

FENOMENOLOJİK ÖZNELERARASILIĞIN TERSYÜZ EDİLİŞİ OLARAK KOMEDİ

Comedy As The Inversion of The Phenomenological Intersubjektivitiy

Diler Ezgi Tarhan*

*“Bu dünya düşünenler için bir komedi,
hissedenler içinse bir trajedidir.”*

Horace Walpole

ÖZET

Komedideki ‘komik özne’ ile canlandırdığı karakter arasındaki ayrımı, aktörün karakteri sahneye koyma tarzından ziyade, karakteri nasıl alımladığı üzerinden sorguladığımız çalışmada, komedideki öznelerarasılığı, Husserlci fenomenolojiyle okumak, şüphesiz yüzü gülümseten tahlillere yol açmıştır. Nasıl oluyor da başkası kılığında bir ben, kendi kumaşında olmayanın kılığına girebiliyor? Nasıl oluyor da ‘başkasının beni’nden kendime aktardığım anlamla kurduğum ‘öz-ben’im, başkasına dönüşmeden başkasıyla kalabiliyor?

Yukarıdaki sorularının yanıtlarının verilmeye çalışıldığı bu çalışmada, “öznelerarasılık” sorununun temelindeki ‘ben-öteki’ ikiliği, komedi ile fenomenolojiyi, dikite değer ufuklarda buluşturmaktadır. ‘Öznelerarasılık’ temelinde buluşan, fakat ‘ben-öteki’ yarılmasını farklı yorumlarla açımlayan bu iki gelenek, bizi bir yanıyla psikanalize, bir yanıyla Antikite’ye, bir yanıyla tiyatroya ve bir diğer yanıyla fenomenolojiye bağlayan önemli bir kavramla hesaplaşmak zorunda bırakmıştır: İmge. Böylece imge ve imgeden başka; temsil, gösterge, işaret, yansıma, kopya, görünüş, fenomen, tekrar vb. kavramların aydınlatılarak ‘öznelerarasılık’ probleminin ele alındığı çalışmamızda, komedi ile fenomenolojinin “başkası kılığında bir ben” ve “başka-ben’ler arasındaki ‘öteki’ olarak ‘ben’” olguları, birbirine düğümlenmek suretiyle bağlantılandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fenomenolojik öznelerarasılık, komedi, imge, temsil, gösterge, görünüş, yansıma.

* İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü Doktora Öğrencisi. E-Mail: dilertarhan@gmail.com

ABSTRACT

In this study, which we question the distinction between the comedy subject and the actor's portray of the character in the comedy as how the actor percieve the character rather than his way of acting it out, reading the intersubjectivity in the comedy with Husserl's phenomenology causes rather amusing analysis without a doubt. How come an 'I' in someone else's image masquerades as the one who is not a self-like? Howe come why 'self essence' that I created by transferring sense from 'someone else's I' stays with someone else without changeging into somebody else?

In this study the the answers fort he questions mentioned above try to be given, "the other-me" duality which lays in the core of the 'intersubjectivity' problem, combines comedy and phenomenology in bodacious scopes. This two traditions that explain 'the-other I' sever in different interpretations but come to agree in intersubjectivity's core, obliged us to reckon with an important concept which links us with psychoanalysis, antiquity, theatre and phenomenology on different parts: Image. So, in our study which dealt with the 'intersubjectivity' problem by clarifying image and other concepts like; representation, indicator, sign, reflection, replica, aspect, phenomenon e.t.c. facts of comedy and phenomenology like "I disguise as somebody else" and "as the 'other me' in between 'other-selves'", connected by sealing.

Key Words: Phenomenologic intersubjectivity, comedy, image, representation, indicator, aspect, reflection.



REPRÄSENTATION'UN TARİHSEL ARKAPLANI

M.Ö. 7./8.yy'da yazıldığı sanılan İlyada destanında Menelaos ile evli Helen'in, evlerini ziyaret eden Truva prensi Paris ile kaçması hikayesi, Euripides tarafından yazılan tragedyada değiştirilir ve iffetini koruyamayan Helen yüzünden şan ve itibarlarının kirlendiğini düşünen Yunanlıların tarihsel yazgısı, bir entrika ile aklanmaya çalışılır. Öyle ki "Euripides, Helene'yi namuslu bir kadın olarak gösterir. Üç tanrıçanın birbirine düştüğü yarışmanın sonunda elmayı Aphrodite alınca, Hera bu yenilgiyi sindiremez ve Paris'in Helene'yi elde etmesini engellemek amacıyla ona benzeyen bir kadın yaratır ve Paris gerçek Helene'yle değil, onun görüntüsündeki bir kadınla Troya'ya gider. Helene de Hermes'in kılavuzluğunda Mısır'daki kral Proteus'un yanına gönderilir."¹ Bu rivayete göre Hera'nın elini havaya uzatıp yarattığı bir balon Helen suretine bürünerek Paris ile kaçarken, gerçek Helen Mısır'da bulunmaktadır.

Euripides'in bu yaratisıyla tarihte ilk kez holografik bir figür sahneye çıkmış ve asıl-kopya, gerçek-yansıma, ruh-beden, öz-ad gibi ayrımlar zuhur etmiştir. Nitekim Yunanca'daki 'aletheia' (Unverbogenheit) yani 'hakikat' sözcüğünün ben ile ismim,

¹ Erhat, Azra, "Mitoloji Sözlüğü", Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002, s.132.

gerçekliğim ile görüntüm, aslım ile suretim vb. ayrımları içinde barındırmayan bir 'bütün olarak hakikat' kabulü olduğu bilinmektedir. Yunan dünyasında o güne dek her şey, her ne ise o'dur. Hiçbir şeyin olduğundan farklı görünmesi ya da olmadığı bir şey gibi görünebilmesi henüz sözkonusu değildir. Özne-nesne ayrımı henüz oluşmamış, bir şeyi o şey yapan şey 'subiecére' ya da 'hypokeimenon' olarak kabul edilmektedir. Bizim içimizden geçen söz (logos), aslında 'pythia'nın içinden geçendir. Henüz biz değiliz sözü konuşan; sözdür, bizi konuşan... Nihayet M.Ö. 4.yy'da 'homoiosis' düşüncesinin ortaya çıkmasıyla 'logos'u işiten ve her daim onun buyurduğu gibi davranan insan, artık kendi iradesini ortaya koyan 'özne' olarak tarih sahnesine çıkmıştır.

Aristotelesçi bir tabirle 'tekabüliyet' veya 'uygunluk' kuramı diyebileceğimiz 'homoiosis' ile artık neyin ne olduğuna karar verme hakkını kendinde bulan 'özne', bundan böyle 'logos'u işiten değil, 'logos'u yaratan öznedir. 'Özne'nin kendini kurmasının, hakikat-yansıma, görünüş-gerçeklik, ruh-beden, öz (cevher) – ilinek (araz) türünden ikiliklerin doğmasına paralel olarak gerçekleşmesi, varlık algısında ortaya çıkan yarılmanın öznenin başlıca varoluş koşullarından biri olduğunu ve onu kendi sınırlarıyla buluşturduğunu göstermektedir.

Bir diğer yandan Helene tragedyasındaki görüntü – hakikat ayrımına paralel olarak Euripides'in çağdaşı olan Platon, sanatın ikinci dereceden bir 'taklidin taklidi' olması bakımından 'katmerli yalan' olduğunu savunmuş, 'idealar' ile 'yalanlar' dünyası geçirimsiz iki ahlak evreni olarak ahlaki tartışmalara yol açmıştır. Çünkü Platon'a göre sahtenin ikinci dereceden yeni bir sahtesinin üretimi olarak 'mimesis' (Repräsentation) ahlaksızlıktan başka bir şey değildir. Ona göre tek önem arz eden şey, hakikatin taşıyıcısı olan bilgidir.

Nietzsche'nin 1879'larda söylediği üzere, yeryüzünde ilk kez bir canlının 'bilgi' ile beraber 'yalan'ı keşfi, - belki de icadı - tekabüliyet kuramını geliştirmiş ve kendisini koruyacak kürkü de dişi de olmayan insan, kendini savunma kalkanı olarak benimsediği yalanlara, zamanla kendisi de inanır olmuştur. İşte yalan ile gerçek arasında kurulan bu analogik köprü, nominalist, düalist ve fenomenolojik ayrımların yanı sıra, daha sonra psikanalizm açısından yapıtaş olarak kuramsallaştırılacak çok önemli bir yarılmayı doğurmuştur: Ben ile Öteki.

Mitoslardaki fantazyadan sonra insanın yalanı tarihsel keşfi olarak 'Helene'nin güdümünde tüm kurmaca sanat ürünlerinde uyanan sahtelik, 'tekabüliyet'in izini süren 'temsil' düşüncesi açısından çalışmamızı doğrudan ilgilendirmektedir. Temsil kuramı, şüphesiz bir şeyin bir ad ile temsilinden, bir ruhun bir beden ile temsiline; bir gerçekliğin çeşitli görünüşlerle temsilinden, bir karakterin bir rol-maske ile temsiline varıncaya dek, felsefe ile sanat arasında uzanan yolların sonsuz ufkunu yansıtmaktadır. Ayrıca doğaya öykünen sanatta doğa ile insanın taklidi ve - Aristotelesçi bir tarzda - mükemmelleştirilmesi olarak 'mimesis'e karşı, yalanı icat ettiği gibi sanatı da 'yaratmak' kudretine vakıf olduğunu düşünenlerin sanat anlayışı olarak 'poiesis', sanatın

'kendinden' doğurduğu ikiliklerin bir benzerini de 'kendinde' doğurduğunu göstermektedir. 'Mimesis' ile hazır bulunan, zaten 'orada' bulunan 'präsenz' taklit yoluyla yeniden üretilmektedir. Temsil yoluyla öğrenme (mathein) olarak 'mimesis', olanın yeniden üretimidir ve 'Repräsentation' ya da 'Reproduktion' olarak adlandırılır.

Gösteren-gösterilen ayrımına dayalı 'gösterge' mefhumu, dinden sanata, sanattan felsefeye hayatın her alanında yer etmiş temsillere dayanmaktadır. Yunan tapınaklarındaki hücrelerde (sella) muhafaza edilen tanrı heykelleri de birer kült obje olarak 'gösterge'dir, Delphi tapınağında oturup geçmiş ve gelecek hakkında kehanette bulunan 'pythia' (bilici-kadın/kahin) için onu 'ekstasis' haline getiren 'kükürt gazı' da bir göstergedir. Nitekim Herakleitos, 'Delphi'deki kahin hakikati ne söyler ne de gizler'² diyerek hakikati ne söyleyen ne de gizleyen ama onunla ilgili işaret veren, onu 'gösteren' bir 'gösterge' olarak tapınaktaki kahinin kerametini işaret etmiştir.

'Gösterge'lerin imgesel, simgesel ve gerçek düzlemdeki yansımalarına psikanalitik olarak bakmadan ve temsil kuramından komediye, akabinde temsil kuramının reddi olarak fenomenolojiye geçmeden evvel, 'gösterge' mefhumuna karşıt 'imge' kavramına bakmak faydalı olacaktır. Zira 'temsil'de gerçeğini yansıtan, gerçeğin yerine duran, onu gösteren, onun göstergesi olarak ona işaret eden durum, taklitvari bir tekabüliyet içermekteyken; 'imge', bir şeyin taklidi değil, izi olmak iddiasıyla 'gösterge' yahut 'temsil'den ayrılmaktadır. 'İmge'nin taklitten en çok ayrılan yanı, bir benzeşime dayalı olarak ortaya çıkmamasıdır.

M.S. 8.yy'da ikona-kırıcılarına karşı tarih sahnesine çıkan imge-savunuculuğu, imgelerin hiçbir şeyi taklit etmeyip yalnızca şeylerin izini sürdüğünü savunmuşlardır. Örneğin duman bir imgedir, ateşin imgesidir ve ateşi taklit etmez, bilakis ateşin izini sürer. Ayrıca Aquinolu Thomas ve Dionysos gibi isimler, imgenin bir dokunuşun izini sürdüğünü savunarak daha sonra semiotik açısından önem kazanacak olan bir terimi, 'index' kavramını, 'imge' olarak benimsemişlerdir. İmge-savunuculuğunun ikona-kırıcılarına karşıt bir tepki olarak doğması da şüphesiz ikonaların kutsalları ihlal eden ve dine karşıt, dince günah eserler olmayıp bir taklitten ziyade bir kutsalın izini süren imgeler olduğunu savunmalarından ileri gelir.

Bilinen ilk ikonalar olarak Doğu ve Batı Hıristiyanlığına ait özellikle Batı Roma'nın görsel temsil biçimlerinden 'fresk'ler ve minyatür el yazmaları bilinmektedir. Bunlar ve akabinde üretilen ikonaların imhası üzerine, ikona-kırıcılarını durdurmak için ilk 'ikona'nın insan elinden çıkmadığı iddiası ileri sürülmüştür. Böylece ikonaları tanrısallaştırarak yok edilmeleri önlenmeye çalışılmıştır. Adı geçen iddiaya göre ilk ikona, insan eli değmeksizin İsa'nın kendi yüzünün suretini bir 'mendile'³ aktarmasıyla kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Dokunuşun simgesi olan bu mendil, 19.yy'da

² Ayrıca bkz. Kranz, Walter, "Antik Felsefe", çev.: Suad Y. Baydur, Sosyal yay., İstanbul, 1994, s.67. & Ayrıca bkz.: Herakleitos, "Fragmanlar", çev.: Cengiz Çakmak, Kabalıcı yay., İstanbul, 2005, s.219.

³ 'Hagion Mandilion' (Kutsal Mendil) ya da 'veil of veronica' efsanesi olarak bilinen olaydaki 'mandylion' Kostantinopolis'e gelince adı hakiki ikonaya atfedilir ve 'verdad eikona'dan ('vera ikona') evrilerek 'Veronika' haline gelir.

ortaya çıkacak olan müthiş icadı; ‘görmenin simgesi’ olan ‘fotoğraf’ı öncelemiştir. Nitekim görmenin en büyük simgesi, ‘an’ın izleği konumundaki fotoğraf olacaktır. Şimdi Platon ile başlayan ve idea-fenomen, görünen-görünmeyen, varlık-varolan ayrımlarının bizi sürükleyebileceği tüm olası temelleri kısaca andıktan sonra, felsefe ile komedi ilişkisine değinip akabinde komedideki ben – öteki (başkasının ben’i) ayrımıyla fenomenolojik öznelerarasılık arasındaki hesaplaşmayı gerçekleştirelim.



BİR KOMEDİ FENOMENİ OLARAK FELSEFE

“Felsefenin komediyle ilişkisi, komediyle daha kuramsal olarak ilgilenmesini sağlayabilecek kitabın ortadan kaybolmasıyla başlayarak bizatihi bazı komedi unsurları içerse de, pek de basit bir hikaye değildir. Umberto Eco’nun çoksatar romanı ‘Gülün Adı’ (ve ondan uyarlanan film) sayesinde, Aristoteles’in ‘Poetika’sının ikinci kitabını ve filozofun komediyi ve gülmeyi ele aldığı bu kitabın maalesef kayıp olduğunu artık herkesler biliyor. Bu kitap kaybolmasaydı felsefenin komedi karşısında takındığı çoğunlukla horgörür tutum farklı olur muydu? Olurdu veya olmazdı, ama Eco’nun hikayesinde olay örgüsü bu kitabın bir kopyasının Ortaçağ’da bir manastır kütüphanesinde bulunuyor olması ‘olgusu’ etrafında döner; fanatik bir keşiş olan Jorge dünyanın geri kalanının bu kitabı öğrenip okumasını önlemeyi hayatının görevi haline getirmiştir. Artık bunu garantileyemeyince de kitapla birlikte bütün kütüphaneyi yakar. Jorge, gülmenin şeytan icadı olduğuna ve sağlam dini inançların altını oyduğuna kanidir. Aristoteles’in komedi kitabının içeriğini herkes öğrenirse, Hıristiyan düzeninin temelleri yıkılacaktır. Jorge’nin hasmı ve hikayenin başkahramanı, Baskerville’li aydın keşiş William ise gülmenin insanlığın temel bir özelliği olduğunu savunmakta ve kültürel-entelektüel bir girişim olarak Hıristiyanlığı asıl Jorge’ninki gibi fanatizmlerin tehdit ettiğini düşünmektedir.”⁴

M.Ö.4.yy’da tragedyanın öldüğünü ilan eden Aristophanes, Platon’un ‘Şölen’ diyalogundaki ‘aşk’ söyleşisinde tam bir komedi öznesi olarak yer almış ve felsefe tarihinin ilk komik öznelerinden olmuştur. Komedinin diyalojik monoloğunda “teknik olarak başkalarıyla diyalog halinde olan karakterler, aslında kendi kendileriyle, yani kendi ‘O’larıyla diyalog içindedirler.”⁵ Aristophanes sayesinde komedi ile nesir birleşmiş, bu vesileyle de çok şükür ki Platon diyalojik dili kullanmakla Sokrates’i bir tragediyacı olmaktan kurtarıp bir filozof kılmıştır! Ayrıca Aristophanes’in ‘Bulutlar’

⁴ Zupančič, Alenka, “Komedi: Sonsuzun Fiziği”, çev.Tuncay Birkan, Metis yay., İstanbul, 2011, s.12.

⁵ A.g.e. s.70.

isimli oyununda Sokrates'in, bir filozof olarak espri özdeği konumunda olduğu görülür. Felsefe ile komedi arasındaki ilişki çok eski olup ne hikmetse filozoflar tarih boyunca komediden ziyade tragedyaya ile ilgilenmeyi tercih etmişlerdir. Belki de bu ihmal ya da kayıtsızlık zamanla felsefe için, - 'Minerva'nın baykuşunun alacakaranlıkta uçması'⁶ gibi - geç gelen bir aydınlığın habercisi olacaktır, kim bilir! "Oysa felsefenin komik ile olan ilişkisi, trajik olandan çok daha kaydadeğerdir. Zira felsefe, gülündüğünde felsefedir."⁷ Diogenes Laertios ve Wilhelm Weischedel'e⁸ göre felsefe, kendini komik bulma ihtiyacını şimdiye dek gidermemiştir. Felsefenin komikliği çoktan felsefe tarihinin konusu olmalıydı...

Gerçekten de kendini komik bulmayan bir insanın çekilmez olacağı gibi, kendini komik bulmayan bir felsefenin ve felsefecinin de aynı şiddette can sıkıcı olacağı aşikardır. Nitekim felsefenin yalnızca eleştirel ve hatta refleksif olarak öz-eleştirel olma mahiyeti bile komediyle kurabileceği yakınlığı bariz bir biçimde göstermektedir. Kaldı ki felsefe tarihi birçok komik olay ve argümanla doludur. Felsefenin kendisi zaten farkında olmasa da büyük bir komedinin: biraz ilahi, biraz insani, biraz da Avrupalı bir komedinin parçasıdır! Tam da bu komedi bağlılışımından ötürü felsefe, kendi sınırları içinde, değil sadece 'felsefenin komikliği' ne, 'komikliğin felsefesi' ne ve hatta 'felsefenin komikliğinin felsefesine' elverişli unsurlar barındırır.

Örneğin felsefecilerin dikkatlerini meşgul oldukları alana fazla odaklamalarından kaynaklanan dalgınlıkları, Thales'in başına geldiği gibi onlara gülünmesine ve dolayısıyla onlar istese de istemese de komik birer özne olarak görülmelerine yol açabilmektedir. Herkesin bildiği Thales örneğinde, Thales'in yıldızlara bakarak yürürken kuyuya düşmesi, felsefe tarihine Platon tarafından (Theaitetos diyalogunda)⁹ "komik ve güzel"¹⁰ olarak kaydedilmiş gülünç bir olaydır. Astronomi bilgisi fevkalade olan Thales'in gökyüzünde olanı anlamaya çalışırken ayaklarının dibinde olanı göremeyip düşmesine Trakyalı bir hizmetçi fena halde gülmüştür ki, o gülüş ile Platon, felsefecilerin inandığı temel bir yalanı su yüzüne çıkarmıştır; bilgeliğin yaşanan dünyadan uzaklaşarak elde edileceği yalanı... Ayrıca sınıfsal bir karşı-duruş imgesi olarak gülmenin bu yazınsal sahnede şu örneğini görürüz: "Genç Trakyalı, köle de

⁶ Hegel, G.W.F., "Grundlinien der Philosophie des Rechts", *Theorie-Werksausgabe*, Suhrkamp, 1821, VII, s.28.

⁷ Ayrıca bkz. Blumenberg, Hans, "Das Lachen der Thrakerin: Eine Urgeschichte der Theorie" Suhrkamp, Frankfurt am Mainz, 1987, s. 149. Ayrıca bkz.: Blumenberg, Hans, "Der Sturz des Protophilosophen. Zur Komik der reinen Theorie", "Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning"; "Das Komische" (=Poetik und Hermeneutik. Band VII), München, 1976, s.11-64.

⁸ Weischedel, Wilhelm, "Die philosophische Hintertreppe", Deutschen Taschenbuch Verlag, München, 1966, s.73.

⁹ Platon, "Theaitetos", (174-b), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.222.

¹⁰ Heidegger, Martin, "Die Frage nach dem Ding", "Witzig und hübsch", Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962, s.2.

olsa, temsil ettiği şey sefalet değil, kakkahadır.”¹¹ Zaten felsefenin kendisi, felsefeye gülenler üzerinden ilerlemektedir.

“Klasik filozoflar arasında komediye ve komik ruha en yüksek değeri biçenin Hegel olduğuna şüphe yoktur. *‘Tin’in Fenomenolojisi’*nde komediyi en yetkin tinsel sanat eseri olarak görür ve bu konuyu *‘Sanat Biçimindeki Din’* kısmının sonunda epik-trajedi-komedi üçlüsü içerisinde ele alır.”¹² Lacan’ın *‘çılğın bir mizah’* (*‘un humour fou’*)¹³ olarak betimlediği *‘Tin’in Fenomenolojisi’*nde “iki büyük üçlü vardır. Bunların birincisi *‘Bilinç’*, *‘Özbilinç’* ve *‘Akıl’* ile ilgili bölümlerde, ikincisi de *‘Tin’*, *‘Din’* ve *‘Mutlak Bilgi’* ile ilgili bölümlerde oluşturulur. Ben birinci üçlüyü bir kenara bırakacağım. Böylece elimizde idealizmin neredeyse karikatür mahiyetinde bir zirvesini temsil ediyormuş ve günümüz felsefesinin önemli bir bölümünün hala aleyhinde savaş verdiği her şeyi cisimleştiriyormuş gibi görünen Tin – Din – Mutlak Bilgi üçlüsü kalıyor. Ama bu Tin tiyatrosunda Hegel bize birden fazla komik sürpriz sunar ve Tin’in son tahlilde büyük ölçüde bir komedi nesnesi olduğuna tanıklık eder.”¹⁴ Fakat ne yazık ki “*‘Sanat Biçiminde Din’*, münhasıran Antik Yunan dönemini ele alır: heykel, ilahi ve Kült hareketi (soyut sanat eseri), Dionizyak kutlamalar (yaşayan sanat eseri) ve Yunan destanları, tragedya ve komedi (‘manevi sanat eseri’). Burada bizi ilgilendiren son grupta aslında sanatın Homeros (destanlar), Aiskhylos ve Sophokles (tragedya) ve Aristophanes (komedi) isimleriyle temsil edilen son derece dar ve belli bir parçasıyla ilgilenmekteyizdir.”¹⁵ Hegel’in sanat üzerine kaleme aldıklarından sonra artık bilincin Mutlağı nasıl gördüğü kaygısı, yerini, Mutlağın kendi kendisini nasıl gördüğü sorunsalına bırakmıştır ki Zupančić’in komedide bu sorunun işlenişine dair verdiği örnek muhteşemdir:

“Adamın biri bir darı tanesi olduğuna inanıyormuş. Akıl hastanesine götürmüşler, doktorlar da ellerinden geleni yapıp en nihayet onu darı değil de insan olduğuna ikna etmişler. Ama adam hastaneden dışarı adımını atar atmaz, çok korkmuş bir vaziyette geri dönmüş, dışarıda bir tavuk olduğunu ve kendisini yiyeceğinden korktuğunu söylemiş. ‘İyi de güzel kardeşim’ demiş doktoru, ‘sen darı tanesi değilsin ki insansın, sen de gayet iyi biliyorsun.’ ‘Ben biliyorum bilmesine de’ diye cevap vermiş hasta, ‘tavuk biliyor mu bakalım?’ Özetle bizim şeylerin aslında nasıl olduğunu bilmemiz yetmez; bir bakıma şeylerin kendilerinin de nasıl olduklarının farkına varmaları gerekir.”¹⁶

¹¹ Cavarero, Adriano, *“Platons Töchter. Frauengestalten der antiken Philosophie”*, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1997, s. 86.

¹² Zupančić, Alenka, *“Komedi: Sonsuzun Fiziği”*, s.21.

¹³ *A.g.e.*, s.44.

¹⁴ *A.g.e.*, s.21

¹⁵ *A.g.e.*, s.27

¹⁶ *A.g.e.*, s.23

Kendini ‘ironinin ustası’¹⁷ olarak adlandıran Kierkegaard, ironi ile komik olanın ne ilgisi olduğuna şu yanıtı vermiştir: “İroninin en güvenilir biçimi, ciddi olmayan bir şeyin ciddi bir biçimde ifade edilmesidir. Başka bir biçim ise, ciddi olan bir şeyin şakaya vurularak ifade edilmesidir ki, bu ikinci biçim daha az kullanılır. Alaka çoğunlukla umutsuzluktan kaynaklanır ve kendini mizahta bulur”.¹⁸ “Düşünmenin ironi ve mizahtan daha üstün olduğu öğretiliyor, üstelik komik olanın mantığını göz önünde bulundurmeyen bir düşünür tarafından. Ne Komik!”¹⁹ Kierkegaard bu noktada Heine’ye dikkat çeker ve felsefecilerin büyük soru ve cevaplarının şaka yoluyla riske edilebildiğini vurgular. Felsefe artık komik bir fenomen durumundadır. Mesela Kuno Fischer’in Trendelenburg ile Kant hakkında giriştiği bir tartışmanın ardından Trendelenburg’un ölüm haberini alması üzerine, ‘ben bunu istememiştim’ demesi, ironi ile komik unsur arasındaki farkı serimleyen bir örnektir. Nitekim ironik olanla komik olan arasındaki fark, teşhir ettikleri şey üzerinden değil, teşhir etme tarzları bakımından tayin edilmektedir.

1900 yılında ‘Le Rire’ (kahkaha) başlığı adlında gülmenin komikliğine üç yazıyla dikkat çekmiş olan Bergson, ‘gülmenin oluşu nedir?’²⁰ diye sormuş ve gülmemize sebep olan şeyin kökenini sorgulamıştır. Bergson nihayetinde, bizi her defasında aynı tepkiyi vermeye iten, yani güldüren şeylerin (örneğin bir palyaço suratının, bir kelime oyununun veya komik bir sahnenin) ortak yanının ‘felsefi dikkat için bir meydan okuma’ olduğu sonucuna varmıştır. Bu meydan okumaya karşılık gelen felsefi cevaplar çok yönlüdür: Kant’a göre komik olan ve insanları gülmeye iten şey ‘beklentinin aniden bir hiçe dönüşmesidir’.²¹ Schelling’e göre ise komik olan ve insanları gülmeye iten şey ‘karşılığı olan her şeyden kaçınılmasıdır’.²² Hegel’e göre de komik olan ve insanları gülmeye iten şey ‘eylemi kendisiyle çelişse de hala bilinçli olan öznellik’²³, yani aslında hiçbir şeyin hiçleşmediği bir hiçleşmedir. Friedrich Theodor Vischer ‘olanın aksi’nin²⁴ komik olduğunu savunur. Rosenkranz, çirkinden güzele dönüşümün güldürdüğü fikrindedir.²⁵ Bergson canlılığın mekanizmasının güldürdüğünü savunmakta-

¹⁷ Kierkegaard, Sören., “Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates”, “Gesammelte Werke”, Emanuel Hirsch, Taschenbuch Verlag, XXXI, 1841, s.252.

¹⁸ Weischedel, Wilhelm, *Die philosophische Hintertreppe*, s.73.

¹⁹ Kierkegaard, Sören, “Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift”, II. Bölüm, “Gesammelte Werke”, Band 7, Jena, 1910, s.3.

²⁰ Bergson, Henri, “Lire” (1900), Meisenheim/Glan 1948, s.7.

²¹ Kant, Immanuel, “Kritik der Urteilskraft” (1790), ‘Werke’ (Cassirer) V, Felix Meiner Verlag s.409.

²² Schelling, F. W. J., “Philosophie der Kunst” (1802), ‘Sämtliche Werke’ (K. F. A. Schelling) V, Abt. 1, Bd. 5, 1859, s.712.

²³ Hegel, G. W. F., “Vorlesungen über die Ästhetik”, “Werke in 20 Bänden mit Registerband - 15: Vorlesungen über die Ästhetik III”, Suhrkamp, 1808, s.552.

²⁴ Vischer, Friedrich Theodor, “Über das Erhabene und Komische” (1837), Frankfurt, 1967, s.158.

²⁵ Rosenkranz, Karl, “Ästhetik des Hässlichen”, Königsberg 1853, s.53.

dır.²⁶ Freud ‘nezih ve ender bir yetenek’²⁷ olarak tanımladığı espri yapma yeteneğinin sonucunda “esprilerden yola çıkarak anlamlı bir değişimin insanları güldürdüğünü ileri sürmektedir.”²⁸ Plessner ise yadsınamaz, tahditkar fakat cevaplayıcı bir durumun güldürdüğünü ifade etmiştir.²⁹ Plessner’e göre, “bir şeyle baş edemediğimiz için gülüyoruz.”³⁰ Görüldüğü üzere her filozof farklı bir açıdan komedi fenomenini elde etmeye çalışmıştır.

İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü’nün eski hocalarından Joachim Ritter, 1940 yılında ‘Gülme Üzerine’ adında kaleme aldığı tezinde gülmenin “kendine özgü bir işlevi vardır”³¹ demiştir. Ona göre gülmenin işlevi, “anlamı olmayanın, (anlamı) olanla olan gizli bağlantısını görünür hale getirmek”³² tir. Burada “dünyanın ve düzenin, eleştirinin mantığının mı; yoksa yaşamın zenginliği ve saçma olanın sevincinin mi kastedildiği önemsizdir”.³³ Ritter’e göre komik olan “varlıkla ilgilidir ve düzgün olana ancak düzensiz bir şekilde tahammül eder, düzeni kendisi yıkar”.³⁴

Felsefenin komikliğinin felsefesi, bir bakıma ‘felsefenin felsefesi’ olmaktadır. Kierkegaard 1911 yılında yazdığı ‘diyalektik efsaneler’³⁵ de, bu durumla ilgili şunları söyler: Felsefenin komikliğinin felsefesinde özne, aslında felsefi olmayan bir komik öznedir. Bu nedenle felsefenin komikliğinin felsefesi otomatik olarak felsefi olmayan bir komik öznenin komikliğinin felsefesi olmaktadır. Kant, ‘Yargı Gücünün Eleştirisi’nde, “Voltaire gökyüzünün bize hayatın zorlukları karşısında iki şey verdiğini söylemiştir: Umut ve uyku. Gülmeyi de bunlara dahil edebilirdi”³⁶ demiştir. Hiç şüphe yok ki, umut da uyku da hafifleme ve rahatlama sağlamaktadır. Umut edemeyen ve uyuyamayan birisi ise Kant’a göre gülmelidir. Böylece felsefede gülme prensibinin benimsenmesi gereğini ifade ettikten sonra, Johannes Moreelse tarafından yapılan “Democritus and Heraclitus” tablosuna bir atıfta bulunarak bu bölümü sonlandırmak istiyorum. Zira adı geçen tabloda neşeli olduğu kadar alaycı bir biçimde dünyaya gülen Abdera’lı Demokritos figürü görülmektedir ki “bence bu gülüşte Ortaçağ’ın ve

²⁶ Bergson, Henri., “Le Rire”, s.21.

²⁷ Freud, Sigmund, “Der Humor”, “Gesammelte Werke XIV”, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1992, s.389.

²⁸ Freud, Sigmund, “Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten”, “Gesammelte Werke VI”, Fischer Verlag, 1905, s.133.

²⁹ Plessner, Helmut, “Lachen und Weinen” (1941), “Philosophische Anthropologie”, Frankfurt, 1970, s.75.

³⁰ A.g.e., s.99.

³¹ Ritter, Joachim, “Über das Lachen” (1940), “Subjektivität”, Frankfurt, 1974, s.79.

³² A.g.e., s.76.

³³ A.g.e., s.80.

³⁴ A.g.e., s.88.

³⁵ Ayrıca bkz.: Freiherr, V.E., “Freiherr V.E. von Gebattel, Moral in Gegensätzen. Dialektische Legenden”, Georg Müller Verlag, München, 1911.

³⁶ Kant, Immanuel, “Kritik der Urteilskraft”, s.411.

Rönesans'ın gülme kültürüne ait izler var. Bu gülüş özel günlerde ortaya çıkmakta ve toplumsal değerler ile hiyerarşileri altüst etmekteydi.³⁷ Felsefenin benimsemesi gereken gülüş Demokritosçu evrensel gülüştür. Nietzsche'ye göre "felsefe, Demokritos ile, insan varlığına doğru bir değer biçme yolunda ilerlemektedir ne yazık ki Sokrates ve öğrencisi Platon yüzünden bunu başaramamıştır. Onlar sayesinde işin içine ahlaksal bir ciddiyet girmiştir ve bu nedenle gülmek felsefeden uzaklaştırılmıştır.



KOMEDYANIN TEMEL ÖZELLİKLERİ: ARTI-ANLAM, TAKLİT VE TEKRAR

Varlık ile anlam arasındaki yarılma etrafında şekillenen olay örgüsüyle tragedya ve komedyaya, her ikisi de temel bir uzlaşmazlığa dayanmaktadır. Ancak arzu ile tatmin, ya da görünüş ile hakikat arasındaki bu uyumsuzluk, komedide tatminin karşılanamamasından ötürü değil, bilakis talebin tatmini karşılayamamasından ileri gelmektedir. Daha anlaşılır bir söyleyişle, trajedide tatmin, talebi karşılamazken; komedide ise talep, tatmini karşılamamaktadır. Zira komedideki 'artı-tatmin', Lacancı terminolojiyle 'jouissance', beklenmedik biçimde üretilen fazla-tatmindir. Komedideki uyumsuzluğu yaratan ve komedinin seyrini belirleyen ana unsur işte bu 'artı-anlam'dır. Dolayısıyla komedide tatmin, talepten; trajedide ise talep, tatminden önce gelir.

Trajedide oyuncunun temsil ettiği karakter ile arasındaki mesafeyi koruduğu ve onu yalnızca sahneye koyduğu/canlandırdığı, fakat onunla özdeşleşmediği görülür. Komedide ise oyuncunun kimliği, 'hayat verdiği' karakterde erimekte, oyuncu ile karakter arasındaki mesafe ortadan kalkmaktadır. Aynı özdeşleşme, yalnızca oyuncu ile karakter arasında değil, ayrıca da seyirciyle oyuncu arasında yaşanmaktadır. Karakteriyle bütünleşen oyuncuyu artık bir 'temsil' olarak görmeyen komedi seyircisi, sahnede adeta kendisini izlemektedir.

"Ernst Lubitsch'in 'To Be or Not to Be'sinde bunun muhteşem bir örneğini görürüz. Filmin başında, bir grup aktörün, karakterlerden birinin Hitler olduğu bir oyunun provasını yaptığı müthiş bir sahne vardır. Yönetmen Hitler'i oynayan aktörün görüntüsünden şikayet etmekte, makyajının kötü olduğunda, Hitler'e hiç benzemediğinde ısrar etmektedir (...) ve umutsuzca Hitler'in görünüşünü karşısındaki aktör-rünkünden ayıran esrarengiz 'fazla-şey'in adını koymaya çalışır. Etrafa bakınır, en nihayet duvarda Hitler'in bir resmini görür ve muzaffer bir edayla bağırır: 'İşte! İşte böyle görünüyor Hitler!' 'Ama efendim' der

³⁷ Ayrıca bkz.: Bachtin, Michael, "Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur", Suhrkamp, Frankfurt, 1995.

aktör, ‘o benim resmim.’ İşte bu gerçekten komiktir.”³⁸ Yine komedideki özne-aktör özdeşleşmesinin yarattığı komik uyumsuzluğa bir diğer örnek şudur: “Gestapo karargahındayızdır ve biri Hitler’in geldiğini haykırır. Kapısı açılır ve herkes ellerini kaldırıp ‘Heil Hitler!’ selamı verir. Hitler içeri girer, elini kaldırır ve ‘Heil kendim!’ der.”³⁹

İnsanı tüm zaafı ve kusurlarıyla kabullenip tinin materyalizmini sahneye koyan, canlandırılan karakteri bir imge, canlandıran aktörü bir temsil olmaktan çıkarıp karakterin özünün sahnede ete kemiğe bürünmesini, karakterle özdeşleşmesini sağlayan komedide insan, insan-olmayan ile örtüşür. Lacan’ın “insan sonluluğundaki sızıntının maddiliği”⁴⁰ olarak tanımladığı ‘a nesnesi’, tam da bu insanın kendi-olmayan ile buluşması bakımından, “öznenin ‘Gerçek’teki kendi kayan yıldızı, bir anlığına da olsa kendini dışarıdan görmesini sağlayan nesnedir.”⁴¹ Lacan’a göre sızıntı yapan bu delikle “komedi, olup bitenin gerçeğini görmezden gelerek, en aşına olduğumuz gerçekliklerimizin ortasındaki çatlağı gözler önüne sermeyi başarır.”⁴² Aynı şekilde “insan sonluluğunun içinde bir delik vardır ve farklı dini söylemlerin hem kendi itici güçleri olarak kullandıkları hem de bu başarısız sonluluk için özgül atıf çerçeveleri sağlayan anlatılarıyla cevap verdikleri şey de tam bu ‘delik’ ve yol açtığı sorunlardır.”⁴³

Trajedi ile komedi arasındaki bir diğer ayırt edici özellik, trajedide sorunun cevaptan önce gelmesine karşın, komedide cevabın sorudan önce gelmesidir. Ve bundan başka, trajedide tekrar olmamasına karşın, komedide tekrarın ‘olmazsa olmaz’ olmasıdır. Burada vurgulanması gereken önemli nokta şudur ki, komedi, hiçbir surette trajedinin tekrarı olarak algılanmamalıdır. Zira komediyi trajediden ayıran tekrardan başka birçok özgül nitelik vardır.

Komedideki uyumsuzluğun mimarı olarak ‘jouissance’ yani ‘fazla-tatmin’, Freud’a göre, şakalardaki ‘teşvik primi’; Lacan’a göre ise şaka yahut fıkralarda, tatminin bizi beklediğimizden başka bir yerde gerçekleşmesini sağlayan ‘kapitone noktası’dır (le point de capiton)⁴⁴. ‘Şakanın şakası’ olarak da ifade edilebilecek olan ‘kapitone noktası’, örneğin bir fıkranın anlatısı bizi gülünç sona hazırlarken, dikkatimizi fıkranın amacının belli olacağı yerden uzaklaştırıp bizi oyalayan unsurdur. ‘Kapitone noktası’ işini ne kadar iyi yaparsa, şaka sonunda gülme olasılığı o kadar artar. Zira her zaman şakada söylenen şeye değil, bazen de şakanın yapıyor oluşuna güleriz.

³⁸ Zupančič, Alenka, “Komedi: Sonsuzun Fiziki”, s. 40-41.

³⁹ *A.g.e.*, s.41.

⁴⁰ *A.g.e.*, s.55.

⁴¹ *A.g.e.*, s.164.

⁴² *A.g.e.*, s.60.

⁴³ *A.g.e.*, s.56.

⁴⁴ *A.g.e.*, s.128.

Komediyi ‘canlının üstüne kaplanmış mekanik’ (“du mécanique plaqué sur du vivant”⁴⁵) olarak tanımlayan Bergson, “Gülme: Komığın Anlamı Üstüne Deneme”⁴⁶ adlı kitabında canlılığın, yani ruhun, mekanik bir otomatizme sahip bendenle iç içe geçtiği bir yapı olarak komedinin, taklide dayandığını iddia etmektedir. Bergson’a göre taklit edilebilir tek şey, taklit edilemez olan yanlarımızdır.

“Birinin jestlerinin, konuşma ve hareket etme tarzının kendi başlarına komik olmadıkları halde, başka biri bunları taklit ettiği zaman fena halde komik olabilmesi gerçekten ilginçtir. (...) En çok da asıllarından neredeyse ayırt edilemez hale geldiklerinde komiktirler; ‘asıl’ komik değildir, ama tıpatıp taklidi gerçekten de komiktir. (...) Öyleyse ancak kendimiz olmaktan çıktığımız yerde taklit edilebilir olmaya başlıyoruz. Jestlerimizin yalnızca makine gibi tekdüze olup da canlı kişiliğimize yabancı kalan yanları taklit edilebilir demek istiyorum. Bir kimseyi taklit etmek, o kimsenin kişiliğinin içine sızmasına izin verdiği otomatizmin açığa çıkarılması demektir... Otomatizm ‘canlı kişiliğimizin’ içindeki bir yabancı cisim, kendimiz olmaktan çıktığımız noktadır. Kendimiz olarak taklit edilebilir nitelikte değildir; taklit edilebilir olan sadece (kişiliğimize sızmış olan) bu mekanik yabancı unsurdur.”⁴⁷

Dili ve gülme fenomenini, her ikisini de, ilkini, duygu ve düşüncelerin üstüne kaplanmış bir mekanizm; ikincisini ise beden otomatizminin toplumsal bir düzen sağlayıcısı olarak ‘kusurlu’ addeden Bergson, ruhun kendini – kusurlu da olsa – sözde verdiğini ve ruh ile söz arasındaki bu ilişkiden komedideki kurucu uyumsuzluğun doğduğunu savunmaktadır. Nitekim fıkralar, tam da bu uyumsuzluktan doğan mucizevi bir ‘artı-anlam’ üretirler ki gülmenin uyarıcısı, tam da bu komik ‘artı-anlam’dır.

Bergson’a göre komedide ‘fazladan-tatmin’i sağlayan temel uyumsuzluk, ‘Bir’ imgesinin yarılarak ikiye bölünmesi, fakat bu bölünmeye karşın iki unsurun birbirinden bağımsızlaşmayarak yine de ‘Bir’ içindeki ikilik olarak kalmayı sürdürmeleridir. Bu, kendi içinde birbirinin sınırlarını zorlayan fakat aşamayan ikilik arasındaki çekişmeyi ‘yaylı şeytan’⁴⁸ (jack-in-the-box) örneğiyle açıklayan Bergson, nasıl ki daimi olarak kapatmaya çalıştığımız bir oyuncak kutusunun kapağından ısrarla fırlayan yaylı bir şeytan metaforunda komik olan, her defasında kafasını o kutudan fırlatmayı başaran oyuncaktan başka, ayrıca da onu kutuya kapatmaya zorlayan tekrarımızdaki ısrar

⁴⁵ A.g.e., s.109.

⁴⁶ Bergson, Henri, “Gülme/Komığın Anlamı Üstüne Bir Deneme”, çev.Yaşar Avunç, Ayrıntı yay., 4.Baskı, İstanbul, 2015.

⁴⁷ Zupančič, Alenka, “Komedi: Sonsuzun Fiziği”, s.114.

⁴⁸ A.g.e., s.120.

ise, komedide de komik hazzı üreten, mekanik tekrarın yol açtığı ‘imha edilemeyen hayat’⁴⁹ tır. Nitekim Lacan’ın psikanalizde dürtüyü tanımlama biçimi olan bu tabir, komik olanın dürtüye yaklaştığı ısrarcı bir noktadır.

“Komedi sadece felsefe içindeki anekdot kabilinden bir sorun değil, aynı zamanda için olarak felsefi bir sorundur.”⁵⁰ Buna bağlı olarak tarihin daimi bir tekerrür içinde olduğunu savunan Hegel’in, Marx’ın ‘Louis Bonaparte’ın On Sekiz Brumaire’nin ‘Önsöz’ünde belirttiği üzere, büyük olay ve kişilikler dünya sahnesine iki kez çıkarlar: Birincisinde trajedi, ikincisinde ise komedi olarak... Bu vesileyle “tekrarın ya da tekrarın özgül bir boyutunun keşfinin çağdaş felsefe adı verilen felsefeyi başlatan ve bu adlandırmaya anlam kazandıran olay olduğunu söylemek çok da abartılı sayılmamalı. Başta Marx ve ‘On Sekiz Brumaire’ var; sonra Nietzsche, Kierkegaard ve Freud var; bu isimlerin hepsi de düşüncelerinin çok önemli bir vechesini işleyebilmek için tekrar kavramına dönmüşlerdir. Sonra Lacan’ın Freud’a dönüşü ve dönerken de tekrarı ‘psikanalizin dört temel kavramı’ndan biri haline getirmesi var; ve şüphesiz Deleuze ve onun felsefi olarak en zihin uyarıcı ve anıtsal eseri olduğu söylenebilecek ‘Fark ve Tekrar’da Nietzsche’ye dönüşü var.”⁵¹

Psikanalizin ‘temsil’ ve ‘tekrar’ı kutsadığı yerde, Deleuze’ün temsili reddedip tekrarı farka indirmediği ve gerçeği tekrar yoluyla gerçekleştirmek istediği bilinmektedir. Farktan çıkan aynılığa ulaşmada Nietzsche’nin ‘bengidönüş öğretisi’nden yardım alan Deleuze, başta benimsediği, tekrar eden tek şeyin tekrarın imkansızlığı olduğu yönündeki Kierkegaardçı kabulü, ‘Fark ve Tekrar’ adlı eserinde, Nietzsche’nin ‘tekrar edilen tek şey, farkın kendisidir’ düsturuyula değiştirmiştir. Simgeseli gerçekleştirmek amacıyla üç farklı tekrar tipine başvuran Deleuze, tekrarı kronolojik bir tasnife tabi tutmuş ve ‘zamansallık’ açısından değerlendirmiştir. Bu sınıflandırmaya göre Deleuze, komedideki (‘önce’ye dair) klipliğin bir yenilik getirmediğini çünkü geçmişte tekrarladığını; trajedideki (‘esnasında’ zamanına dair) klipliğin yenilik getiren dönüştürücü bir tekrar olduğunu ve son olarak Nietzsche’nin ‘bengidönüş’ünde olduğu gibi ebedi dönüşteki tekrarın ise ‘gelecek’ klipliğinde gerçekleştiğini ve bireysel kimlikleri aşan bir özne-öncesi duruma ulaştırdığını söylemektedir.

Deleuze’den farklı olarak ‘simgesel’, ‘imgesel’ ve ‘gerçek’ olmak üzere üç tekrar tipi benimseyen Lacan’a göre “imgesel, benzerlik olarak tekrarın alanıdır; simgesel, özdeşlik olarak tekrarın alanıdır; gerçek ise rastlaşma, kopuş, sürpriz olarak tekrarın alanıdır.”⁵² Tekrarın “öznenin gerçekteki temsil edilmeyen mevcudiyetini de tekrar”⁵³ ettiğini savunan filozof, Deleuze’ün farktan çıkan aynılığı yakalama çabasını, başa-

⁴⁹ A.g.e., s.123.

⁵⁰ A.g.e., s.142.

⁵¹ A.g.e., s.142-143.

⁵² A.g.e., s.155.

⁵³ A.g.e., s.159.

rısız temsil fikriyle temellendirmiştir. Zira Lacan'a göre temsilin başarısızlığı durumunda daimi olarak tekerrür eden şey farktan başkası değildir. Lacan'a göre 'gerçek' düzlemdeki tekrar, olumsal bir canlılık zeminindeki dürtünün tekrarıdır. 'Simgesel' düzlemdeki tekrar ise, ısrarcı ve mekanik bir tekrardır.

Freud, 'temsil' ile 'tekrar' arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak 'dürtü' ve 'basırma' kavramlarını açıklamıştır. Bilinçdışının saplantı haline getirdiği tekrar eden dürtüsü bastırıldığında bu durumu '*Verdrängung*' terimiyle karşılayan Freud, doğrudan dürtünün ya da onun temsilinin değil de öznenin bu temsile koyduğu 'im'in bastırılmasını, '*Unverdrängung*' terimiyle karşılamıştır. Bu iki psikanalitik 'basırma' arasındaki fark, '*Verdrängung*'da öznenin bir '*repräsentaz*' ile doğrudan dürtünün temsiline bastırma istemesine karşı, '*Unverdrängung*'da öznenin bir '*Vorstellungsrepräsentaz*' ile dürtünün temsilinin bilinçdışı temsilcisini/göstergesini bastırma istemesidir. Dolayısıyla komedi mefhumu açısından bakıldığında, tekrarın Freudyen bir tabirle bir '*Vorstellungrepräsentanz*' olduğu görülmektedir. Temsilin tekrardan önce geldiği bu ilişkide "tekrarlar bir olayı tekrar etmez, ona giden yolu açarlar..."⁵⁴



KOMEDİDE İKİZ MOTİFİ VE AYNA EVRESİ

Hegel'in 'Efendi-Köle Diyalektiği'ni tüm tarih, kültür ve medeniyetin temeli olarak niteleyen Alexander Kojève, bu diyalektikten kalkarak psikanalizin de temeli olan bir saptamada bulunmaktadır: İnsanın temel arzusu, Öteki'nin arzusudur. Kojève'in 1930'larda ifade ettiği bu 'arzulama arzusu', insanın beğenilmek için kendisini hayali (phantasmagorik) bir imge olarak örgütlemesine yol açmıştır. 'İmge'den, 'imaj'a; 'imaj'dan, 'imajinär' yani 'hayali' olana evrilen bu süreç, kişinin kendi olmaktan çıkıp bir 'Schein'a (sahte bir yansımaya) dönüşmesi sürecidir ki 'Schein' olarak '-miş gibi görünmek' belli bir manada fenomenolojik bir tahlildir. Bu tahlil, Platon ile çatallanan bir görünüş-hakikat yolunda bizi, bir taraftan 'phainomenon'u takip eden 'das Phänomen' kavramına; bir diğer taraftan ise 'das Phantasia' ve 'die Phantasie' kavramlarına götürmektedir. Kurmaca olan ile fenomenal olan arasındaki ayrımın belirginleştirilip bunun Ben-Öteki ayrımı zemininde sorgulanması, çalışmamızın hem fenomenolojik ben ile başkasının ben'inin fenomenolojik alımlanması, hem de psikanalizden ve psikolojik 'Introjektion'dan farkının ortaya konması açısından verimli olacaktır. Fakat bu soruşturmaya geçmeden evvel, 'arzulama arzusu' hakkında söyleyeceklerimizi tamamlayalım.

Hegel'in tarihin en temel dürtüsü olarak saptadığı arzunun siyasal izdüşümü, ün / şöhret kazanmaktır. Hegel, bu arzuyu doğuranın 'çatışma' olduğunu, yani arzunun 'diyalektik' bir süreçte doğduğunu söylemektedir. Nitekim Antik Yunan'da kozmik

⁵⁴ A.g.e., s.163.

ilke, 'polemos' yani çatışmadır. Kafa kafaya gelen iki karşıt gücün biraradalığına Yunanlılar 'harmonie', Hegel ise 'sentez' demektedir. Çatışmadaki ahenk tek bir şeyi amaçlamaktadır: Karşı taraf tarafından arzulanmak. Kazanan ve kaybeden tarafın 'efendi' ile 'köle'yi belirlediği bu çatışma sonunda efendi, köleyi himayesi altına almaktadır. Kojève, Hegel'i Freudçu bir bilinçaltı ve rüya analizi yorumlamasıyla okumuştur. Kojève'e göre 'arzulanma arzusu', yadsıyıcı yani kendi arzu nesnesini yok edicidir. Kojève'e göre hayvan, arzu nesnesini yok ederek ilişki kurarken - örneğin elmayı seven hayvanın onu arzulamasının, onu parçalaması, yiyip bitirmesiyle son bulmasına karşın - insan, arzu nesnesi tarafından arzulanmayı arzulamaktadır.

Kendimizi aynadaki görüntüye göre örgütlemeye başladığımız Freud'un 'ayna evresi', ben ile öteki ayrımının açığa çıktığı önemli bir aşamadır. Altı aylık bir şempanze ile altı aylık bir çocuğun ilk kez ayna karşısında kendilerini görmeleriyle biçimlenen 'ayna evresi'nde bu iki öznenin, kendi görüntüleri karşısında verdikleri tepkiler taban tabana zıttır. İlk kez annesinden ayrı bir benlik olarak kendi görüntüsüyle karşılaşan çocuk, kendinde bir yarılma yaşayarak özne-ben'ini imgesel düzlemde kurar. İmgesel düzlemde gerçekleşmesine karşın simgesel düzlemde kabul görmeyen bu gerçekleşim, tamamlanmak için simgesel düzlemde onaylanmaya ihtiyaç duyar. Maymunun kendi görüntüsü karşısında şaşkın, memnun ya da ilgili bir tepki ortaya koymayıp ilgisini aynadan çekmesiyle sonuçlanan durum, çocuğun ayna karşısında verdiği tepkiden çok farklıdır. Zira şaşkınlıkla karışık bir hayranlık ve mutlulukla kendi görüntüsünü inceleyen çocuk, aynadaki görüntüsünü, maymundaki gibi bir imgesel boşluk olarak kavramaz. "Şempanzenin ayna imgesinin epistemolojik bir boşluk (epistemolojical void) olduğunu tanıyıp dikkatini başka bir yere yöneltebildiği yerde çocuk, aldatılmış kalmaya ilişkin sapkın isteğini muhafaza eder (...) Ayna evresini, analizin bu terime kazandırdığı anlamda bir 'özdeşleşme' olarak anlamalıyız. Özdeşleşme, yani öznedeki, bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm olarak... Analitik teoride antik bir terim olan 'imago'nun kullanılmış olması da, yazgısının böylesi bir evre-etkisine doğru olduğunu yeterince göstermektedir."⁵⁵

Çocuğun aynadaki özdeşleşmesi, yani bir imge olarak kendi 'öz-ben'ini tanıması, çocukta bir gerçeklik kaybına sebep olmaktadır. Çocuk bir yandan bir farkındalık ile kendi 'ben'ini imgesel olarak tanıyabilir, fakat bir diğer yandan da eksik yanlarıyla yüzleşerek kendine yabancılaşır ve yanılısına içine düşerek kendinde bir parçalanma yaşar. Çocuğun bir yabancı olarak kendi 'Öteki'sinde kurduğu 'öz-ben'i, içinde birçok yarık barındıran bir imgelem olarak açığa çıkar. Çocuğun ayna karşısında bir özdeşleşme ile imgesel düzlemde tanıdığı 'ben', ancak simgesel bir düzlemde onaylanırsa, gerçek 'özne' haline gelebilecektir. Böylece bir yandan fenomenal açıdan çocuğun zihinsel

⁵⁵ Özmen, Erdoğan, "Lacan, Ayna Evresi ve Marx", Birikim Dergisi, Sayı:156, Nisan 2002, Online: <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5175/lacan-ayna-evresi-ve-marx#>. WJIpctKLTcs

gelişiminde önemli bir dönüm noktası gerçekleştiren ‘ayna evresi’, bir diğer yandan çocuğun bedensel imgesiyle libidinal ilişki kurmasını sağlaması yönünden önemlidir.

‘Ayna evresi’ sonrasında kendimizi aynadaki görüntüye göre örgütlemeye başlıyoruz, simgesel düzende zihnimizi, bedenimizi, her şeyimizi imgesel olarak kaydediyoruz. Başka bir ifadeyle, dilsel düzene geçiyoruz. Wittgenstein’in “dilimin sınırları, dünyanın sınırlarını imler”⁵⁶ düsturu psikanalizde, dilin sadece dünyayı belirlemekle kalmayıp bilinçaltını da belirlediği yönünde genişletilmiştir. Bilinçaltım, dil ile yapılanmıştır. Anadilim, bilinçaltımı şekillendirir. Ben, benden önce var olmuş bir dilsel düzene doğarım. İmgeleri, simgesel düzlemdeki ‘büyük Öteki’ye, yani içine doğduğum toplumdaki devlet, aile, mülkiyet vb. anlamlandırmalara göre örgütlerim. Bütün toplumsal düzene biat edip onu hakikat kabul etmek, simgesel düzlemdeki ‘büyük Öteki’ni mutlaklaştırmak anlamına gelir. Adıgeçen ‘büyük Öteki’, Lacancı terminolojideki temel kavramlardan biri olup Kafka tarafından ‘nasıl davranılması gerektiğini söyleyen yasa’ olarak tanımlanmıştır. Çalışmamızın ilk bölümünde, Antikçağ’da insanların ‘homoiosis’ öncesinde, ‘logos’ ne buyuruyorsa o doğrultuda hareket ettiklerinden söz etmiştik. Şimdi burada söz ettiğimiz ‘büyük Öteki’nin mutlaklaştırılmasıyla da işte o evrene sirayet etmiş bir ‘logos’ durumuna yakınlaştığımız söylenebilir. Ayna evresi sonrasında imgesel benlik kurulumunu tamamlamak ve yasanın gözüne girmek için kendini örgütleyen insan, simgesel düzende kalıp realiteden uzaklaşmaktadır. Nietzsche’nin ‘kendi yalanlarına kanmış insan’ tabirine uygun biçimde yalanlar vasıtasıyla reel olanla karşılaşmaktan sakınan insan, Nietzsche’ye göre hakikatle yüzleşme kahrından korunmak için sanata yöneliyor. Gerçekleri ifade etme gayesinde olmayan tek disiplin olarak ‘imagin r’ ve ‘phantasmanik’ sanat, ah-laken savunulabilecek tek yalandır. Nietzsche’ye göre, bütün simgesel düzen, kendi yalanlarımız ve sanat aracılığıyla, gerçeğe tahammül etmemizi kolaylaştırmaktadır. Aynı şekilde bu konuda Nietzsche gibi düşünen Žižek de bizi gerçeklerden koruyan ve şifa niyetine hayatta kalmamamızı sağlayanın, fantezilerimiz olduğu inancındadır.

Komedinin açığa çıkardığı ilk keşiflerden biri, egonun (ben’in) bir nesne olduğu, egoların var olduğu ve kuşkusuz, egonun bizatihi son derece komik bir karakter olduğudur. Ama ego’nun önce sahneye çıkması gerekir – sadece şu ya da bu kişinin ego’su, ‘psikolojik merkezi’ olarak değil, başlı başına ego olarak. Bu da yaklaşık olarak MÖ 200 yılında, Plautus en büyük paradigmatik komedilerden biri olan ve sonradan yapılan, muhtemelen en ünlüsü de Molière’inki olan bir dizi çeşitlemenin modeli işlevi gören *Amphitryon*’u yazdığında gerçekleşmiştir.⁵⁷ Ayna evresindeki Ben-Öteki yarılmasının (Spaltung) bir türevi olarak komedilerde kendini gösteren ikiz teması, Amphitryon örneğinde şöyle işlenmektedir:

⁵⁶ Wittgenstein, Ludwig, “*Tractatus Logico-Philosophicus*”, çev. Oruç Auroba, Metis yay., 6.baskı, 2011, İstanbul, (5.6.), s.133.

⁵⁷ Zupančič, Alenka, “*Komedi: Sonsuzun Fiziği*”, s.74.

“Tanrı Jüpiter dünyevi bir aşka düşüp Amphitryon’un karısı Alkmene’ye fena halde tutuşmuş, onu baştan çıkarmak istemektedir. Alkmene daha yeni aşık olup evlenmiş olduğu ve gözü kocasından başkasını görmediği için Jüpiter şöyle bir tezgah kurmaya karar verir: Thebai generallerinden Amphitryon uzaklarda bir yerde savaşırken kadına kocasının kılığına girerek yaklaşacaktır... Jüpiter bu işi halletmek için Merkurius’tan yardım alır, o da Amphitryon’un uşağı Sosie’nin suretine bürünür. Amphitryon seferden erken dönünce işler komik bir biçimde ciddileşir. Merkurius Amphitryon’un evinde Sosie kılığında nöbet tutarken, Amphitryon kılığındaki Jüpiter de Alkmene ile oynamaktadır. Komedi, gerçek Sosie’nin, efendisi (gerçek Amphitryon) tarafından eve erken döneceğini haber vermek üzere önden gönderilerek eve gelmesiyle başlar. Sosie ile Merkurius arasında, yani iki Sosie arasında uzun bir komik diyalog gelişir. (...) İki Sosie arasındaki diyalog egoya dair esaslı bir incelemedir.”⁵⁸



HUSSERL FENOMENOLOJİSİNDE “EINFÜHLUNG”

Batı felsefe geleneğine 20.yy’da Husserl tarafından kazandırılan fenomenoloji öğretisi, bir yandan ‘kendini verdiği haliyle fenomenlerin görünüşlerini ele almakta, bir diğer yandan ise kendinde oldukları haliyle özlerin fenomenal varoluşunu eidetik bir düzlemde betimlemektedir. Salt transendental fenomenler üzerinden gerçekleştirilen dünyanın fenomenolojik konstitution’u, öznelerarası (intersubjektiv) ve monadlararası (intermonadolojik) bir özelliğe sahiptir. Zira “ben kendimin, bedenimin-ruhunun bilincine ancak intersubjektiv alanda varırım. Ben intersubjektiv olarak varım.”⁵⁹ Dünyanın intersubjektiv bir objektivite olmasından ötürü “kendimi (...) tam bir insan olarak deneyebilmem için, (...) Einfühlung ile başkasını denemiş olmak zorundayım.”⁶⁰

Bir monadın başka bir monad içinde yansıması (Spielung) olarak ‘Einfühlung’, primordial alanda, yani her şey redüktif epokhe’ye uğratıldıktan ve ‘dünyassızlaştırma’ (Entweltung) ile transendental özler alanına ulaşıldıktan sonra, transendental-monodolojik birlik üzerinden gerçekleştirilmektedir. Husserl fenomenolojisindeki ‘benler çokluğu’ kabulünden hareketle, transendental ben’in kendini denemesi (Selbsterfahrung) sonrasında, başkasının bedenini, daha sonra da başkasının bedeninin algısı üzerinden ‘anlam aktarması’ (Sinnesübertragung) yoluyla da başkasının ben’ini de-

⁵⁸ Uygur, Nermi, “Edmund Husserl’de Başkasının Ben’i Sorunu”, YKY, 3.Baskı, İstanbul, s.75.

⁵⁹ A.g.e., s.174.

⁶⁰ A.g.e., s.178.

nemesi mümkün olmaktadır. Sözkonusu süreç aşamalı olarak gerçekleşmekte olup genel olarak bu sürecin tamamına ‘Einführung’ adı verilmektedir. “Einführung, yalnızca başkasının ben’ini konstitue etmede değil, aynı zamanda hem cansız şeyi, hem de kendimi konstitue etmede işe karışmaktadır.”⁶¹ Ancak Husserl’in zamanla ‘Einführung’ terimini yalnızca ‘başkasını-deneme’ (Fremderfahrung) anlamında kullanmayı tercih ettiği belirtilmelidir.

“Ben kendimi, hiçbir araç gerekmeksizin, tam bir ‘presenz’ olarak algılarım. (...) Doğrudan kendimi, bilinç yaşamımın ‘ben’i olarak denerim. (...) Bedenimi, özden çiftyanlılığı ile denerim. (...) Başkalarının yaşantıları benim kendi orijinal denememin içinde yer almaz. (...) Kendimi algılamam, orijinal bir kendini veriştir. Oysa başkasını böyle bir orijinalitede deneyemem. Başkasını-deneme sözünden de anlaşılacağı gibi, başkası bana ‘dolayısıyla’ verilir. Başkalarının ‘appresentation’u, bu anlamda, orijinal olmayan bir algıdır.”⁶²

Husserl, ‘ben’ ile ‘başkası’ arasındaki ‘kökensel çift olma’dan ötürü, kendime yabancı olanın her daim benimle birlikte olması gerektiğini düşünür. Nitekim “en içimde başkası vardır; ‘sen’, ‘ben’imle iç içedir.”⁶³ Bu nedenle benim kendi sübjektivitemi orijinal algılayışıma bağlı olarak ‘başkasının beni’ni ancak ‘apperesenz’ olarak algılamam mümkündür. Husserl, kendisi orijinal olarak bana verilmeyen bir şeyin dolaylı algısı olarak tanımlanabilecek bu ‘appresenz’ kılma işlemini, ‘Appräsentation’, ‘Wergegenwärtigung’, ‘Repräsentation’, ‘Reproduktion’ gibi tabirlerle adlandırmaktadır. Doğrudan verili olmayan bir şeyi kendine ‘presenz’ kılma ile ‘appresenz’ kılma arasında Husserl açısından bir ayırım gözetilmemiş, bundan dolayı da ‘Repräsentation’ ve ‘Appräsentation’ kavramları, aynı ‘dolaylı algılama’ kabulüne işaret etmekte kullanılmıştır.

“Husserl genel olarak yabancı ben’ler sorunuyla ilgilenmeye başladığı ilk zamanlardan yaşamının sonuna dek, başkasını-deneme ya da Einführung intentionalitesini bir ‘appresentation’ (Appräsentation) olarak nitelmiştir. ‘Appresentation’ sözü, tıpkı (...) ‘apperzeption’ sözü gibi, başka-ben’lerin doğrudan doğruya değil de, present olan başka bir şeyden kalkarak, başka bir şey dolayısıyla algılandığını göstermektedir.”⁶⁴

⁶¹ *A.g.e.*, s.177.

⁶² *A.g.e.*, s.160.

⁶³ *A.g.e.*, s.165.

⁶⁴ *A.g.e.*, s.136.

Husserl'e göre bedenim hem bir 'algı organı' (Wahrheitsorgan), hem bir 'irade organı' (Willensorgan), hem de bir 'yönelme-merkezi'dir (Orientierungszentrum). Denediğim her şeyi, bir yönelme merkezi olan bedenime göre denerim, bu nedenle Husserl kendi bedenimi 'salt burası' (absolutes Hier) olarak adlandırmıştır. 'Salt burası', 'kendi bedenim'den kalkarak 'başkasının bedeni'ne yapabileceğim bir 'anlam aktarması' yoluyla yer değiştirebilmektedir. Kendi bedenimi duyumsayışım, diğer cansız şeyleri duyumsayışımdan farklıdır. Kendi bedenim bana hem özne hem nesne olmak bakımından farklı bir biçimde verilmiştir. Herhangi bir başka şeyi algılamam ile, kendi bedenimi algılamam farklıdır. Örneğin sağ elimle sol elimi tuttuğumda sağ elim özne, sol elim nesne iken; tam tersi de mümkün olabilip kendi bedenimde özne ve nesnelik geçişlidir. Bundan dolayı bu özel biçimde algıladığım 'kendi bedenim'den hareketle 'başkasının bedeni'ni konstitue etmem, dolaylı bir biçimde mümkündür. 'Başkasının bedeni'ni dolaylı olarak algılamama Husserl, 'apperzeption' adını verir. Nitekim kendi bedenim gibi özden deneyimleyemediğim bir 'başka beden' elbette kendi bedenimden kalkılarak konstitue edileceğinden, ancak 'benim bedenim' dolayısıyla algılanabilecektir. Sözkonusu 'apperzeption' her ne kadar kendi bedenimin örneklüğünde mümkün ve benzetmeye dayalı olsa da, analogik değildir. 'Apperzeption', kati surette analogik bir benzeşim çıkarımının sonucu olamaz.

'Başkasının-bedeni'ni kavramada 'anlam kayması'nı (Sinnesüberschiebung) mümkün kılan temel olanak olarak çağrışım (assoziation), aynı zamanda 'anlam aktarması'nın da zorunlu önkoşuludur. Zira çağrışım, analogi ile bir araya geldiğinde bir özdeşlik (Identifikation) kurar ve ben 'çift-olma'da bu özdeşlik sayesinde yer değiştirerek kendi bedenimden başkasının bedenine anlam aktarırım. Çift-olma haliyle Husserl'in kastettiği şey, kendi bedenimin her daim başka bedenler arasında bulunmakla kalmayıp başka bedenlerle özce birbirine bağımlı olduklarıdır. Kendi bedenim ile başkasının bedeni arasındaki bu 'kökten çift-olma' bağı (ursprüngliche Paarung), 'apperzeption'un temeli olarak gören filozof, bedenler arası bu 'çift-olma'nın, beden olmada bir, ama farklı ben'lerin bedeni olmak bakımından ayrı olmayı işaret ettiğini düşünür. Adeta Roma mitolojisindeki 'Janus' gibi tek bedende ikiz suret ile, 'çift yüzlü tek beden' şeklinde sembolleştirilen 'kökende çift olma' durumunu Husserl, kendi bedenim ile başkasının bedeninin 'beden' olmak bakımından aynı, 'ben' bakımından farklı olmasına işaret etmektedir.

“Başkasını-denemenin kuruluşunda zorunlulukla bir 'çift-olma' kendini göstermektedir. Bu 'çift-olma', benim 'sen' ile çağrışımsal bir birlik içinde olduğuma; 'ben' ile 'sen'in birbirimizden ayrılamayacağımıza işaret etmektedir.”⁶⁵

⁶⁵ *A.g.e.*, s.165.

Burada belirtilmesi gereken önemli bir husus vardır ki, kendi bedenim ile başka bedenler arasında kurulabilecek olası ilişki çağrışımsal olarak gerçekleştiğinde, Husserl, bu bedenler arasında tasarımsal bir örtüşme olduğunu düşünmez. Bilakis ‘fizyolojik bir empati’ türünden anlam aktarması yoluyla ‘başkasının bedeni’, kendi beden anlamının yer değiştirmesiyle apperzeptiv olarak konstitüe edilir. Başkasının bedeninin algıda ‘present’ olduğunu ve kendi ben’iyle bir arada olması gereğini savunan Husserl, ‘başkasının bedeni’ ile ‘başkasının ben’i arasındaki bu bağlantıyı, ‘başkasının bedeni’nin benim için ‘burada’ (Da), fakat ‘başkasının ben’i’nin benim için doğrudan ‘burada’ olmayıp ‘başkasının bedeni’yle birlikte (Mit-da) burada’ olduğunu söylemiştir. Bundan dolayı “başka-ben benim için bir Da-sein değil, bir Mit-dasein’dir.”⁶⁶

“Başka-ben’ler bir deneme nesnesi olarak, bedenleriyle birlikte, benim için hep ‘orada’ olan bir şeydirlere; ben ‘burası’ olduğuna göre, başka birisi ‘orası’dır. Yalnız, ben kendimi başka birinin yerine koyabilirim, ‘kendim-orada-olurum’ (Selbst-Dort-sein). Böylece benim için zorunlulukla ‘orada-modusu’ (im Modus Dort) halinde var olan ben’i denerken, aslında ‘buradan’ kalkıp ‘orada’ olan, beden dediğim ‘oradaki’ cisimde varolan bir şeyi denemem. Bir cisme, bir cisim-bedene, bu başka bir ben’in bedenidir, bu başkasıdır dediğimde, bunu, ‘sanki ben kendim orada imişim gibi’ modusunda bir denemeyle gerçekleştiririm.”⁶⁷

Böylece, kendime orijinal olarak verilen ve özden deneyimlediğim ‘kendi bedenim’den kalkarak, apperzeptiv olarak konstitüe ettiğim ‘başkasının bedeni’, bir ‘sıçrama tahtası’⁶⁸ (Sprungsbrett) olarak beni ‘başkasının ben’i’ne ulaştıracak ve intersubjektiviteyi meşrulaştıracaktır. Nasıl ki ben ruhlu-bedenli ‘psiko-fizik’ bir bütünsen, ‘başkasının ben’inin de aynı şekilde benim gibi bedenli-ruhlu bir bütün olması gerekir. Bundan ötürü bedenler arası anlam aktarımı yoluyla ‘ben’ler arası ‘intersubjektivite’ye varılması mümkün olabilmektedir.

“Ben, insan olarak kendimi, bedenli-ruhlu bir bütün olarak kendimi, bir bakıma, başkalarından kendime aktardığım Einfühlung ile koyarım. Aynaya yansıyan kendi gözlerimi, Husserl’in bir sözüyle, ‘tıpkı başka birinin gözünü görüyormuşum gibi’ kendi gözüm olarak bir Einfühlung ile kavrayıp anlarım.”⁶⁹ Bundan dolayı Husserl gözünden komediyi izlediğimizde tanık olduğumuz oyunculuk, karakteri canlandıran aktörün yansıttığı ‘başkası’ndan ziyade, aktörün başkasından kendine aktararak, yani başkasından devşirerek, ama yine nihayetinde kendinde olanı, başkası kılığında sahnelemesidir.

⁶⁶ A.g.e., s.137.

⁶⁷ A.g.e., s.142.

⁶⁸ A.g.e., s.137.

⁶⁹ A.g.e., s.174.



KOMEDİ İLE FENOMENOLOJİK ÖZNELERARASILIK İLİŞKİSİ

“Modern Çağ’da başka bir ben’i göstermek için bazen başvuru alan ama günümüzde artık pek kullanılmayan ‘alter ego’ sözü, hiç kuşku yok ki Antikçağ’ın bir başarısıdır. Ancak, apaçık olan bir şey varsa, o da ‘alter ego’nun eskiler için yalnızca dostu göstermesidir. Dost: güven, sevgi ve yakınlık bakımından kendimden ayırmadığım ikinci bir ben’dir.”⁷⁰

Psikanalizde ‘Öteki’, Husserl fenomenolojisinde ‘başkasının beni’, Antikçağ’da ‘alter Ego’ denen şey özünde bir ve aynıdır. Beni sınırlaması bakımından benden koparılamaz olan, bana bağlı ama benim dışımda, benim diğerim olarak ‘başkasının beni’, su götürmez bir kesinlikle bana bağlıdır. Başka bir deyişle benim dolaysızca kendime verili olan orijinal ben’im, başka ben’ler arasında (bir ‘ben-çokluğu’, ‘Vielheit der Ich’ içinde) olmakla kendini bilmektedir. Ne ben, ‘başka ben’ler olmaksızın; ne de ‘başkasının beni’, ben olmaksızın düşünülebilir. Bu korelasyon içinde ‘ayna evresi’nde ben ile görüntüm arasında belirginleşen ‘ben-Öteki’ ayrımı, bazı nüanslarla fenomenolojik ‘başkasının beni’nden ve komedideki ‘Öteki’nden ayrılmaktadır.

Antikçağ’ın Platon’dan beri süregelen mirası olarak ‘görünüş-hakikat’ ayrımı, ‘phainemon’ nazarında bizi psikanalizdeki ‘Öteki’ algısına yakın bir düşünceye sevk etmektedir. Burada ‘Öteki’, ‘ayna evresi’nde olduğu üzere hakikatin bir kopyası, tezahürü, görünüşü türünden düşünülmektedir. Söz konusu ayrımın ben’de ortaya çıktığı yarık, bir ikilik olarak ben’imi kurmamın koşulunu Öteki’nde gerçekleştirmektedir. Yani ben ancak Öteki’nden kendime aktardığım bir farkındalık ile kendi özgül ben’imi bir özne olarak kurabilmekteyimdir. Bu ikiye ayrılmış ve yansısama yaratmış gerginliğin, bir bütün olarak hem beni hem de Öteki’yi var eden yaratusı, korelatif bağ açısından fenomenolojide de, komedide de benimsemektedir. Ancak bir farkla: Fenomenolojide ‘başkasının beni’, benim bir sahteliğim, görünüşüm, kopyam olmayıp psikolojik bir Introjektion kuramına dayandırılarak savunulmamıştır. Yani fenomenolojide ‘başkasının beni’ anlam temelleri bakımından benim kendi özümden bir soyutlamayla elde edilmiş değildir. ‘Başkasının beni’, benim kendi özne-ben olarak varlığımın olmazsa olmaz bağlılığı, öznelarası bir nesnellik olarak mevcudiyetini sürdüren dünyada, diğer öznelerle birlikte olmamın gereği olarak vardır. Komedide ise komik ben ile Öteki ayrımı, komik öznenin bizzat sahnede oyuncunun dönüştüğü karakter olmasına karşın, Öteki’nin sahnede askıya alınmış bir fazla-nesne olarak

⁷⁰ A.g.e., s.31.

komedinin akışını yönlendiren, oyun boyunca varlığını hissettiren ve komik unsuru üreten, ancak kesinlikle oyuna müdahil olmayan ‘artı-anlam’dır.

Fenomenolojik düzlemde ‘bilincin her daim bir şeyin bilinci’ olması düsturundan hareketle bilincin kendi hakkındaki bilincinin de, buna koşut bir ‘başkasının bilincinin bilinci’ni gerektirdiği açıktır. İşte tam da bu manada Husserl ‘ben’ ve ‘başkasının beni’ ikiliğinin birbirini gerektiren bağlaşımlarının bir türevini, bilinç ile bilincin bilincinde olduğu şey arasında kurmuştur. Transendental intentionalitenin ‘cogito’ ile ‘cogitatum’ (cogitata) arasında kurduğu bu bağ, aynı zamanda öznelerarası bir korelasyona işaret eder. Zira ‘cogito’, ‘ego’ya tekabül eden ‘özne-bilinci’ olarak, bilincinde olduğu ‘cogitatum’u kendi içinde taşımaktadır. Bilincinde olduğum ‘cogitatum’, bir ‘alter ego’ yani ‘başkasının beni’ olduğunda ise, şüphesiz kendi ‘ego’mun taşıyıcısı olduğu bir ‘alter ego’dan söz edilmekte olur. Dolayısıyla ben ile Öteki arasındaki zorunlu bağlaşımlarım, Husserl’in transendental intentionalitesinde de kendini gösterip öznelerarasılık (intersübjektivite) kuramının temelini kurmaktadır.

Yönelimsel birer bilinç yaşantısı olarak cogito’nun bilincinde olduğu şey, bilinç dışında var olan nesnelere değil, bilinç dışında kendini veren şeylerin birer tezahürüdür. Bundan dolayı yönelimsel edimler (intentionale Akte) olarak ‘cogito’nun yöneldiği şeyler, fenomenal varoluşa sahip transendental kendiliklerdir. Bundan dolayıdır ki ancak primordial alanda, yani her şeyle birlikte öznenin kendisi de transendental bir epokheye uğratıldıktan sonra geriye kalan özler alanında zuhur eden ‘Einfühlung’, ‘başkasının beni’nin apperzeptiv olarak kavranılmasını mümkün kılmaktadır. Yani “transzendental anlamıyla başkasının ben’i sorunu, Husserl’de, ancak, başkasının ben’i intentionalitesinin özce betimlenmesi yönünde ele alınıp incelenebilir.”⁷¹ Bu betimlemeyi kısaca özetleyecek olursak, Husserl, ‘başkasını-deneme intentionalitesi’nde, yani ‘Einfühlung’da bilincin yöneldiği noema kutbuna ‘başkasının beni’ni yerleştirmektedir. Başkasının beni’ni kendime present kıldığım bu yönelme, ‘apperzeption’ veya ‘appr sentation’ olarak adlandırılıp ‘başkasının beni’nin dolaylı bir algısını vermektedir. Nitekim ‘başkasının beni’ bana kendi benim gibi doğrudan verilmemiş olduğundan, onu orijinal olarak deneyimleyemem. Ancak kendi bedenimin doğrudan algısı rehberliğinde bir anlam aktarmasıyla ‘başkasının bedeni’ni, akabinde de başkasının bedeni üzerinden dolaylı olarak ‘başkasının beni’ni kendime ‘appr sent’ kılarım.

Şimdi ‘Einfühlung’ ile ‘başkasını-deneme’nin komedi boyutuna eğilecek olursak, bu noktada Husserl’in estetik Einfühlung tanımından faydalanmamız gerekecektir: “Einfühlung sözünde, genel olarak, bir metafizik, bir estetik bir de etik anlam saptayabiliriz. Metafizik anlamıyla Einfühlung, dünyadaki bütün nesnelere: insanları, kültür objekt’lerini, hayvanları, bitkileri, anorganik şeyleri (...) tıpkı kendim gibi canı olan bir varlık diye yaşamamı sağlayan olaydır; kendimdeki duygu ve diriliği

⁷¹ *A.g.e.*, s.62.

başka varlıklara aktarmamla, 'introjektion'la gerçekleşir. Estetikte 'Einfühlung': kendimi sanat güzelinin ya da doğa güzelinin içine koymam, bütün varlığımla onları, onlarda dile geleni içten yaşamamdır. Etik alanda 'Einfühlung': başkalarının ahlak akt'larını, bu aktların motivation'larını, kendimi başkalarının yerine koyarak, içten anlamamdır."⁷²

Husserl'in estetik Einfühlung tanımına paralel biçimde, komedide ben ile öteki arasındaki geçişliliği, daha ziyade oyuncu ile karakter arasındaki özdeşleme olarak görürüz. Daha açık bir deyişle komedide oyuncu ile canlandırdığı karakter arasındaki mesafenin ortadan kalkması ve aktör ile karakterin özdeşleşmesi, 'başkasının beni'ni sanatsal bir empatiyle deneyimlemektir. Husserl'de benim bedenim ile başkasının beni arasında gerçekleşen 'fizyolojik bir empati'ye benzetebileceğimiz durum, komedide psikolojik bir empati şeklinde gerçekleşmektedir. Nitekim Husserl'de 'salt burası' olarak 'benim bedenim' yer değiştirmekle, 'başkasının bedeni'nin (yani 'orasının') yerine kendini koyabilmekteyken; komik özne de yer değiştirerek komik karakterin yerine kendisini koyarak onu canlandırabilmektedir. Ancak bu canlandırma, aslolan bir şeyin görüntüsünü, sahtesini, kopyasını sahneye yansıtmak şeklinde olmayıp doğrudan doğruya sahnede o karaktere 'can vermek' şeklindedir. Zira yalnızca yansıtmaya kuramı bağlamındaki 'görünüşe gelme veya getirme', daha ziyade trajedide kendini göstermektedir. İşte tam da bu noktada fenomenolojik öznelerarasılık ile komedideki öznelerarasılık arasında çok önemli bir ayrım ortaya çıkmaktadır:

Husserl için 'Einfühlung'taki present-kılma, "öyle bir present-kılmadır ki, present-kıldığım şeyi sonradan doğrudan doğruya present olarak hiçbir zaman yaşayamam. Bu present-kılma, özü gereği, başka subjektiviteyi, hiçbir zaman orijinal yapamayacağım bir verilikle, Husserl'in sözüyle, 'ikinci derecedeki' bir verilikle bana tanıtmaktadır."⁷³ Oysa komedide 'başkası'na kendi ruhlu-bedenli varlığında hayat veren 'oyuncu', başkasının karakterini hem bedenliliği hem de ruhluluğuyla taklit etmesinin neredeyse bir özdeşleşme şeklinde gerçekleştiğinde ısrar eder. Yani Husserlci tabirle ikinci dereceden deneyimlenen komik karakterin, bir 'muş gibi'sini değil de, doğrudan kendisini sahneye koyduğunu iddia eder. Komedi oyuncusuna göre sahnede can bulan 'karakter', oyuncusundan ayrılamaz bir biçimde orijinal bir yaşantı olarak icra edilir. Aynı şekilde komedi seyircisinin de diğer dram ve trajedilerden farklı olarak, komedi izlerken, sahnelenen bir oyunu izliyormuşçasına değil de gerçek bir yaşantının içine girmişçesine oyuna kendini kaptırdığı ileri sürülür. Şüphesiz bu iddialar Husserl açısından bakıldığında bir 'gibiymişçesine' benzetmesinin ötesine uzanamayan ve ancak komik taklidin iyi bir temsil türü olduğu noktasında kabul görebilecek ileri sürümlerdir. Zira bana doğrudan verilmeyen bir 'başkası-karakte-

⁷² *A.g.e.*, s.65.

⁷³ *A.g.e.*, s.159.

ri'nin sanki benim öz-karakterimmişçesine bir orijinallikle verilmesi Husserl'in kabul edebileceği bir şey değildir.

Komedi sözkonusu olduğunda ancak bana ikinci dereceden bir dolaylılıkla verilen 'komik-karakterin' başarılı bir temsil türünden sahnede 'yansıtılması' mümkün olabilir. Nasıl ki ayna evresinde aynaya yansıyan görüntüm, benim Öteki'mi temsil ediyorsa, komedide de ancak bu türden bir kendine yansıma ile karakter, oyuncuya ayna tutabilir. Her ne kadar Husserl kendimi denememin zorunlulukla, başka-ben'lerden kendime aktardığım bir anlam ile gerçekleşeceğini savunmuşsa da, buradaki geçişlilik, başka-ben'in komedi karakteri olarak doğrudan benim kimliğime dönüşebileceğini onaylar mahiyette değildir. Bilakis komedi için kabul edilebilecek olan tek olasılık, başkasının beni'nin bende tezahür etmesi, yansıtılması türünden bir oyunculuk olabilir ki bu da komedinin ileri sürdüğü 'karakterle özdeşleşen oyuncu kimliği' iddiasıyla çalışmaktadır. Bundan dolayı komedide oyuncunun karaktere dönüşmesi, Husserl fenomenolojisi bağlamında kabul edilemez bir durumdur.

İlkel kabilelerde inanç simgesi olan şeyin içkin edilerek onun gücüne ortak olunması inanışına benzer biçimde 'karakterin' kendi kimliğinde eritmek, canlandıran karakterde kendi ben'ini kaybetmek, şüphesiz komedinin kendinde komik unsurlar barındıran ütopyik bir varsayımdır. Bu varsayım yerine psikolojik bir 'introjektion'u benimsemiş olsa kabul görme olasılığı çok daha yüksek olacak olan komedi, esasında tam da 'introjektion kuramı'nda olduğu gibi 'başkasının bedeni'ne 'başka ben'i kendisi atfetmektedir. Başkasının bedeninden yola çıkarak 'başkasının ben'i soyutlamasını yaratmak ve bu tasarım doğrultusunda bir 'sanki-ben' yaratmak, tam da komedinin yaptığı iştir. Komedide aktör olarak özne ile canlandırdığı karakterin öznesi arasındaki ilişki, aktörün karakteri bir elbise gibi üstüne giymesiyle hayat bulur. Karaktere biçilen rolü bir örtü gibi kendi ben'inin üstüne örten aktör, başkasının beni kılığında, kendi kumaşındakini ortaya koyar. Daha açık bir deyişle komedide aktörün benimsediği karaktere bürünmesinin ilk adımı, onun görüntüsüne/kılığına girmek; ikinci adımı ise o kılıktan yola çıkarak aktörün kendinde yaptığı bir soyutlama ile karakterin ben'ini ortaya koymaktır. Burada yapılacak soyutlamanın çift-yönlü olduğu unutulmamalıdır. Bir yandan kılığına girdiği roldeki karakteri, görüntüsünden soyutlayarak açığa çıkaran aktör; bir diğer yandan kendi benini, büründüğü 'sanki-ben'den soyutlayarak uzaklaştırır. Fakat bu teklifi benimsemeyerek komedide introjektion türünden bir canlandırmayı kabul etmeyen tiyatrocular ile oyun-kuramcılar, bunun aksine komedideki aktör ile karakter arasında birbirini dışlayan ve yer değiştiren değil, birbirini özümseyen ve birbiriyle kaynaşan bir bütünlük olduğu inancındadırlar. Böylece ne introjektion, ne analogi, ne de yansıtma türünden teknikleri benimsemeyen komedi dünyası, fenomenolojik öznelerarasılığın tam ters kutbunda sanat üretmektedir.

‘Başkasının bedeni’ni bir ‘gösterge’, ‘signal’, ‘index’ ya da ‘indicatio’ olarak kabul edip bu göstegenin işaret ettiği ‘başka ben’e soyutlama türünden bir düşünme aktı ile varmak, ‘introjektion’un belkemiğini oluşturur. Oysa komedide biz ne introjektion ne de fenomenolojik öznelerarasılık türünden bir ‘başkasını-deneme’ ile karşılaşırız. Bu deneme türünde Husserlci ‘Einfühlung’un psiko-estetik yorumu baskındır. Lipps ile Volkelt tarafından savunulan bu düşüncede, ben komedide olduğu gibi, herhangi bir nesneyi, o nesnede kendi duygularına benzeyen yanları tasarlayarak alımlarım. Yani başkasını kendi duygularıyla canlandırırım. Komedinin ‘ben’i tamamen paranteze almayarak ‘başkasının beni’ni kendi duygularıyla harmanlayarak var etmem fikri işte bu düşünceye dayanır. Görüldüğü üzere ben ile başkasının bir nevi özdeşleşerek, bir bütün olarak tezahürü türünden bu kabul psikolojikleşmiş bir Einfühlung ile mümkün olmaktadır. Yani komedideki ‘başka ben’, benim kendimle özdeşleşerek açığa çıkan ‘ikinci bir ben’dir. Husserl ise bu düşüncenin tam karşı kutbunda bulunur: “Başka ben, benim bir ‘duplikat’ım olmayıp bir ‘modifikation’umdur. Başka ben, bir ‘ben’dir ama başka bir ‘ben’dir, bir ‘alter ego’dur. (...) Başka-ben, benim bir başka türlümdür, benim bir değişimdir; daha doğrusu benim intentional bir ‘modifikation’umdur. Başka-ben öyle bir anlam ‘konstitution’udur ki, bu ‘konstitution’da ben, kendisi için orijinal olarak var olan bir ben’i, başka bir ben olarak kavrarım.”⁷⁴

Husserl’e göre ‘Einfühlung’, bir hatırlayış, fantezi, tasarımılama ya da analoglaş-tırma olmadığı gib, bir ‘görüntü-bilinci’ (Bildbewußtsein) de değildir. Einfühlung, kendine present kıldığı şeyi, bir görüntü ya da resimden kalkarak konstitue etmez. Bilakis Einfühlung’da başka ben’in kopyası suretinde bir ‘Bild-objekt’e yer yoktur. Husserl’in “appresentativ bir repräsentation”⁷⁵ olarak tanımladığı Einfühlung, “her çeşit görüntülükten sıyrılmış bir deneme biçimidir.”⁷⁶

Komedideki karakterlerin öznelerarası olmaktan ziyade monolojik olmaları, komedi ile fenomenolojik öznelerarasılık arasındaki bir diğer ayrımdır. Komedide kahramanlar, ‘ideal ben’lerinin peşinde koşan kişisel tutkuları yüzünden öznelerarası dünyanın dışındadırlar. Kendi ‘ego’sunun memnuniyetsizliğine bedel bir ‘id’ tatmininin yaşadığı komedilerde ego ne kadar mutsuzsa, id o kadar mutludur. Buna bağlı olarak komedideki karakterlerin daimi olarak kendi id’leriyle monolog halinde olmaları, öznelerarası düzlemde çıkmış olmayı beraberinde gerektirir. Peki nasıl oluyor da komedide komik özne, öznelerarası olmayan bir düzlemde ‘fazla-tatmin’ üretebiliyor sorusuna yanıt, elbette yine ‘Öteki’nden hareketle verilecektir. Ben’in diğer ben’ler arasındaki bir ben olmaktan ziyade, kendi Öteki’sinde kendini kuran bir simgesel ‘Bir’ olduğuna inanan komedi, yine simgesel düzlemde Ben-Öteki ikiliğine bağlı olan bu Bir yarılmasının sahnelemektedir. Tam da bu anlamda Zupančić’in

⁷⁴ *A.g.e.*, s.143.

⁷⁵ *A.g.e.*, s.155.

⁷⁶ *A.g.e.*, s.153.

söylediği gibi; “komedi, hayali Bir’in dağılıp çokluğa ya da ikiye bölünmesinden ibaret değildir, ancak bu ikisinin tam da birbirinden bütünüyle ayıramadıklarını ve ‘iki tane bir’ haline geldiklerini gördüğümüz anda başlar.”⁷⁷

Komedide ‘iki tane bir’ olarak ikizleşen, Husserl’de ise ‘çift-olma’ ifadesiyle dilendirilen yarılma, komedide farklı simgesel statüler arasında bir eşitleme ilişkisi doğurması bakımından, Husserl’in çağrışımsal birliği kuran çift-olma düşüncesine yaklaşıp. Nitekim efendi ile uşak, tanrı ile insan vb. arasında kurulan ‘ikiz’ bağ, komedide karakterler arası simgesel bir dönüşüm ve tiyatral bir empatiyi sağlamaktadır. Örneğin Molière’in ‘Amphitryon’unun son sahnesinde, ‘yeryüzünün efendisi’ Amphitryon ile ‘gökyüzünün efendisi’ Jupiter arasında kurulan ‘ikizleşme’ – çünkü doğal bir ikizlikten ziyade bir ‘kılığa girme’, ‘suretine bürünme’ ancak ‘ikizleşme’ ile daha doğru aktarılabilir – tanrı ile insan arasında bir eşitleme gerçekleştirmiştir. Bu oyunun şüphesiz en can alıcı sahnesi, son sahnede artık kimin gerçekte kim olup olmadığını topyekün ortaya çıkmasıyla birlikte bir şeyler söylemesi beklenen Amphitryon’un sağır edici bir sessizlikle susması ve onun yerine uşak Sosie’nin konuşarak efendi ile uşak arasında yeni bir simgesel eşitliğin yaratılmasıdır.



KOMEDİDE ÖTEKİNİN ASKIYA ALINIŞI – FENOMENOLOJİK EPOKHE İLİŞKİSİ

Komik askılama, komedide gülünç unsuru doğuran uyumsuzluk olarak ‘Öteki’ üzerinden yapılandırılmaktadır. Komedide yanlış anlamalar, yanlış karşılaşmalar, talihsizlikler vb. yanlışlıklar üzerinden biçimlenen olay örgüsü, seyircinin o yanlışlıkların ya da uyumsuzlukların hakikatine dair bir ön-bilgi, daha doğru bir tabirle bir ‘fazladan-bilgi’si sayesinde komiği yaratır. İşte bu ‘fazladan-bilgi’, komedide ‘artı-anlam’ olarak adlandırılan ve Öteki’nin askıya alınmasıyla elde edilen bilgidir. ‘Fazla-tatmin’i doğuran bu durum, Öteki’nin sahnenin bir yerinde askıya alınarak olaylara müdahil olmamakla birlikte, orada bir kenarda askıda olmak bakımından tüm absürtlük, yanlışlık ve uyumsuzluklardan komik hazzın üretilmesini sağlayan motordur. Burada bir parantez açarak özellikle altı çizilmelidir ki, komediyi ayakta tutan temel direk olarak uyumsuzluk, Husserl fenomenolojisinde yerini monodalojik bir uyuma bırakır. Çalışmamızın Husserl fenomenolojisinin öznelerarasılık kavramıyla komedi arasındaki ayrımı ortaya koyarken, bundan başka bu iki gelenek arasında varolan uç farklılıkların anılması, temel problemin kapsamını aydınlatacak daha ek vurgulardır. Bu vurgulardan birini burada yapmak gayesiyle, Husserl’in monadlar arası uyuma dayalı fenomenolojisinde önemli bir dayanak noktası olan ‘uyumlu doğa

⁷⁷ Zupančič, Alenka, “Komedi: Sonsuzun Fiziği”, s.79.

konstitutionu'nu anmalıyız. Komedide uyumsuzluk üzerine kurulu olan çarkın fenomenolojide doğanın uyumlu konstitution'u etrafında döndüğü belirtilmelidir.

Öteki'nin pasifliğinin ve güçsüzlüğünün teşhiri olarak komik 'askıya alma', bazen simgesel Öteki'nin bir ikiz suretinde, bazen de başka bir 'fazla-nesne' tezahüründe ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Böylece 'anlamsızlığın artı-nesnesi'⁷⁸ olarak askıya alınan 'Öteki', Bir yarılmasına mukabil sahnedeki ben'den ayrılamamaktadır. İşte bu askıya alma metaforu, Husserl'in 'paranteze alma' (einklammern) metaforuyla bir yönden benzerlik göstermektedir. Zira Husserlci paranteze alma, yani epokhe yönteminde de her şey epokhe'ye uğratıldıktan sonra ardakalan özler, transendental bir alanda öz-görünüş yarılmasını radikalleştirmiştir. Komik askıya alma ile fenomenolojik ve transendental redüksiyon arasında doğrudan bir örtüşme olmasa da, şeylerin ayıklanması ve 'diğer' olan ne varsa onun askıya/paranteze alınması bakımından iki metaforun kendi geleneğinde birer 'elek' görevi gördüğü pekala söylenebilir. Amacımız her ne kadar bu kavramları daha fazla didiklemek değil de, transendental epokhe sonrasında paranteze alınan her şeyden sonra geriye kalan şey olarak 'öz' (Wesen) mefhumunu komedideki 'askıya alma'dan sahnenin ortasına düşen bir 'sıcak patates'e benzeterek bu iki yöntem arasındaki komik hazı üretebiliriz:

“Bir komediyi yaratan ve başlatan şey, klasik gerilimlerde baş kahramanın üzerinde tehditkar bir bulut gibi dolanan felaket anından 'sıcak patates' misali bir şeyin düşüvermesidir. 'Komik askılama' bütünüyle karakterlerin bu 'sıcak patates'le nasıl başa çıkacakları, onu nasıl idare edecekleri, onunla ne yapacakları, ellerini ne zaman yakacağı, yanmaktan ne ölçüde kaçacakları, onun yine onlara nasıl yetişeceği meselesiyle ilgilidir... Komik askılamanın prototipi, kocasının karısının dolabındaki dillere destan sevgiliyi bulup bulamayacağı ya da ne zaman bulacağı meselesi değil, bulduktan sonra ne olacağı meselesidir.”⁷⁹

Yukarıdaki örnekte belirgin bir biçimde görüldüğü üzere komedideki 'sıcak patates' olarak 'askıya alma', komedide fazladan bir anlam olarak komik hazı üretirken; fenomenolojide ise fenomenolojinin ulaşmayı arzuladığı eidetik düzleme 'paranteze alma' neticesinde ulaşılmaktadır. Yani bu örnekten kalkarak fenomenolojinin nihai emeli olan transendental özlerle ilgili bir şey söyleyecek olsak, sürekli yinelenen redüksiyonlar sonucu elde edilen ve artık paranteze alınamaz, indirgemeye uğratılmaz olan bu özlerin fenomenolojik hakikat sahasının ortasına düşen sıcak patatesler olduğu söylenmelidir.

⁷⁸ *A.g.e.*, s.92.

⁷⁹ *A.g.e.*, s.91.



SONUÇ

Görünen şey (erscheinendes Ding), görünüşteki şey (Aussehen von Ding) ve nesnel şey (objektives Ding) arasındaki farktan yola çıkarak 'başkasının beni' probleminin fenomenolojik yorumunu, komedideki ben-öteki formülasyonu ile karşılaştırmak, şüphesiz sıkı bir pozitivist, bir ölü yıkayıcısıyla aynı odaya kilitlemeye benzer. 'Teşbihte hata olmaz' düsturunun çağrışım eşiğimize sunduğu muazzam itkiye güvenerek verdiğimiz bu örnek, metafizik düşmanı bir adamla, gönüllü olarak hayatını ölü yıkamaya adanmış bir adam arasında gelişebilecek olası diyalogun 'komedi'den başka bir şey olmayacağını söylemektedir. Çünkü karşıt uyumsuzluklar, bir yandan komedinin temel dinamiği ve besleyicisi olarak komik unsur doğururken, bir diğer yandan birbirini çekme kuvvetiyle ötekileştirirler. Aynı gerekçeyle aralarında hesaplaşma yürüttüğümüz komedideki 'Ben yarılması' ile fenomenolojik öznelerarasılık, tam da bu örneğin hakkını verecek bir uyumsuzluk zemininde birleşmiştir. Bu iki geleneği birleştiren nokta her ikisinde de 'kendi benim' ile 'başkasının beni' arasında bir gerilim olmasıdır. Fakat bu gerilim, kendi benim ile başkasının beni arasında hem derin bir uçurum olduğunu gösterip hem de bu ikisi arasındaki geçişliliğin nasıl sağlandığı konusunda verimli bir tartışma doğurmuştur. Bu tartışmanın komedi ayağında, benim kendi benliğim ile sahnelediğim karakterin benliği arasındaki uçurum, bir 'özdeşleşme' köprüsüyle aşılmaya çalışılmıştır. Komedideki 'Ben yarılması', aktör ile karakter arasındaki 'öz-ben' & 'rol-ben' ikilik, psikanalizdeki Ayna evresine benzer biçimde bir 'Ben-Öteki' ayrımını doğurmuştur. İşte bu ayrımın komedide psikanalitik manasından farklı yorumlanması şöyledir: Komedide 'Öteki', Ben'in aynaya yansıyan bir sureti/kopyası/taklidi/tezahürü değildir. Dolayısıyla komedide aktör, kendi ben'ini, sahneye koyduğu karakterin benini oynayarak var etmez. Aktör, karakteri canlandırmaz, onu yansıtmaz, kopya etmez, taklit etmez; bilakis onunla özdeşleşir, sahnede ona dönüşür, kendi kimliği bizzat oynadığı karakterin kimliğinde erir. Dolayısıyla komedide sahnelenen bir sahtelik değildir. Komedide 'benler-arasılık', bir sentez olarak aktör-karakter özdeşliğinde buluşur ve sahnede varlığa gelir. Komedide sahne, yaşamın ta kendisidir. Aktörün benliği ile oynadığı rolün kimliği, bir bütünde eriyerek özdeşleşir ve karakter aktöre, aktör karaktere dönüşür. Komedideki bu 'özdeşleşme' anlayışı, 'canlandırma' anlayışına karşıt olarak, taklit olarak sanatı, psikanalitik Ben yarılması buhranını ve fenomenolojik hakikat-görünüş ayrılığını aşarak bütünlükçü bir benler-arasılığa dönüşür. Oysa psikanalizde olduğu gibi fenomenolojide de 'ben' ile başkasının ben'i arasındaki ayrım, ikisi arasında bir özdeşlik sözkonusu olmaksızın salt ilişkisel olarak birbirine geçişli görülmüş, ancak kati surette bunlar bir ve aynı birliğin iki zıt kutbu; ya da farklı bir deyişle, aynı bıçağın iki yüzü olarak görülmemişlerdir.

Fenomenolojik öznelarasılık Husserl bağlamında benim nasıl olup da kendi ben'imle diğer ben'ler arasında bilebildiğimi, 'benler-arası' (öznelarası) bir anlam aktarmasıyla (Einfühlung) açıklarken aynı kaygıyı komedi; ben ile görüntüm, aslım ile suretim, hakikatim ile tekabüliyetim, kendim ile rolüm vb. ikiliklerin eridiği bir birlik olarak ben-rol özdeşliğiyle açıklamıştır. Komediye aktör ile karakter arasındaki ilişki, aktörün karakteri taklidi ya da 'mış gibi' yapması, yani onu canlandırması değil, bilakis sahnede bizzat onlaşması, ona dönüşmesi, yani onunla özdeşleşmesi şeklindedir. İşte tam da bu nokta, yani 'özdeşleşme' kavramının 'öz' ile ilintili olan yanı, fenomenolojinin bir dizi indirgeme sonucunda ulaştığı özler alanı ile fenomenal varlıklar arasındaki ilişkiye tekabül etmektedir. Yani tam da komediye aktör ile karakter arasında varlığı sorgulanan tekabüliyet teorisinin bir örneği, bizzat fenomenoloji ile komedi arasında sözkonusudur. Bu tekabüliyet uyarınca şunu söyleyebiliriz ki fenomenolojide transendental öz ile görünüş arasında; komediye ise aktörün kendi benliği ile oynadığı rol-kimlik arasında kurulan ilişkiler, fenomenolojinin tersten okunuşu olarak komediye bir özdeşleşmeyi mümkün kılmıştır. Daha açık bir deyişle komedideki benler-arasılık, fenomenolojik öznelarasılığı tersyüz etmiştir. Bunun sebebi, komedideki tekabüliyet anlayışının aktörün hakiki benliği ile sahnelediği rol benliği arasında, 'canlandırma' veya 'yansıma' türünden değil de bilakis bizzat 'özdeşleşme' türünden bir denklik kurmasıdır. Yani komik benler-arasılık ne ben'i, 'Öteki'nden kalkarak; ne de 'Öteki'yi, ben'den kalkarak kurmakta; bilakis 'komik ben', kendi ben'im ile sahnelediğim 'rol-ben' arasındaki özdeşlikten doğmaktadır. Zaten komediye göre hiçkimse kumaşında olmayı giyemez; hiçkimse zaten kendinde olmayı oynayamaz. Bu nedenle her karakter onunla özdeşleşen aktörden, her aktör ise hayat verdiği karakterden izler taşır.

Fenomenolojik öznelarasılık ise benim kendi ben'im ile Öteki'm arasında bir sınır çizerek benim kendi ben'imle, ancak diğer ben'ler üzerinden kavrayabileceğimi savunur. Dolayısıyla komediye diğer aktör-ben'ler ile diğer rol-ben'ler arasında bir aktör-karakter sentezi olarak sahnede var olmaktadır; fenomenolojideki transendental ben, diğer benler arasında kendi varlığının bilincine ancak diğer benlerin bilincine varmakla erişebilmektedir. Yani fenomenolojik öznelarasılıkta benim kendi özümle varmamın yolu, kendi ben'imle başka ben'lerle birlikte, onların arasında, onlarla ilişkiler içinde kavramaktan geçer. Bu ise ancak başkalarının ben'i ile kendi fenomenolojik ben'im arasında kurduğum bir anlam aktarmasıyla mümkün olmaktadır ki Husserl, benim başkalarının bedenleri üzerinden başkalarının benlerine vakıf olmamı sağlayan bu yöntemi, Einfühlung olarak adlandırmıştır.

Görüldüğü üzere değil sadece insanın başka ben'ler arasındaki varoluşu problemi, ayrıca da bir ucu psikanalize, bir ucu Antikçağ'a, bir ucu fenomenolojik varoluşa, bir diğer ucu ise sanatsal aktör-karakter ilişkisine uzanan öznelarasılık konusu, ele alınabileceği en yüz güldüren haliyle, fenomenolojik açıdan yorumlanmıştır. Çalış-

mamızın yalnızca fenomenolojik öznelerarasılık ile komedi hesaplaşması olarak değil, daha önemlisi felsefe ile komedi arasında genel bir kuramsal çerçeveyi çizmesi amacıyla uygun olarak komedi ile felsefe arasındaki etkileşimin felsefe tarihindeki ana duraklarını serilmemeye çalıştık. Bu ana duraklar istikametinde felsefe ile komedi arasında kurduğumuz yakınlığı, fenomenolojik bir düzleme taşıdık ve orada fenomenolojik öz-görüngü ayırımına sırtımızı dayayarak komediyi kendimize rol biçip fenomenolojik hakikat ile hesaplaştık. Bu hesaplaşma esnasında saptadığımız kimi noktalar şunlar oldu:

- ❖ Komedide ‘komik hazzı’ üreten olaylar örgüsünün temel bir ‘uyumsuzluk’ etrafında dönmesine karşın, Husserl fenomenolojisinde (Leibnizci olmayan) monadolojik uyuma dayalı bir ‘konstitution’ kabul edilmektedir. Komedi-deki iddia; ‘komik özne’ ile ‘Öteki’ olarak canlandırdığı ‘karakter’ arasında hiçbir mesafe kalmaksızın sahnede doğrudan karakterin kılığına girildiği ve bu ‘başkasının kılığındaki ben’in Öteki’ni olduğu gibi ortaya koyduğu, fakat kati surette ‘yansıtmadığı’, bilakis doğrudan ona hayat verdiği, yani sahnede Ben ile Öteki’nin özdeşleştiğidir. Husserl fenomenolojisinde ise ‘ben’, başkasının ben’ni kendi bedenimden kalkarak gerçekleştirdiğim bir anlam aktarması yoluyla önce ‘başkasının bedeni’ni, sonra da ‘başkasının beni’ni algılamak suretiyle apperzeptiv olarak konstitue ederim.
- ❖ Komedide ‘Öteki’nin askıya alınışı, ‘anlamsızlığın anlamı’ olarak komik hazzı üreten bir elek iken, fenomenolojide ise ‘paranteze alma yöntemi’, kendisinden şüphe edilemez safıktaki transendental özlere ulaşmada, yaşama-dünyasını (Lebenswelt) indirgemeye uğratan elektir. Neticede komedi, amaçladığı ‘gülme’ye komik ‘askıya alma’ sayesinde, fenomenoloji ise amaçladığı eidetik düzleme, ‘paranteze alma’ yöntemi sayesinde ulaşmaktadır. Her iki gelenekte de aslanan kendini gizlemekte ve kendi vitrinine kendinden kurguladığı kendi suretini asmaktadır. Oysa kendi benliğimizden doğurduğumuz hiçbir suret, suya yansıyan tezahürümüz olmayacaktır. Yarattığımız kurgusal ben, olsa olsa kendi ideal ben’imiz olarak yine kendi gerçek ben’imizi besleyecektir.

Böylece olduğumuz ve olmak istediğimiz ben’ler arası yarılmayı, kendi ben’imizin başkalarının ben’leri arasında bulunuşu ve başkasına dönüşmekle kendini yitirmeyen yahut başkasını yadsımakla kendini kuran çeşitli olasılıklar hakkında düşünmeyi mümkün kılan belki de en zengin felsefi gelenek; fenomenoloji ışığında yorumladık. Ayrıca ‘temsil’ düşüncesi bakımından farklı tezahürleri olan fenomenolojik ve komik anlayışı, ‘askıya alma’-‘paranteze alma’, tekrar, ‘artı-anlam’, benlik vb. temel kavramlar doğrultusunda karşılıklı olarak değerlendirdik. Yalnızca öznelerarasılık problemi

açısından değil, ayrıca da felsefe ile komedi arasındaki genel ilişkinin aydınlatılması açısından faydalı olmasını umduğumuz bu çalışmayı şimdi, hem tebessüm ettirici hem de fenomenal anlamda düşünmeye sevk edici bir sözle tamamlamak istiyoruz:

*“Kral olduğuna inanan zavallı bir adamcağız değildir deli olan;
gerçekten kral olduğuna inanan bir kraldır.”*

Jacques Lacan

Kaynakça

- Bachtin, Michael, *“Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur”*, Suhrkamp, Frankfurt, 1995.
- Bergson, Henri, *“Gülme/Komiğin Anlamı Üstüne Bir Deneme”*, çev.Yaşar Avunç, Ayrıntı yay., 4.Baskı, İstanbul, 2015.
- Bergson, Henri, *“Le Rire”* (1900), Meisenheim/Glan 1948.
- Blumenberg, Hans, *“Das Lachen der Thrakerin: Eine Urgeschichte der Theorie”* Suhrkamp, Frankfurt am Mainz, 1987.
- Blumenberg, Hans, *“Der Sturz des Protophilosophen. Zur Komik der reinen Theorie”, “Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning”; “Das Komische”* (=Poetik und Hermeneutik. Band VII), München, 1976.
- Cavarero, Adriano, *“Platons Töchter. Frauengestalten der antiken Philosophie”*, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1997.
- Erhat, Azra, *“Mitoloji Sözlüğü”*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002.
- Freiherr, V.E., *“Freiherr V.E. von Gebattel, Moral in Gegensätzen. Dialektische Legenden”*, Georg Müller Verlag, München, 1911.
- Freud, Sigmund, *“Der Humor”*, *“Gesammelte Werke XIV”*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1992.
- Freud, Sigmund, *“Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten”*, *“Gesammelte Werke VI”*, Fischer yay, 1905.
- Hegel, G.W.F., *“Grundlinien der Philosophie des Rechts”*, *“Werke in 20 Bänden mit Registerband-7: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse”*, Suhrkamp, 1821.
- Hegel, G. W. F., *“Vorlesungen über die Ästhetik”*, *“Werke in 20 Bänden mit Registerband - 15: Vorlesungen über die Ästhetik III”*, Suhrkamp, 1808.
- Heidegger, Martin, *“Die Frage nach dem Ding”*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962.
- Herakleitos, *“Fragmanlar”*, çev.Cengiz Çakmak, Kabalcı yay., İstanbul, 2005.
- Kant, Immanuel, *“Kritik der Urteilskraft”*, *‘Werke’* (Cassirer) V, Felix Meiner Verlag, 1790.
- Kierkegaard, Sören., *“Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates”*, *“Gesammelte Werke”*, Emanuel Hirsch, Taschenbuch Verlag, XXXI, 1841.
- Kierkegaard, S. *“Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift”*, II. Bölüm, *“Gesammelte Werke”*, Band 7, Jena, 1910.
- Kranz, Walter, *“Antik Felsefe”*, çev. Suad Y. Baydur, Sosyal yay., İstanbul, 1994.
- Özmen, Erdoğan, *“Lacan, Ayna Evresi ve Marx”*, Birikim Dergisi, Sayı:156, Nisan 2002, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5175/lacan-ayna-evresi-ve-marx#.WJIpctKLTcs>

- Platon, “*Theaitetos*”, (174-b), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
- Plessner, Helmut, “*Lachen und Weinen*” (1941), “*Philosophische Anthropologie*”, Frankfurt, 1970.
- Ritter, Joachim, “*Über das Lachen*” (1940), “*Subjektivität*”, Frankfurt, 1974.
- Rosenkranz, Karl, “*Ästhetik des Hässlichen*”, Königsberg 1853.
- Schelling, F. W. J., “*Philosophie der Kunst*” (1802), ‘*Sämtliche Werke*’ (K. F. A. Schelling), Abt. 1, Bd. 5, Stuttgart, 1859.
- Uygur, Nermi, “*Edmund Husserl’de Başkasının Ben’i Sorunu*”, YKY, 3.Baskı, İstanbul, 2016.
- Vischer, Friedrich Theodor, “*Über das Erhabene und Komische*” (1837), Frankfurt, 1967.
- Weischedel, Wilhelm, “*Die philosophische Hintertreppe*”, Deutschen Taschenbuch Verlag, München, 1966.
- Wittgenstein, Ludwig, “*Tractatus Logico-Philosophicus*”, çev. Oruç Auroba, Metis yay., 6.baskı, 2011.
- Zupančič, Alenka, “*Komedi: Sonsuzun Fiziği*”, çev.:Tuncay Birkan, Metis yay., İstanbul, 2011.

