ve son belirlediğimiz her tarihsel akış, Benjamin'in yas

<sup>56</sup> Euripides, **Medea**, Eski Yunan Tragedyaları 4, MitosBoyut Yayınları, İkinci Basım 2010, s. 20-21.

<sup>57</sup> intra-diegetic olarak.

oyunlarındaki zamansallığa kıyasla fazla lineer ve nedensellik ilkesine dayalı görünecektir. Ancak, bunun karşılığında şunu da belirtmek elzem görünüyor: Geçmiş ve gelecek arasında çizilen hattın kendisi de, Antik Yunan tragedya- larında en az karakterlerin üretmesi gereken orta alanları kadar belirsizdir. İsmene ve Antigone aynı tragedyanın bir parçasıdır; geçmiş, gelecek ve ortası *Antigone*'de aynı anda yaşanır. Oedipus, geleceğin kehanetiyle, kendi kişisel geçmişinin aile yükünü birlikte sırtlanır. Medea'nın geçmişindeki soyundan getirdikleri ve arkasında bıraktıkları, gelecekteki kendi soyunun yok olmasıyla paraleldir. Antik Yunan tragedyalarında, geçmiş ve gelecek arasında belirsiz, muğlak bir zamansallık yaratılmakla kalınmaz; lineer bir tarih anlayışını bozacak şekilde geçmiş ve gelecek, metinlerde iki ekstrem olarak eş zamanlı var olur.

Coleridge'in *the Rime of the Ancient Mariner*'ı geçmişe şimdiden bakar; bir hayalet denizcinin hikâyesi; geçmişin sembolü ve Romantik-Gotik bir hatıradır. Hegel'in felsefi edimi, tarihsel koşullar altında ancak geçmişe bakılarak hatırlanabilir. Hegelci diyalektiğin önemli bir kısmı bir hafıza faaliyetidir. Benjamin hayatını kaybettikten elli yıl sonra tarihin öldüğü iddia eden Fukuyama, akışkan zamanı durdurmaya çalışır. Edebiyatın, felsefenin ve siyaset biliminin değişen veçhelerine rağmen sabit zamanına karşın, Benjamin'in *Ursprung der deutschen Trauerspiels*'indeki "modern zamanlarda, Modernite altında tragedya hâlâ mümkün mü" sorusuna Barok yas oyunlarından başka verilecek bir yanıt daha mümkün gibi görünüyor: Hristiyanlığın eritip ehlileştiği, neo-Aristotelyen, on yedinci yüzyılda tekrar tekrar yorumlanarak tragedyanın reçetesini sunar hale getirilmiş *Poetika*'yla olmasa da, büyük tarihsel değişim ve dönüşüm anlarında geçmiş ve geleceğin birlikte, aynı anda var olduğu her çağda geçerli olabilecek; gelecek ve geçmişi bir baş ve son olarak kodlamayan; ikisi arasındaki gri alanı *non-linear* bir tarih anlayışıyla birleştiren *Nikomakhos'a Etik*'in tragedya bakışıyla incelenen, muğlak ve belirsiz bir zamansallık sunan Antik Yunan tragedyaları. Benjamin'in kriptik, labirentimsi metninin -en azından sadece tragedya ve *temporal* olanla ilintili yönünün- buna karşı çıkmaya- cağını düşünebiliriz. Her ne kadar Benjamin'in metnini dizginlemeye kal- kışmakla eş anlamlı olsa da yeni bir Aristotelyen tragedya perspektifinden yas oyunları ile Antik Yunan tragedyalarını aynı takım yıldızda yerleştirmek pek de uzak bir ihtimal değil.

### KAYNAKÇA:

- Aeschylus, **the Oresteia: Agamemnon, the Libation Bearers, the Eumenides**, trans. Robert Fagles, Penguin Classics, 1979, 880-890.
- Arıcı, Oğuz, **Karaktersiz Tragedya**, Tiyatroyla Düşünmek: Zehra İpşiroğlu'na Armağan içinde, ed. Yavuz Pekman, 2016.
- Arıcı, Oğuz, yayımlanmamış *Peri Poietike (Sanat Üzerine) Yunanca/ Türkçe Açıklamalı Metin*, Eylül 2017, dijital kopya.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origin of German Tragic Drama)*, trans. John Osborne, Verso, 2003.
- Bittner, Rüdiger, **One Action**, Essays on Aristotle's *Poetics* içinde, ed. Rorty, Amelie, Princeton University Press, 1992.
- Coleridge, Samuel Taylor, *the Rime of the Ancient Mariner*, the Rime of the Ancient Mariner and Other Poems içinde, Dover Thrift Editions, 2012.
- Euripides, **Medea**, Eski Yunan Tragedyaları 4, MitosBoyut Yayınları, İkinci Basım, 2010.
- Finkelde, Dominik, **The Presence of the Baroque: Benjamin's Ursprung des deutschen Trauerspiels in Contemporary Contexts**, A Companion to the Works of Walter Benjamin içinde, ed. Goebel, Rolf J., Camden House, 2009.
- Hegel, G. W. F., *Philosophy of Right*, Preface, Cambridge University Press, 1991.
- Helmling, Steven, **Constellation and Critique: Adorno's Consellation, Benjamin's Dialectical Image**, Postmodern Culture Journal, Volume 14, Number 1, Eylül 2003 içinde.
- Leerssen, Joep, **The Poetics and Anthropology of National Character (1500-2000)**, Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National içinde, ed. Beller, Manfred; Leerssen, Joep, Rodopi, 2007.

- Losin, Peter, **Aristotle's Doctrine of the Mean**, History of Philosophy Quarterly 4/3 içinde, Temmuz 1987.
- Nietzsche, Friedrich, **the Birth of Tragedy**, trans. Clifton P. Fadiman, Dover Thrift Editions, 1995.
- O. Newman, Jane, **Benjamin's Library: Modernity, Nation and the Baroque**, Cornell University Press, 2011.
- Osborne, Peter; Charles, Matthew, **Walter Benjamin**, The Stanford Encyclopedia of Philosophy içinde (Güz 2015), ed., Edward N. Zalta.
- Plato, **Republic**, *Book VII*, trans. Benjamin Jowett, Project Gutenberg versiyonu, 2008.
- S. Lehman, Robert, **Impossible Modernism: T.S. Eliot, Walter Benjamin, and the Critique of Historical Reason**, Stanford University Press, 2016.
- Sofokles, **Antigone**, Eski Yunan Tragedyaları 1 içinde, çev. Güngör Dilmen, MitosBoyut Yayınları, 2. Basım, 2002.
- Szaif, Jan, **Doxa and Epistêmê as Modes of Acquaintance in Republic V**, *Etudes Platoniciennes Journal, Dossier: Puissances de l'âme, 4. L'âme, puissance cognitive* içinde.
- Urmson, J. O., **Aristotle's Doctrine of the Mean**, Essays on Aristotle's Ethics içinde, ed. Amelie Rorty, University of California Press, 1980.
- Vernant, Jean-Pierre, **The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions**, Myth and Tragedy in Ancient Greece içinde, ed. yaz. Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Zone Books, 1990, s. 27.

