

## TİYATRO VE AŞK

ÖZLEM DERİN

Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü  
ozlemderin22@gmail.com

### ÖZ

Aşk her zaman takip ettiğimiz ancak genellikle anlam veremediğimiz bir serüven... Kendi bencilliğimizin bir yansıması mı, yoksa sahip olma güdümüzün bir edimi mi? Bu metinde aşk üzerine farklı görüşlerden yola çıkarak, bir anlamda ölümden kaçış ve aşk düzlemini bir araya getirmeye çalıştım. Spinoza'nın conatus'u ve Bataille'in arzusunu, Artaud'un dehşeti ve vahşetiyle aynı düzlemde gösterme çabamın bir ürünü olan bu metin, en genel anlamıyla üzerimizde tahakkümlerde bulunan yaşamsal zamansallık içinde bir kırılma yaratabilme ve bu kırılma durumunun aşk ve cinsellikle benzer bir kendini kaybetme ile ortaya çıktığının, zamansal bir boşluktaki gösterilme gayesinin resmidir. Othello'nun aşkı ve nefretinin Shakespeare'in sahnesinden, felsefenin sahnesine daveti niteliğindedir. Kendi dehşetimizin bilinçsizliğine açılan bir bilinçle tanışmanın patikasına uzanmak için bir gösterge olması umudu ile...

Metni yazmaktaki asıl amacım insanların sosyal yaşam içerisinde maruz kaldıkları kurallar sisteminden anlık bir kaçış olarak algılayabilecekleri, aşk ve cinsellik durumlarının aslında daha derin ve sosyal anlamda üzeri örtülen bir hakikatle, ölümla alakalı olduğunu ve ölüme uzandığını gösterebilmek üzerinedir.

**Anahtar Kelimeler:** Vahşet tiyatrosu, aşk, nefret, mimesis, cinsellik, Othello.

## THEATRE AND LOVE

### ABSTRACT

Love... The adventure which we follow every time but generally can't give a meaning... Is it a reflection of our egoism, or an act of motive to be owner something? In this text beginning with different opinions on love, I try to get together on a sense; running from death and the aspect of love. The text which is a product of my effort of showing Spinoza's conatus and Bataille's passion in the same place with Artaud's cruelty and terror; so generally is a picture which have a purpose to create a break in time's domination of relating to life and to show this break situation which appear as losing own self like love and sexuality in emptiness of time. It has a character of invitation of Othello's love and hate from Shakespeare's scene to philosophy's scene. With hope of, this can be a sign to reach, to the path to meet with conscious to open to our terrors unconscious...

Apparently you can see in this text, the real purpose is to catch a mimesis (ape) meaning beginning from Plato; then Aristotle, and at last the point of view of theatre. The main point is love and hates in our lives and the reflection of these points in philosophical and theatrical scenes. But the general frame necessary to be comprehend is, the love's source is an ego and all of tendencies about love and hate to somebody or something only have the roots on us. And conclusively, all of love and hate expressions pave the wave for appearing for ego's terror; and this terror cause to "little deaths" which with their help we can run from real life for a minute and meet with our animality, our passion and claims. And, of course running from the social life's rules and catch own selfness.

**Key Words:** Theatre of cruelty, love, hate, mimesis, sexuality, Othello.

*Eğer sevmek sevgilinin bana sunduğu aşkı sevmekse  
sevmek aynı zamanda aşkıta kendini sevmek ve böylece kendine dönmektir.  
Aşk... iki kişilik egoizmdir.<sup>1</sup>*

Tiyatro bir dünyadır. Farklı kapıların, farklı dünyaların açıldığı, ikiliğin ve başkalaşmanın alanıdır. Gerçek dünyadan kopuk değildir tiyatro, ancak asla gerçek dünyanın birebir bir kaydı olarak da çıkmaz karşımıza. Tiyatro olanaklı dünyaların ve hayatların sergilendiği bir sahnedir. "Homerik... tarzdaki karakteristikler kendi nedenlerini dünyanın yorumunda bulurlar. Auerbach bu iddiayı koşulların basit bir ilişkisiyle temellendirmektedir: dünyanın yorumlanma tarzlarından birinin seçimiyle ve bu tarz aracılığıyla verili olan gerçekliğin bir benzerliği yapılandırılır."<sup>2</sup>Yaşam akışı içinde açılan farklı bir zamansallık, zamanda açılan bir boşluktur. Yalnızca kağıt üzerine yazılı sözlerden ibaret değildir. Aksine her kelimenin canlanarak, kağıtların dışına çıkması, jest ve mimiklerle hayat bulmasıdır. Taklit ediminden ileri gelen bir realite olanaklılığı sahnelenmenin temel unsurudur. Bu mimesis<sup>3</sup> tir. Mimesis'i kullanmamız Platon'dan bağımsız olarak bunu ele alamayacağımızın esas göstergelerinden biridir. Platon idealar ve fenomenler dünyası olarak ikili bir model öne sürmesi nedeniyle, tüm fenomenleri ideaların birer taklidi olarak ele almış, sanatçıları ise taklidin taklitçileri olarak görmüştür. "...özünde sanat öykünmedir. Biçim örnekseldir, arketipseldir; doğal nesne bir mimesis/öykünme örneğidir. Böylece, örneğin bir insan resmi doğal, tikel bir insanın resmi ya da ona bir öykünmedir. Öyleyse bir öykünmeye öykünmedir. Oysa gerçekliğin aranması gereken yer Biçimdir; sanatçının çalışması buna göre gerçekten ikinci uzaklık aşamasında durur. Bu yüzden Platon, ki her şeyden öte gerçek ile ilgileniyordu, sanatı değersizleştirmek zorundaydı, üstelik yontuların, resmin ya da yazının güzellik ve çekiciliğini ne denli duymuş olsa da."<sup>4</sup>

Platon'un mimesis'e olan bu yaklaşımı temel olarak şu maddelerle ele alınabilir:

"1. Benzerliğin ölçütü olarak mimesis: kahramanlar ve Tanrıların gösterimi benzerlik ilkesine göre gerçekleştirilir. "İmgelerin üretimi" artık hakikat ve bunun mimetik gösterimi arasındaki ilişkiye dayanmaz. Buna göre, benzerlik aracılığıyla yaratılan imge gerçekliğin kopyası değil, ancak bir simulacrum'dur.

2. Mimesis aynı zamanda gösterim formundan belirlenen sesler ve eylemler aracılığıyla, benzeşimin gösterilmesidir. "Mademki hiçbir gösterim diğerine eşit değildir, yeni unsur kendisinin her bir gösteriminin tutumu içine girer. Herhangi bir durumda, gösterimin tutumu ve modu "enfeksiyon sürecinin" nasıl ilerlediğini belirler."

3. Bire-bir eşitliği gerektiren mimesis, en çok polis'teki çocukların eğitimi için önemli olduğundan "istenmeyen yan etkiler" ortaya koymadan taklit olmalıdır."<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Immanuel Levinas, Metis Seçkileri – Sonsuza Tanıklık, 114.

<sup>2</sup> Gunter Gebauer- Christoph Wulf, Mimesis, trans. Don Reneu, 13.

<sup>3</sup> Mimesis -öykünme [Alm. Nachahmung][Fr.,İng. imitation][Lat. imitatio][Yun. mimesis][es.t. taklit]:Örnek alınan şeyi yeniden yapma.

<sup>4</sup> Copleston,Felsefe Tarihi Platon,Çev.Aziz Yardımlı, 132.

<sup>5</sup> Mehmet Şiray, Performance and Performativity, 66-7.

Platon sanat açısından kısıtlayıcı bir tavır takınırken, Aristoteles ise mimesis'i öğrenmenin en etkin unsurlarından biri olarak kendi düşüncesinin içine almakta ve sanatsal mimesis'e özel bir dikkat göstermektedir. Bu taklit elbette, reel olanın yeniden oluşturulmasıdır. Ancak adı üstünde her yeniden oluşum, farklı süreçler ve ilerlemeler içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu bakımdan iyi ve kötü betimlemelerinin mimesis'ten bağımsız olarak ele alınabilmesi mümkün değildir. "O halde taklit edenler [sanatçılar], eylemde bulunanları taklit ettiklerine göre, buradan zorunlu olarak şu sonuç çıkar: Eylemde bulunanlar iyi ya da kötüdürler; insanlar, karakter bakımından iyi ya da kötü olmaları bakımından birbirlerinden ayrıldığına göre, bütün ahlaksal özelliklerimiz dönüp dolaşıp bu iyi-kötü karşıtlığına varır... Buna göre ozanlar, ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanları yahut ortalama insanların eylemlerini taklit ederler." <sup>6</sup>

Her ne kadar dilsel temelli olsa da bir tiyatrodaki önemli olan sergileme gücüdür. Sergileme gücünün esas olarak bir taklit biçiminde ele alınabileceğini ifade ettiğimizden beri, mimesis özellikle Platoncu anlamda, görünenin yeniden oluşumundan daha farklı bir boyuta geçmiştir.

"Mimesis ... basit bir yeniden gösterim, bir taklit olarak ya da başka hangi anlamda kabul edilebilirse kabul edilmek yerine, her zaman bir problem olarak anlaşılmalıdır; mimesis, değişim etkisiyle etkide bulunur, bir şeyi Başka bir şey yapar." <sup>7</sup> "...mimesis hem teorik hem de pratik unsurları kapsayan, sembolik bir dünya yaratma eylemiyle karakterize edilir. Rolü bir metinde uzanan sahne üzerindeki insanın yeniden gösterim süreci ve kabiliyeti bunun karakteristik bir örneğidir." <sup>8</sup> "Mimesis hareketler kırılmalar, konsantrasyon ve yer değişimleriyle karakterize edilir; onlar ne öznenin ne de eşyaların olmadığı boş alanlar karşısına yüklenirler; mimetik bir oyunda karşıtlıkların birbirleriyle birleştiği paradoksal takım yıldızları içine düşerler." <sup>9</sup> "... dünyalar "diğer dünyalardan" kurulur." "Dünya kurmak bildiğimiz gibi her zaman elde mevcut olan dünyadandır; kurmak yeniden yapmaktır." ... Sanat yapıtları dünyayı yeniden düzenler ve yeniden örnekler." <sup>10</sup> "... kurgusal karakterler hem metnin okuyucularıdır, hem de kişi ve olayların yorumcularıdır. Bu açıdan bakıldığında, empirik kişiler edebi olanla - okuyucu ve yazar- karışır..." <sup>11</sup>

Ele aldığımız tiyatro kutsalın simgesidir, kutsal olana erişmenin bir adımıdır. İmkansızın, olanaksız olanın hayat bulma çabasıdır. Bir erişim noktasıdır. Gündelik yaşam içinde maruz kaldığımız kısıtlı yaşamsal sürecin dışına çıkışı simgelediği ve aslında bilinmeyen görünümü olduğu için kutsaldır. Buradaki kutsallık mutlak bir iyi olarak mı algılanmalıdır? Hayır, tam aksine kısıtlı bir zaman aralığı içinde maruz kaldığımız olaylar bütünü o kadar hızlı ve çarpıcı şekilde ortaya konmaktadır ki, bu derecede bir şiddet hiçbir alanda karşımıza çıkmamaktadır. Ancak şiddet de insanın özünde değil midir zaten ?

<sup>6</sup> Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, 13.

<sup>7</sup> Gunter Gebauer- Christoph Wulf, *Mimesis*, trans. Don Reneu, 7.

<sup>8</sup> A.g.m., 3.

<sup>9</sup> A.g.m., 307.

<sup>10</sup> A.g.m., 17.

<sup>11</sup> A.g.m., 22.

Tiyatroda da insanın aradığı şiddettir. “Açıkça söylensin ya da söylenmesin, bilinçli ya da bilinçsiz, ... yaşamın aşkın durumu, aslında seyircinin aşkta, cinayette, uyuşturucuda, savaşta ya da başkaldırıda aradığı şeydir.”<sup>12</sup>

İnsan bencil bir yapı içindedir. Bencilliği onu etrafındakilere ister fiziksel ister duygusal olsun şiddet göstermeye yöneltmiştir. Bu anlamıyla Adem’e verilen hayvanları ve diğer yaratılanları adlandırma yetkisi şiddetin başlangıç noktası olarak kabul edilebilir niteliktedir. Şiddet adlandırmayla başlar ve adı olan her şey buna maruz kalır. Bu bakımdan insanların tek tek ya da toplu olarak isimlerle, kavramlarla baskılanması yeni bir hal değildir. Toplumsal yaşam ağımız kendimize uygulanan, ya da bizim uyguladığımız şiddetin yayılımını sağlamaktadır. Bu, sahte bir üstünlük güdüsünün, Tanrısal bir yansımanın ürünüdür. Ancak nasıl Tanrı Adem’i, hayvanları, Havva’yı; ya da Tevrat’taki bağlamıyla Ish ve Ishah’ı gördüğü sürece onlar üzerinde hüküm verebilmektedir. Tanrı kendi özelliğini Adem’e verirken bunu yine kendi kontrolü altında, onu gözlemleyerek vermiştir. Ancak Tanrı onu gördüğü, cennette onu izlediği, izlerini takip ettiği sürece üstündür; yalnızca o anın hakimidir.

“RAB Tanrı yerdeki hayvanların, gökteki kuşların tümünü topraktan yaratmıştı. Onlara ne ad vereceğini görmek için hepsini Adem’e getirdi. Adem her birine ne ad verdiyse, o canlı o adla anıldı. Adem bütün evcil ve yabani hayvanlara, gökte uçan kuşlara ad koydu.” (Yaradılış 2, 19-20)

Peki ya sonrası? Tanrı yalnızca izlememekte midir? Tanrıyı Tanrı yapan insanların onun yansıması olarak ona tapınmaları değil midir? Peki bu kovuluş itaat tutumunun yıkımından değil midir? Bilgelik ağacının meyvesini yiyen Adem ve Havva bilinçlenerek çıplaklıklarının farkına varmamışlar mıdır? Bu durumda önceden bir bilince sahip olmadıkları ortaya çıkar ki, bu koşulsuz şartsız bir itaatin izlerini taşır. Adem’e verilen adlandırma ve hayvanlar üzerinde üstünlük kurma yetkisi mevcut şiddetin ilk adımı olmak beraberinde, kovulma ve bilinçlenme anıyla pekişmiştir. Tanrı’nın her şeyi gören ve bilen tutumu nasıl olup da devrede değildir?

Bu bir tiyatro oyunuyla aynı düzlemedir. Tanrı bir senaryo yazarıdır, kendi oyuncularını seçmekte ve onların hareketlerini belirlemektedir. Ancak unuttur ki; onun sahip olduğu üstünlük güdüsü ve tapınılma ihtiyacı, kendi yansıması olan Adem’de de vardır. Yani, yazar itaat edildiği sürece kendi niteliklerini korumaktadır. Ancak senaryo bir kez oyunculara verildiğinde ve artık bunu başkalarına yansıtmaları istendiğinde, Tanrı’nın/ Tanrı yazarın etkisi kalmamaktadır. Çünkü nasıl her oyunda senaryodan kaymalar, doğaçlamalar ve karakterlerin bir anda başka bir karakteristikle sahneye konulması mümkünse, yaratılma ve düşüş senaryosunda da aynısı mümkündür. İnsanı şiddete meyilli kılan ve üstünlük güdüsünü veren Tanrı’dan başkası mıdır? Hayır. Tanrı o denli insancılığın temelinde durmaktadır ki, yalnızca Adem ve Havva’yı cezalandırması gerekirken, üzerlerinde yetkiye sahip oldukları hayvanları da düşüşe mahkum etmiştir. Her şey dünyaya fırlatıldıktan sonra, boş cennetiyle Tanrı nasıl bir tapınmanın ürünü olarak

<sup>12</sup> A.g.m., 107.

karşımıza çıkabilir ki? Bu bakımdan Şiddet başlangıçtan beri insandan ayrı olarak düşünülemezdir.

“1. Şiddet, ‘kendi olamamakla’ başlar; 2. Kendi olamamak, kendilikler arası ‘hierarchy’ye işaret eder – o anlamda, şiddet, hierarchy ile başlar; 3. Alt-üst sıralanışı anlamına gelen hierarchy’nin güvencesi, baskı ya da zorbalıkla hükmetmek anlamına gelen “tahakküm”dür – dolayısıyla; şiddetin tahakkümü, tahakkümün şiddetiyle doğru orantılıdır; 4. Kendi olmama ve şiddet sorunsalı; tarihsel/ toplumsal anlamda arkaik düzeylere, bireysel/ ruhsal anlamda en erken nesne ilişkilerine dek uzanır.”<sup>13</sup>

Oyunu oyun, yaşamı yaşam yapan insanlardır. Ancak neden ve nasıl’ı bilmemek, gündelik olan içinde bilinçsiz ve itaate eğilimli bir cennette yaşamak; yalnızca izin verilenler üzerinde yetke kurmak onların tutumudur. Gelgelelim tiyatro devreye girdiğinde, az önce bahsettiğimiz bilinirlik içinde kırılma yaratma gücü ortaya çıkmaktadır ki; bu dehşet ve bilincin en üst düzeyinin yansımasıdır. Sahnede olanlar artık oldukları insan değildir; her ne kadar onlara kendilerinden farklı; ama bir bakıma diğer insanların yaşamıyla benzer roller biçilmiş olsa da, artık o sahnede ne belirlenmiş kişilikler ne de mutlak boyunduruklar söz konusudur. “... imgesel alan... var olanlardan yoksundur ancak var oluştan değil, burada şu ya da bu ya da herhangi bir şey yoktur, ne Ben, ne o ne de öbürü vardır, “biri” vardır ve bu “biri” gündelik hayattaki “biri”ne tekabül etmemektedir. Bu alandaki var oluş da doğaldır. Bu alan en iyi biçimde artistik alan, edebiyat alanı ve sanat alanının ki olur...”<sup>14</sup> Orada insan artık insan değil bir gölgedir, ikincil bir ben sahnededir. “Her gerçek resim ya da yontunun, kendi yerine gölgesi vardır, sayısını ikiye çıkarır; ve sanat, yapıtına yontarak biçim veren heykeltıraşın kendi rahatlığını altüst eden bir tür gölgeyi özgürlüğüne kavuşturduğunu sandığı andan sonra doğar.

... gerçek tiyatronun da kendi gölgeleri vardır ve tüm dillerin, sanatların içinde, yalnızca o, kendi sınırlarını kolayca aşan gölgelere sahiptir.”<sup>15</sup>... dilin ve kalıpların içine yerleşmeyen tiyatro, sahte gölgeleri yok eder, ama, çevresinde gerçek yaşam gösterisini oluşturan gölgelerin bir başka doğuşuna uygun ortam hazırlar.”<sup>16</sup>

Gölge reelin yükümlülüğünde değildir; artık jestleri ve mimikleriyle kendi yazın Tanrısına başkaldıran; jest ve mimikleriyle, o an maruz kaldıkları ve maruz bıraktıklarıyla Tanrı’nın Tanrısı haline gelmektedir. “İnsanın kendisini korkusuzca henüz olmayanın efendisi kılacağı ve olmayanı doğurtacağı tiyatroyla yenilenen yaşamın bir anlamına inanmak gerekir. Ve henüz doğmamış olan pek çok şey doğabilir, yeter ki biz sıradan kayıt organları olmakla yetinmeyelim.”<sup>17</sup>

Bu her şeyi bilen bile kestiremediği bir akış içinde savrulmaktadır. Tanrı’nın Tanrısı olarak ortaya çıkan bu gölge, bilinenin içinde bilinmezi ortaya koymaktadır. Hatta bilinen yalnızca sahneye koyanlar için değil, sahneye konulana maruz kalanlar için de

<sup>13</sup> Haluk Sunat, Spinoza ve Psikanaliz ve Hayat, 252.

<sup>14</sup> Özge Ejder, Spaces Of Boredom: Imagination and the Ambivalence of Limits, 107.

<sup>15</sup> Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, 14.

<sup>16</sup> A.g.m., 15.

<sup>17</sup> A.g.m., 15.

bilinir. Örneğin; Oedipus'un başından geçecek olanlar en başta anlatılır. Ancak onun kırılma noktasını, şiddetini ve vahşetini ortaya koyan canlanmasıdır. Öykü, reel olanın farklı bir biçiminden; mevcut dünyanın olanaklı bir seçiminden öte değildir. Ancak onu dehşet verici kılan; bir zaman boşluğu içinde bir gölgenin eşliğinde her şeyin yeniden hayat bulması ve gölgenin sanki yaşama meydan okurmuşçasına, baş kaldırmışçasına bir mekan içinde iz bırakarak, bazen o mekanla bazen izleyenle bir olması, ancak aynı zamanda hepsinden farklı olmasındadır. Bu dehşet durumu, zamansal olan kırılma, bu başkaldırı durumu; insanın ereksiyonudur. İmkansız olan, yani zamansallığın tümüyle değiştirilmesi ve bilinirlik içinden tümüyle kopulması, ondan kaçınılması olanaksızdır. Yani imkansız olana erişmek anlamlandırılmaya tabi değildir; ancak anlık bir olanaklılık düzleminde gölgenin dansı belirli olana meydan okuyabilmenin; bir bedende bir çoklarını toplayarak belki bedensizleşmenin, belki ruhsuzlaşmanın; hatta ölümsüzleşmenin ortaya konmasıdır. Bilinç içinde yakalanan bilinçsizliğin başkaldırısı, unutuşu ve artık zamansallığa tabi olmayışıdır dehşetin kilit noktası.

“Vahşet, düşünceme sonradan eklenmiş değildir; önceden de vardı, ama bilincine varmam gerekiyordu. Ben, vahşet sözcüğünü, yaşama iştahı, kozmik sertlik ve amansız gereklilik anlamında, karanlıkları yiyip bitiren yaşam kasırgasının bilinirci anlamında, kaçınılmaz gerekliliği yaşamı işleten acı anlamında kullanıyorum; iyi olan şey istenilir, bu bir edimin sonucudur, kötülükse süreklidir.”<sup>18</sup>

Tiyatro ikizin sergilenme alanıdır. Bu ikiz reel Ben'den çıkmış olup onun izlerini taşımakta olsa da, ondan tümüyle farklıdır. Kötücül, dehşet verici ve vahşidir... Ancak ikiz asla bir yanılısına değildir.

İkizde, ikincil Ben'de asıl olan kendimizin ket vurumundan kurtularak açığa çıkması, hatta kabuğunu delerek doğmasıdır. Yaşamsal süreçler içinde her an engellenen ve bastırılmış olan bilinç dışının bütünsel bir patlayışıdır. Patlamış bir volkanın lavları gibi yakıp, yok eder. Bir anlığına bile olsa reel Ben'in duvarlarını yıkıp, ona oyuklar, kovuklar nakşeder.

Şiddet ve dehşetin bu kadar açık bir biçimini yaşayan seyircinin de, kendi içindeki ikilikleri ve gölgeleri bu formla birlikte hayat bulmaktadır. Aslında sahnelenen imkansız olan değildir, imkansız olanın, durdurulamayan ölüme doğruluğun ve yok oluşun unutulması, bir anlığına yok sayılmasıdır. Bir bilinç kaybıdır, üzerimize çöken siyah gölge. Bedensiz bir gölgenin bizi sarması, karanlık ve sis bulutu içinde anlık bir kaybımızdır. Devamlılık içinde oluşturulan yarığın karanlığını içimize çekmemizdir. Nefes alma edimi kadar bilinçsiz bir edimle kendiliğimizi kaybederek, gölgeleşmemiz, bedensizleşmemiz ve elbette bilinçsizleşmemizdir bu.

“Dehşetin, kanın, nefretin, gülünç düşürülen yasaların, son olarak da başkaldırının kutsallaştırıldığı şiirin doruk noktasına ulaştığımızı sandığımızda, hiçbir şeyin engelleyemeyeceği baş döndüren bir sarhoşluk...”<sup>19</sup> olarak ortaya çıkar tiyatro. “...tiyatro...kötülük zamanıdır, karanlık güçlerin utkusudur, bu güçleri, daha derin bir güç

<sup>18</sup> A.g.m., 90.

<sup>19</sup> A.g.m., 27.

sönünceye dek besler.”<sup>20</sup> Onun içinde “... nesnelere ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize bunu öğretmek için yaratılmıştır.”<sup>21</sup>

Ahlaki tutumlarla bağlandığımız, yargılandığımız hatta bazen prangalandığımız yaşamın yitirilmesidir bu. Tanrı'nın, tanrısal ve üstün olarak nitelendirilen her şeyin üstüne çıkmamız, bunları yok etmemizdir. Bir başkası tarafından bahşedilen üstünlüğü yok ettiğimiz düzlemde hayvansılığımızla barışmamız ve sahte üstünlüğü ortadan kaldırmamızdır. Engellenemez ölümü insani prangaları yıkararak, bedensiz ve bilinçsiz hale gelerek, hayvansılığımızı tekrar kazanarak bir anlığına yok saymamızdır. Bu anlamıyla düşünürsek, hayvansılığımızı reddetmek ve salt ahlaki öğretilerin kucağına uzanmak bir hastalık değil midir? Zaman akışı içinde elde ettiğimizi sandığımız bilinç aşlında bilinçsizlik ve sahtelik içinde yoğrulmuş bir yalan değil midir? Diğer yandan dehşet ve şiddetin üzerine çıkarak yakaladığımız bilinçsizlik, asıl bilinç değil midir?

Öyle ki yaşam içinde elimizde olan tek şey, kelimenin bir anlamıyla bize bahşedilmiş olan bencilliktir. Bencilliğimiz; sahteliğini, dışa vurulmaktan korkulması ve sürekli kontrol altında tutulması gereken bir olgu olarak karşılanması bakımından açıkça göstermektedir. Bu sahte bencilliğin getirdiği üstünlük duygusu rahatsız edici bir şey olarak işlenmektedir. Hatta bazen korkutucudur.

Spinoza'cı anlamıyla aşk da aslında böyle bir durumdur. Nedenini verdiğime inanmadığım sevgi, seveni değil kendimi sevmemi sağlar. Nedenini vermiş olduğum sevgi, seveni sevmemi sağlarken yine kendime olan sevgimi arttırır. Bu bağlamda sevgi kendine duyulan bir yönelimdir. Başkasını sevdiğimizin söylenmesi onun bize ne kadar benzediği ve bizim bencil tatminimizi ne kadar sağladığıyla ilgilidir.

“1) Eğer bir başkasının aşkı için haklı bir neden sunduğuma inanırsam, değer veriliyor olmaktan övünürüm, daha açık söylersem, başkasının aşkı aracılığıyla kendi kendimi severim.

2) Bununla birlikte, eğer başkasının aşkı için bir neden sunduğuma inanmazsam, buna karşılık ona aşık olabilirim, onun aşkına karşılık verebilirim, kısacası sevenden sevilene dönüşebilirim.”<sup>22</sup>

“Diğer bir deyişle, sevilebilecek olan tek şey conatus<sup>23</sup>'tur...”<sup>24</sup> “...ben kendimden nefret edenin nefretini taklit etme (öykünme) eğiliminde olurum, çünkü karşıdakinin bir şeyden nefret ettiğini hayal ederim ve ben aynı şeyden nefret ederim. İçinde bulunduğumuz bu durumda üçüncü kişiliklerle ilgili olan başkasının aşırı duygusunu taklit etmem, aksine

<sup>20</sup> A.g.m., 28.

<sup>21</sup> A.g.m. 71.

<sup>22</sup> Miran Bozovic, İlk Bakıştan Önce: Lacan ve Spinoza, Monokl Dergi, 224.

<sup>23</sup> Conatus bir varlığı devam ettirme çabasıdır. “Her şey kendi varlığında devam etmek için elinden gelen bütün çabaları yapar... Hiçbir şeyde onu yok edebilen, yani varlığını ortadan kaldırabilen bir şey yoktur (önerme 4); fakat tersine olarak, o şey kendi varlığını ortadan kaldırabilen her şeyin karşıtıdır. Ve böylece o, gücü yettiği kadar kendi varlığında sürüp gitmeye çabalar.” (Önerme VI & Kanıtlama)( Spinoza, Etika, çev. Hilmi Ziya Ülken, 137.)

<sup>24</sup> Jeffrey Bernstein, *Lovefriend, Love and Friendship in Spinoza's Thinking*, 10-1.



kendimle ilgili olan başkasının aşırı- ilgilenen duygusunu taklit ederim – başkasının nefret ettiği kişi de benimdir. Bu da demektir ki, onun benimle aşırı-ilgilenen duygusunu bir aşırı-ilgilenen duygu olarak değil de, bir kendiyle ilgilenen duygu (self- regarding affect) olarak taklit ederim; kısacası kendimden nefret ederim.”<sup>25</sup>

Sevgi ve nefret ilişkisinin tam olarak conatus üzerinden ele alınması bencilliğin ve egoizmin çıkış noktasında aydınlanmaktadır. Spinoza belli bir özne fikrinden asla bahsetmemiş olsa da, maruz kalma ve maruz bırakma etkisi içinde belirli bir modus’un olmasının gerekliliği ve bu modus’un etkileme ve etkilenme süreçlerinin önemi yadsınamaz. Burada modern anlamda bir özne anlayışından bahsetmesek bile, hatta bahsettiğimiz bu modus yalnız etkilerden oluşmakta olsa bile; kendisine gelen etkilere attract/ çekici bir duruma göre yaklaşmak zorundadır ki, bu da yine içsel bir yönelim kaynaklıdır. Yani Spinoza özne terimini kullanmasa bile, mevcut bir alıcı ve göndermede bulunan bir oluşum mevcuttur. Bu bakımdan bencillik tutumu da bunun kendi varlığını koruma tutumundan ileri gelmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz sahte üstünlük duygumuz, bu bencil yönelimlerin temel ortaya çıkış sebebi olarak karşımızdadır. Temelde yakalanmak istenen bu bencillik değil, en başta ifade etmiş olduğumuz unutuştur. Ancak gündelik yaşamda bize bu sahtelik bilincinin dehşetini yaşatarak, bilinçsiz gölgelenimimizi tetikleyecek karanlıklar yoktur.

Sahiplenme ve aidiyet kıskançlığın en önemli faktörü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıskançlığın getirdiği korku durumu bize ait olanın, sahip olduğumuzu sandığımız ve bizi doyuma ulaştıran şeyin başkasıyla olması nedeniyle değildir; burada asıl sorun bizim yerimize başkasını seçmiş olmasındadır. Reel yaşamda ortaya çıkan dehşet değil korku durumudur. Çünkü korku bir nesneye ya da dışarıdaki bir nedene uygun olarak önümüzde uzanmaktadır. Ancak dehşet sürekli olarak içinde olsak da, sahte üstünlüğümüzle kör ettiğimiz; ancak üstün olan üzerinde, üstünlük kurarak belirlenime meydan okuyabileceğimiz anlarda fark ettiğimiz, hatta bir anlamıyla reel farkındalığı kaybettiğimiz anda açığa çıkmaktadır. Korku kendimize olan sevgimizi sorgulamamıza yol açmaktadır ve bu bakımdan tüm yaşamsal enerjimiz / gücümüz, ya da Spinoza’cı deyimile conatus’umuz azalmaktadır.

İnsan “Temelde kendisini birisinin arzuladığı gibi arzular, böylelikle kendi Ben’ini arayışı arzu nesnesini aramaktan başka bir şeyle eş değildir.”<sup>26</sup>“Yalnızca eğer diğerleri onu severlerse o da kendisini sevebilir. Eğer onu sevmezlerse, takdir etmelerini ister. Eğer onu takdir etmezlerse, onu korkutmalarını ister. Ve nihayet, onu korkutmadıklarında bile, ondan nefret etmeli ya da küçümsemelidirler. Onun gözünde bu sonuncusu aynı zamanda bir çözümdür: onu küçümseyen kişiler kendilerini severler; madem ki onları taklit etmektedir, onlar gibi olacaktır ve bu nihayet onun kendini-seven Ben olarak bir tasarısı olmasını sağlamaktadır.”<sup>27</sup>

Dehşet Batailleci anlamda bir erotizmin de kapılarını açarken, aynı zamanda teatral anlamda da açığa çıkabildiği ölçüde anlam kazanmaktadır.

<sup>25</sup> Miran Bozovic, İlk Bakıştan Önce: Lacan ve Spinoza, Monokl Dergi, 224.

<sup>26</sup> Gunter Gebauer- Christoph Wulf, Mimesis, trans. Don Reneu, 249.

<sup>27</sup> A.g.m., 253.

“Eros’un arzusu bir vahşettir, çünkü olağanlıkları yıkar geçer; ölüm bir vahşettir, yeniden diriliş bir vahşettir, güzelliğe dönüşüm bir vahşettir, çünkü her yönde ve dönüp duran kapalı bir dünyada gerçek ölüme yer yoktur, çünkü bir yükseliş bir iç paralanmasıdır, kapalı uzam insan yaşamalarıyla beslenir, ve çünkü, her daha güçlü yaşam, öteki yaşamlarla iç içe geçer, daha doğrusu onları, güzelliğe dönüşüm ve iyi bir şey olan bir kıyımında yer bitirir. Kötü, gerçek dünyada ve metafiziksel anlamda sürekli bir yasadır, iyi olan bir şeyse bir çaba, yani buna sonradan eklenmiş bir vahşettir.”<sup>28</sup>

Othello’da ortaya konan durum da farklı değildir. Merkezdeki her zaman Othello’dur. Desdemona’ya yapılan övgüler dahi, Othello üzerindedir. Othello’yu Desdemona’yı sevmeye yönelten şey kadının ona olan ilgisidir. Desdemona’yı Othello’ya bağlayan şey ise, Othello’nun deyimiyile kendisinin gösterdiği kahramanlıkları ve yaşadığı felaketleri anlattığı öyküleridir. Othello, Desdemona’yı değil kendisini sevmekte, Desdemona’nın hayranlığıyla bencil duygularını doyurmaktadır. Peki ya sonra ne olur? Oedipus’un başına gelenlerin önceden bildirilmesinde olduğu gibi, Othello’da olacakların izleri de en baştan verilir. Desdemona’nın babası metnin balında şöyle der:“Aklın varsa gözünü iyi aç Mağripli: Babasını aldattı, seni de aldatabilir.”<sup>29</sup>

Bir yalan bile olsa, en küçük bir aldatılmışlık şüphesi bir ihanet damlası cinayeti getirir... “Eğer aşık sevgiliye sahip olamazsa bazen onu öldürmeyi düşünür; sıklıkla onu kaybetmektense öldürmeyi tercih eder. Ya da kendisini öldürmeyi diler.”<sup>30</sup> Burada karşılaştığımız durum mevcut olanın kaybıdır. Başkasıyla görmektense, sevgiliyi öldürmeyi düşünür insan. Aslında burada da konu yine sevgi değildir, Othello’nun Benlik’i yerine tercih edilen bir başkasının Ben’idir. Nasıl muhteşem ve kudretli Othello başka birinin Ben’ine yenik düşmüştür? Nasıl başka biri onun yerine tercih edilebilmiştir? Zaten bir kanıt olarak gördüğü mendil bile, Othello’nun Desdemona’ya verdiği mendil değil midir? O mendil Othello’nun kendisinin yansımasıdır ve Desdemona’nın onu kaybetmesi ya da bir başkasına sunması tam bir felaket değil midir?

“Cehennem derinliklerinden yüksel ve gel kara intikam! Ey aşk, tacını da gönül tahtını da zulüm sever nefrete bırak! Aldığın yükü kabir ey göğüs, çünkü bu yük yılan zehri!”<sup>31</sup> “Benim için korkunç olan öldürmek değil, karım tarafından aldatılmış ve bu cinayeti o yüzden istiyor olmak... Bununla beraber ölmesi lazım; yoksa daha birçok erkeği baştan çıkarır. Işık sönsün, sonra da hayat ışığı.”<sup>32</sup>

Ve nihayet eserin sonunda Othello Desdemona’yı öldürdüğünde, yaptığı hatayı fark etmektedir. Sevgisi- nefrete, nefreti tekrar sevgiye dönüşerek bulanık bir halin eseri olmuştur. Sevdiğimiz kendimizizdir, bizi seven yine bizi sevdiği için sevgilidir; ancak bize olan ihaneti hem onu hem de kendimizi nefret nesnesi haline getirir. Çünkü ihanet Ben’in

<sup>28</sup> Gunter Gebauer- Christoph Wulf, *Mimesis*, trans. Don Reneu, 91.

<sup>29</sup> Shakespeare, *Othello*, çev. Orhan Akıcı, 30.

<sup>30</sup> Georges Bataille, *Erotism Death & Sensuality*, trans. Mary Dalwood, 20.

<sup>31</sup> Shakespeare, *Othello*, çev. Orhan Akıcı, 84.

<sup>32</sup> A.g.m., 131.

yetersizliğidir. Bu bağlamda bir Ben'in yitirilmesi nihai olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu ben yitirimi sahnede olduğu sürece yeni doğuşlara gebecektir.

"Libidonun belli bir parçası hep Ben'de kalmakta, obje sevisi ne denli gelişirse gelişsin, belli ölçüde bir bensevi bireyde varlığını sürdürmektedir. Ben'in oluşturduğu büyük depodan libido dış objelere akıp gitmekte ve yine dış objelerden gerisin geri bu depoya dönüp gelmekte, başlangıçta Ben libidosu olan obje libidosu zamanla yine Ben-libidosu'na dönüşebilmektedir." <sup>33</sup>Kendi- libidosuna, ben- arzusuna dönüşen cinsel eğilim ve Ben üzerinden yansıyan ve Ben'e yansıtılan aşk duygusu Othello'da da aynı biçimdedir. Bu da mimetik bir edimdir. "Bu onun şüphelendiğinden daha çok ben-merkezciliğin ve beni- ilgilendiren doyumların - gurur, cinsel sahiplik, iştah, sevenin sevilmesi- konusu olmalıdır... Othello gerçekte onun kendisine olan aşkını sevdiği kadar Desdemone'yi sevmemektedir ve ona karşı olan hisleri gerçekten ben- ilgisi formundadır... o paylaşmak istemez; ve ben-merkezcidir, hatta egoistiktir." <sup>34</sup>

Spinoza'da aşkın nasıl şekillenerek bir Ben sevisine dönüştüğünden bahsetmiştik. Bu mimetik edim bir nesne üzerinden kendine yansıtma yaparak meydana geldiğinden, o nesnenin kaybı da, Ben kaybını tetikleyici niteliktedir. "... mimetik rekabetin son bulduğu cinayetdeki oç yanıt olacaktır, o zaman şiddet eylemlerinin zinciri içindeki sonuçların her biri bir önceki için oç'ü yeniden ortaya koyacaktır. Öldürme karşıtı olan yasaklama temel olarak intikamdan ayrılmış olamaz; tersine, şiddete karar veren ve öldüren birini ölümle tehdit etmektedir." <sup>35</sup>

Kıskançlık Othello'nun aklını başından alan şeydir. Ama neyin, kimin kıskançlığı? Kendisine ait olduğunu düşündüğü, aitlikle yaklaştığı, onun kendisini sevmesini sağlayan şeyin. Çünkü; "Othello "kendi bedenini sevmeyi, kendisini sevmeyi becerememektedir ve bu onun kıskançlığının muazzam derecedeki vahşiliği, aşağılayıcılığı ve yıkıcılığını üreten ümitsiz ben- düşmanlığıdır... Othello kıskançlığını arttırmaya başladığında, Desdemona'nın ona olan ilgisini kaybetmesinin kısaca üç nedenini düşünür: özellikle etkili konuşmaması, siyah olması ve yaşlı olması." <sup>36</sup> "... aşk ve cinsellik konularında kıskanç olmak birinin rekabet ettiği aşk nesneni kaybetmekten korkması ve şüphe duymasıdır. Bu biçimde tanımlanan kıskançlık hasetin karşıtıdır: bu birisinin iyi şansına karşı duyulan acı verici garezden çok, sevilen birinin kaybını engelleme anlamında koruyuculuk ve paylaşmayı istememektedir." <sup>37</sup>

Kayıplar ve Ben sevgisi üzerindeki azalmalar bir eksiklik duygusuyla birlikte, sevginin karşıtı olan nefreti tetikler. Bu kasıtlı değildir elbette, zaten conatus'un sürekli olarak yükseltilmeye çalışıldığını daha önce ifade etmiştik. Ancak bilinçsizce olan bu değişim yine Ben içindeki değişimlerden, daha doğrusu Ben'in kendisine ait saydıklarındaki değişimlerden kaynaklanmaktadır.

<sup>33</sup> Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, çev. Kamuran Şipal, 95.

<sup>34</sup> Marcus Nordlund, *Shakespeare and the Nature of Love*, 182.

<sup>35</sup> Gunter Gebauer- Christoph Wulf, *Mimesis*, trans. Don Reneu, s. 257.

<sup>36</sup> Marcus Nordlund, *Shakespeare and the Nature of Love*, 117

<sup>37</sup> A.g.m., 164.

“Aşk kendisinin oluşturduğu şeyin nefrete dönebilmesi nedeniyle kesinlikle, onu tam olarak bir tutku yapan ve aşığı da onun kölesi yapan bir şeydir. Elbette, aşktan nefrete geçiş kasıtsızdır çünkü bu aşk doyumunun devamlılığını etkileyebilir: Hiç kimse nefret etmek istemez. Aşktan nefrete geçişin kasıtsızlığı – hatta hiçbir geçiş kasıtlı değildir- aşığın kendini birine aşık durumda tutma amacını bile etkileyebilir.”<sup>38</sup>

Bu bakımdan hem kurban eden, hem de kurban edilen konumundadır aşık. Kendi Ben'i için başkasını kurban ederken, Benliğindeki bu değişimler de onun kendini- kurban vermesini tetiklemektedir. “Tutku aşık için anlayabileceğinden daha karmaşık hale gelmektedir...Aşık istemeden, kendisinin bir şeyden acı çekmesine neden olmaktadır. Aşk hikayesi onun güçlü otonomunun, bu yanılısına nedeniyle, şartların istekli kurbanı olarak hissettiğinde, amaçlayacağı ve amaçlayabileceği durumdur.”<sup>39</sup>

“Benim için, akılsızca, ama çok seven biri deyin;  
Kolayca kıskanmayan, ama bir kez de kıskandı mı  
Kendini kaybeden biri diye söz edin benden.  
O, deyin, aşağılık bir Hintli gibi,  
Kendi kavminden daha değerli bir inciyi  
Fırlatıp attı.”<sup>40</sup>

Othello fırlatıp attığı bu değerli inciyi öldürürken kendi ölümünü de hazırlamaktadır.

“Öpmüştüm seni öldürmeden önce.

Öyle olacak yine

Öldürüyorum kendimi can vermek için öpüşünde”.<sup>41</sup>

Tiyatro sahnesi böyle “küçük ölümler” in, esas biçimiyle çoğul benlerin alanıdır. Bu anlamıyla realiteden kaçılan her an dehşetle yoğrulmaktadır. Tabi bu realite sahte bir üstünlükle boyandığından, üstünlüğün kaybolma anı ve kendi kötücüllüğümüzün farkına varmamız dehşetin asli anahtarıdır. Bu cinsel anlamda da böyledir. Çünkü her ikisinde de bilinçsiz bir bilinçlilik söz konudur. Ereksiyon halindeki bedenler anlık bir unutuşun ve reelden kaçışın sınırları içinde birbirleriyle birleşirken yalnız, bir kaçışı hedeflemektedirler. Bu hayvaniliğe geri dönerek tüm ahlaki bastırılardan kaçmak adına yapılmaktadır. “Ürkütücü olan, ahlak bozuklukları değil, onu çevreleyen bayağılıklar; hoş karşılanmayan, aptal, sıkıntılı erkek ve kadın kuklalarıdır.”<sup>42</sup> Ancak bilinçsiz nihai boşalım anları “küçük ölümler”e, “küçük kaçışlar”a gebe olsa da, fırlatılmış olduğumuz dünyada ölüme doğruluğumuzun; o büyük ölümün sona erdiricisi değillerdir. İzlerken yaşadığımız dehşet ve sonundaki boşalım unutuşun getirdiği rahatlamadır. Ancak nihayetinde yeniden realiteye dönüşümüz, mutlak bir unutuşun ve meydan okumanın imkansızlığını acı verici bir biçimde ortaya koymaktadır. “Erotizm insanın içsel yaşamının bir görünüşüdür. Bunu fark etmekte başarısızdır çünkü insan sürekli olarak kendi dışında bir nesne arayışındadır ancak bu nesne arzusunun içselliğine yanıt verir. Nesne seçimi her zaman öznenin kişisel zevkine dayanır; hatta tüm ışıklar pek çok erkeğin seçeceği bir kadın üzerinde olsa bile,

<sup>38</sup> Jos Scheren, *The concept of love in Spinoza*, -.

<sup>39</sup> A.g.m.

<sup>40</sup> Shakespeare, *Othello*, çev. Orhan Akıcı, 146.

<sup>41</sup> A.g.m.,147.

<sup>42</sup> Georges Bataille, *İmkansız*, çev. Mukadder Yakupoğlu, 17.

belirleyici etmen sıklıkla bu kadının kavranamayan görünüşüdür, nesnel niteliği değil; eğer içsel varlığımıza bir şekilde dokunmazsa hiçbir şeyin seçimimize etki etmesi olanaklı olmaz.”<sup>43</sup> “...kadın partner erotizmde kurban olarak, erkek kurban eden olarak görülmektedir, ikisi tamamlanarak kendilerini ilk yıkım eylemi tarafından konumlandırılan devamlılıkta kaybederler.”<sup>44</sup> Tüm bunlar gizli içsel bir yönelimin ürünleri olarak sunulmaktadır. Ortaya konan çekicilik, sürekli olarak örtmeye çalıştığımız, sahte bir üstünlükle reddettiğimiz, hayvansılığımızın uzantısıdır. Arzu ve tutkuların kavrayışıdır. Tiyatro sahnesi bir biçimde imkansıza dokunmaya çalışmaktadır. Ancak realiteden ve zamansallıktan sonsuz bir kaçış olmadığı gibi, imkansız olanın sergilenmesi; ya da imkansız olana ulaşmak ifade etmiş olduğumuz gibi mümkün değildir. Her şey bir çabadan ibarettir. Onun sağladığı sahte olanın anlık unutuşudur. Boşalım sonrası gelen realite anlık bir nefes alışla yaşama hazzını duymayı sağlasa da; nefes almanın getirdiği mutluluk nefes verişin getirdiği sonlulukla bir araya geldiğinde ölüme meydan okumanın, imkansıza ulaşmak gibi olduğunu açık biçimde anlamaktadır. Ancak yine de yaşadığı dehşet onu kaçışlara- anlık ölümlere sürüklemeye devam etmektedir. Çünkü gündelik bilinçlilik içinde, ya da ifade ettiğimiz anlamıyla gündeliğin köreltilmiş bilinçsizliği içinde gizli bir dehşete dönüş vardır. Örtük biçimde hayvansılığın reddi ve üstünlüğün tuhafılığı hissedilmektedir. Bu hem ölümden kaçıştır hem de bir meydan okumadır. Ancak ölümden kaçış mümkün olmasa da, anlık unutuşlar yakalama arzusu ve bilinçsizlik olarak atfedilen, bilinçliliğe erişme isteğinin yok edilmesi olanaksızdır. Çünkü “Yürek başkaldırdığı ölçüde insanidir ( bu şu demektir: İnsan olmak “yasaya boyun eğmemek”tir).”<sup>45</sup>

Bu bakımdan tiyatro yazı ve görüntüyle ölü olanı canlandırmaktadır. “Yazı ve resmin büyü, ölüyü canlı gibi gösteren pudranınkidir. Pharmakon ölümü buyur eder ve barındırır. Kadavraya iyi bir görüntü sağlar, onu maskeler ve makyajlar.”<sup>46</sup> Evet bir büyüdür belki de tiyatro ve aynı biçimde erotizm. Bir zehir gibi içimize girmekte, ancak aynı zehir unutuşu getirerek aslında bir devaya dönüşmektedir. Bu anlamıyla bir pharmakon’dur. “Yunanca’da, pharmakon resim anlamına da gelir; doğal renk değil, yapay boya; şeylerin rengini taklit eden kimyasal boya anlamına gelir.”<sup>47</sup> “Bu “pharmakon”, bu “ilaç”, aynı anda hem deva hem zehir olabilen bu iksir, daha o anda tüm muğlaklığıyla söylemin vücuduna girer.”<sup>48</sup> “Sperm, su, mürekkep, resim, parfümlü renk: pharmakon daima sıvı gibi nüfuz eder, içilir, emilir, içeri girer, içeriği tipin sertliğiyle belirler ve ardından onu istila eder ve ilacı, içkisi, içeceği, iksiri, zehriyle kaplar.”<sup>49</sup> Devamlı değildir pharmakon, erişilebilir değildir. Tiyatro ve erotizmin bize gösterdiği şey erişilmezliktir. Onlar imkansız olanı sezdirmektedirler. Hem zehir hem de deva olarak, kendi içimizdeki ikilik gibi, tiyatro sahnesindeki gölgelerin ikiliği gibi, hatta sevişen iki bedenın ikiliği gibi karşımıza çıkmaktadırlar. Bir unutuşun ve asli olanı hatırlayışın anlık görünümü olarak.

<sup>43</sup> Georges Bataille, *Erotism Death & Sensuality*, trans. Mary Dalwood, 29.

<sup>44</sup> A.g.m., 18.

<sup>45</sup> Georges Bataille, *İmkansız*, çev. Mukadder Yakupoğlu, 164.

<sup>46</sup> Jacques Derrida, *Platon’un Eczanesi*, çev. Zeynep Direk, 98.

<sup>47</sup> A.g.m., 84.

<sup>48</sup> A.g.m., 20.

<sup>49</sup> A.g.m., 108.

**KAYNAKLAR**

- Aristoteles, 2009, *Poetika*, çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Artaud, A., 1993, *Tiyatro ve İkizi*, çev. B.Gülmez, Yapı Kredi, İstanbul.
- Bataille, G., 1962, *Erotism Death & Sensuality*, trans. Mary Dalwood, City Light Books, New York.
- Bataille, G., 1997, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. A. Sönmezay, Ayrıntı, İstanbul.
- Bataille, G., 1997, *Eros'un Gözyaşları*, çev. M. Yakupoğlu, 1. Baskı, Göçebe, İstanbul.
- Bataille, G., 1999, *İmkansız*, çev. M. Yakupoğlu, Kabalcı, İstanbul.
- Bernstein, J., *Lovefriend, Love and Friendship in Spinoza's Thinking*, Clark University.
- Beyazyüz, M., Göka, E., 2012, *Hasta Bedenin Ruhu*, Ck, Ankara.
- Buchanan, I., 2008, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, Continuum, New York.
- Carr, A.N., Lapp, C.A., 2006, *Leadership Is a Matter of Life and Death The Psychodynamics of Eros and Thanatos Working in Organisation*, Palgrave Macmillan, New York.
- Copleston, 1998, *Felsefe Tarihi Platon*, çev. A. Yardımlı, İstanbul, İdea.
- Derrida, J., 2012, *Platon'un Eczanesi*, çev. Z. Direk, Pinhan, İstanbul.
- Duuglas-Ittu, K. , *Spinoza's Notion of Inside and Outside: What is a Passion?*
- Edit. Dreyfus, H.L. – Wrathall, M.A., 2005, *A Companion to Heidegger*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Ejder, Ö., 2005, *Spaces Of Boredom: Imagination and the Ambivalence of Limits*.
- Freud, S., 1999, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Dr. E. Kapkın, A.T. Kapkın, Payel, İstanbul.
- Freud, S., 2012, *Psikanaliz Üzerine*, çev. K. Şipal, Cem, İstanbul.
- Gatens, M., Lloyd, G., 1999, *Collective Imaginings Spinoza, Past and Present*, Routledge, London.
- Gebauer, G., Wulf, C., 1995, *Mimesis*, trans. D. Reneu, University of Callifornia Press, London.
- Göka, E., 1996, *Psikiyatri ve Düşünce Dünyası Arasında Geçişler*, Vadi, Ankara.
- Göka, E., 1997, *Varoluşun Psikiyatrisi*, Vadi, Ankara.
- Hooks, B., 2000, *All About Love*, Harper Perennial, New York.
- Levinas, I., 2003, *Metis Seçkileri – Sonsuza Tanıklık*, çev. M. Atıcı, M. Başaran, G. Çankaya,

Z. Direk, E. Gökyaran, Ö. Gözel, C. Haşimi, U. Öksüzan, C. Uslu, H. Yücefer, Metis, İstanbul..

Marshall, C., *Spinoza on Destroying Passions with Reason*, University of Melbourne.

Strawser, M., *The Ethics of Love in Spinoza and Kierkegaard and the Teleological Suspension of the Theological*.

Nadler, A., 2006, *Springtime for Spinoza*, Jewish Daily.

Nordlund, M., 2007, *Shakespeare and the Nature of Love*, Northwestern University Press, Illinois.

Nussbaum, M., 1994, The Ascent of Love: Plato, Spinoza, Proust, *New Literary History*, 25th Anniversary Issue (Part 2), 25 (4): 925 – 949.

Prof.Dr. Akarsu, B., 1998, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, İnkılap.

Safranski, R., 2008, *Bir Alman Üstat Heidegger*, çev. A. Nalbant, 1. Baskı, Kabalcı, İstanbul.

Scheren, J., 2013, *The concept of love in Spinoza*, Amsterdam.

Shakespeare, 2004, *Othello*, çev. O. Akıcı, Beda, İstanbul.

Sunat, H., 2009, *Spinoza ve Psikanaliz ve Hayat*, Yirmi Dört, İstanbul.

Şiray, M., 2007, *Performance and Performativity*, Ph.D. thesis, Peter Lang, Meinz.