

HER ŞEYİN BAŞLANGICI*

Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu

PETER-ANDRÉ ALT, 1960 yılında Berlin'de doğdu. 1995 yılında Çağdaş Alman Edebiyatı dalında profesör oldu; ilk olarak Bochum Üniversitesi'nde, sonrasında Würzburg Üniversitesi'nde görev yaptı. 2005 yılından beri Berlin Özgür Üniversitesi'nde profesör olarak ders vermektedir. 2010 yılında aynı üniversitenin rektörlüğüne seçilen Alt, ayrıca Cambridge ve Princeton Üniversiteleri başta olmak üzere pek çok üniversitede misafir öğretim üyesidir.

Alt'ın uzmanlık alanı 17., 18. ve 20. yüzyıl Alman edebiyatı ve kültür tarihidir. Bu alanda, özellikle Erken Modern Dönem ve Weimar Klasisizmi'ne yakından bakan çok sayıda kitap ve makale kaleme almıştır. 2012 yılında Alman Schiller Topluluğu'nun başkanlığına getirilmiştir.

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat

Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 756**

KÖTÜNÜN ESTETİĞİ: 01

ISBN 978-975-570-778-5

HER ŞEYİN BAŞLANGICI:

Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu

Peter-André Alt

Araştırma

Özgün Adı:

Ästhetik des Bösen

Türkçesi: Sabir Yücesoy

© Verlag C.H. Beck oHG, München, 2010

© Anatolialit Telif Hakları Ajansı aracılığıyla Sel Yayıncılık, 2011

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Redaksiyon: Yeşim Tükel

Düzeltili: Melisa Kesmez

Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Mart 2016

Bu kitap Çağdaş Alman Edebiyatı Dizisi, ADIMLAR/SCHRITTE projesi çerçevesinde, S.Fischer Vakfı (Berlin), Ernst Reuter Girişimi ve Pro Helvetia desteği ile Sezer Duru (İstanbul) ve Egon Ammann (Berlin) editörlüğünde yayımlanmıştır.

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Peter-André Alt

Her Şeyin Başlangıcı:

Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu

Türkçesi: Sabir Yücesoy

Araştırma

GİRİŞ

Kötünün estetiği, Hegel'e göre, kendi içinde çelişkili bir kavramdı.¹ Kötü "çorak ve somut içerikten yoksun"² olduğundan, kendi biçimlerinin iç uyumuna ve nesnelерinin tözselliğine dayanması gereken sanatın nesnesi olamazdı. Hegel'e göre, "zalimlik, bahtsızlık, şiddetin acı tadı ve hâkim olanın acımasızlığı somut içerikle dolu karakterin büyüklüğü sayesinde yükseltip taşıdığında, tasavvurda yine de birbiriyle ilişkilendirilebilir ve katlanılabilir olurlar; ama tek başına kötünün kendisi, haset, korkaklık ve alçaklık tiksindiricidir ve hep öyle kalır."³ Hegel, kötünün estetik canlandırılışı sırasında ortaya çıkabilen heyecan verici çekiciliği görmezden gelmiştir. Bu çekicilik onun klasisizm yanlısı sanat anlayışına ve yanıltıcı veya aldatıcı etkilerden sistematik olarak uzak tutmaya çalıştığı sanatsal görünüş kavramına ters düşüyordu. Heidelberg ve Berlin'de estetik üzerine verdiği derslerde yine de birçok kez şiirde kötünün işlevinden söz etmiş olması ise, 1800 dolaylarındaki edebi kümelenmeleri reddeden daha derin nedenlere dayanmaktadır. Shakespeare, Marlowe, Milton ve Goethe'den sonra, başta Lewis, Tieck, E.T.A. Hoffmann, Byron ve Shelley olmak üzere Kara Romantizmin temsilcileri, edebiyatın bir nesnesi olarak kötüyü giderek daha da güçlü bir biçimde keşfetmişti. Hegel bu yazarların metinlerini ele almadan, kötülükte temellenen ve güzel kavramını yıkan bir estetiğin, kendi içinde çelişkili olduğunu ileri süremezdi. Edebiyattaki kötüye

karşı kampanya, “estetik bakımdan yararsız bir figür”⁴ olduğunu söyleyerek Şeytan’ın işini bitirmekle sonuca ulaşmış görünüyordu; kötülük, klasikçi kategorilerle pek kavranamayacak yeni bir sanat anlayışının nesnesi olarak apaçık ortaya çıkmıştı.

Kötünün bağımsız bir estetik unsur olarak ancak 18. yüzyıl sonlarına doğru gelişmiş olduğu hususunda araştırmacılar hemfikirlerdir. 1800 dolaylarında sanatı din, ahlak ve hukuk kurallarından bağımsız olarak kavramaya çalışan bir tasarı artık kendini kabul ettirmişti. Estetik özerklik radikal anlamıyla ele alınacak olursa, bu aynı zamanda sanatsal pratiğin ahlaki adanmışlıktan kaçınılmaz olarak vazgeçmesini de içerir. Bu açıdan bakıldığında, temeli sanatın özgürlüğü kavramına dayanan kötünün estetiği Erken Romantizmle başlamıştır; kendi biçim yapılarının üzerine düşünümü ve kendini yorumlamasıyla ayırt edilen ve temel kavramlardaki çokanlamlılığının bilinciyle yol alan bir modernliğin ürünüdür. Karl Heinz Bohrer’in tanımladığı gibi kötünün estetiği, (insani) doğanın yüce ve iğrenç yanlarının yer aldığı bir sahne, ahlaki bağımsızlığın aracı ve tabuları çığnemenin platformudur; yazınsal imgelemin ve onun ürettiği nesnelere yeniden düzenlenmesidir.⁵ Bu yeni tasarımın amacı ahlakdışı, aykırı, tiksindirici, çirkin, sapıkça ve hasta olanın alanında güzelin şimdiye kadar bilinmeyen (veya beklenmeyen) iç bölgelerini keşfetmektir. Bu hedef, kötülük üzerine yazınsal düşünümü, içsel tasavvurun imgesini dışa yönelten bir aktarım gayretinin ürünü olarak görüp anlamayı gerektirir. Öyleyse şunu ortaya koymak gerekiyor: Kötünün modern tarihi onun psikoloji alanına nakledilmesinin tarihidir; böylece o eski mitsel figür ve anlatım kalıpları kataloğunu yeniden düzenleyip kullanmak mümkün olacaktır. Bu sürecin bazı ön aşamaları mevcutsa da –örneğin Yeniçağ’ın başlarında, Marlowe, Shakespeare, Racine ve Lohenstein gibi yazarların oyunlarında kötünün müphem konumunu hatırlayalım– sistematik sonuçlar doğuran bir süreç ve sanatın özerkliğinin işareti olarak asıl başlangıcı ancak 18. yüzyıl sonu olarak görülebilir. Söz konusu

sonuçların ayırt edici özelliği ise güzel ile kötü arasındaki, daha önce Shakespeare ya da Racine'in ışık tuttuğu, açıklanamayandaki gizli çekiciliğin açıkça ötesine geçen yeni bağlantıdır.⁶

Kötünün aldığı yazınsal biçimlerin yapıları ve tipolojileri, estetik örnekler üzerine yoğun özdüşünümü olanaklı kılan modernitenin kültürel ortamında çeşitlenmiştir. Bu çeşitlenme tarihsel açıdan 18. yüzyıl sonuna doğru, kötülük kategorisinin geleneksel metafizik-Hıristiyan bağlamından kopmasıyla başlar. Sistematik açıdan ise hem kötüye ilişkin yazınsal tasarımlar ile kültürel anlamının etkileşimine hem de doğa felsefesi, antropoloji ve psikolojinin saptamalarını şiirsel [*poetik*] kurmacayla bütünleştiren bir yaklaşma sürecine eşlik eder.⁷ Modern estetiğin bu denli etkili olmasının sebebi, kötülük kategorisinin sadece ahlaki, dinsel ve hukuksal düşünüş biçimlerine bağlı kalmayıp (çoğu zaman) anlatsal düzen ve yapılar çerçevesinde önemli ölçüde poetik buluşlar üzerinden anlam kazanıyor olmasıdır. Böylece kavram ve kültür tarihine özgü belirlemelerin yerini, yaratılışın karanlık yanlarının öne çıkmasına izin veren fantastik abartıları ve sivrilikleriyle kurmacanın dili alır. Programlı hale gelen bir "kötünün estetiği"nin edebiyata ait biçim ve nesnelere türetiliyor olması tarihsel ve düşünsel nedenlere dayanır.⁸ Aydınlanma'nın boşınançları eleştirmesiyle sanattaki yerinden olan Şeytan günah, erdemsizlik ve kural tanımazlığın kişileşmesi sıfatıyla sahip olduğu ayrıcalıklı konumu da yitirmiştir. Şeytan figürünün büyüsunü kaybetmesiyle, 18. yüzyıl sonlarından itibaren kötünün estetik temsillerinde artık yeni stratejilere ihtiyaç duyulmaya başlamıştır. Kötünün fiziksel özelliklerden ayrılıp giderek insanın iç dünyasına yerleşmesi bu aşamada belirleyici olmuştur. Böyle bir yer değiştirme sadece ruhsal anlamda karmaşıklaşan kötülük kavramı açısından değil, estetik betimleme teknikleri açısından da önemli sonuçlar doğurmuştur. Ruhsal çelişki ve tutarsızlık barındıran bir şeyi güzel sanatların biçimleriyle kavramak kolay değildir, bu şey daha çok anlatı konusu olmaya uygundur.⁹ Şeytan mitolojisinin sona

ermesiyle, edebiyat kötüyü estetik bir nesneye dönüŐtürmek ve algılanabilir kılmakta diŐer araçlardan daha elveriŐli hale gelmiştir. Modern  aŐda edebiyatın kötünün estetiŐini tesis eden başlıca sanat biçimi sayılabilmesi bu yüzdedir.¹⁰

Kötünün aldıŐı yazınsal biçimler 18. yüzyıl sonundan beri Orta aŐ, Rönesans ve erken Yeni aŐ'ın metafizik dünya anlayışına baŐlı yaygın iliŐkilendirmelerden uzaklaŐmaktadır. Aydınlanma'nın Şeytan figürüne karşı y r tt Őu demin deŐini- len kampanyanın köklü bir deŐiŐime yol a tıŐı burada a ıŐa çıkı- yor.¹¹ BoŐınanca yönelik eleŐtirin de etkisiyle, edebiyat kötüyü geleneksel maskeler ve sıfatlar grubundan arındırmak zorunda kalmıştır. Gerçi Şeytan'a karşı yürütülen akılcı kampanya onun edebiyattan tamamen sürülmesiyle sonuçlanmamıŐtır, ama artık Şeytan temsilleriyle kötüyü canlandırmak pek mümkün deŐildir. Goethe'nin yaptıŐı gibi buna cesaret edildiŐinde bile, Şeytan'ın rolleri ve görevlerinde bir dönüŐüm görülmektedir (bu durum *Faust*'ta gelenekle ironik bir oyunun sürdürülmesi halini alır). Kötünün aldıŐı biçimler Şeytan figürüne atfedilen uzlaŐıl- mıŐ özelliklerden ne kadar baŐımsızsa, hayal gücü kategorisinin önemi o derece artar. Kötüye ilişkin yeni tasarımların ortaya  ı- kabilmesi için estetik imgelemin özerk çalıŐabiliyor olması Őart- tır, bu  zerkliŐi mümkün kılan ise imgelemin kavramsal hareket alanının 18. yüzyılda geniŐlemiŐ olmasıdır.¹² Kötünün modern edebiyatta ifade bulması bakımından yöntemsel bir kırılma nok- tası oluşturan bu sürece kitapta özel bir önem verilmiŐtir.

Yazınsal imgelem kavramı Aydınlanma'dan bu yana sadece edebiyat kuramları çerçevesinde bir kategoriye ifade etmenin ötesine geçmiŐtir. 18. yüzyılın sonuna doŐru, yazınsal metinlerde hayal gücü estetik düşünüm edimi olarak –deha estetiŐi ve sa- natın  zerkliŐi kavramlarının da desteŐiyle– artık biçimlendirici bir iŐleve sahipti. Özerklik paradigmasından etkilenen yazınsal imgelem, Aydınlanma'nın baŐlangıcından itibaren sanatsal “ola- bilirlilik” kıstasına göre –neredeysen aŐı bir titizlikle– sınıanmıŐ

normatif varsayımların efsunundan kendini kurtardı. Örneğin Shaftesbury, Muratori, Bodmer, Dubos, Meier ve Young'da böyledir. Yazınsal imgelemdeki bu yeni çeşitlilik, 18. yüzyıl boyunca poetik metinlerin yapılarında giderek daha çok kendini göstermiştir. Başlıca örnekler arasında şunlar belirtilebilir: Mektuplaşma yoluyla gerçekleşen yazınsal iletişim teknikleri, duygu yükü bir kalp dilinin sahneye konması, rüyalar ve gündüz düşleri, masal formları, arabesk motifler ve ütopyalar, doğa ve manzara tasvirlerinde birinci tekil şahıs tasarımları, yazma, okuma ve algılama yoluyla kişinin kendi üzerine metaforik düşünüm eğilimleri.¹³ 1800 dolaylarında ortaya çıkan şudur: Şiirsel hayal gücü, edebiyatın estetik özerkleşme sürecini ahlaki amaçların ötesinde temellendiren bir bilgi üretmektedir. Söz konusu süreç gerçeklik kavrayışlarında bir çoğullaşmaya yol açar ve bunlar da –yazınsal imgelem sayesinde– estetik dolayimli dünya tasarımlarında çeşitlilik yaratır.¹⁴ Hakikatin birbiriyle çatışan yorumlama perspektiflerinin ürünü olduğu bilinci, böylece adeta bağlarından kurtularak modernlik sürecine eşlik etmiştir. Bu bilinç mutlak olmayan sonuna ulaştığında ise insan-merkezli yorumlama kalıplarını sorgulamaya ve simülasyon süreçlerinin gücüne ilişkin artan bir farkındalığa varmaktadır; nitekim bu da postmodernizmin tipik bir özelliği gibi görünmektedir.

Modern imgelem kavramının ve onunla bağlantılı çağrışım tekniklerinin işlevsel tarihi, estetik deneyimin kendi nesnelere bağımsızca (örneğin fantazma halinde) inşa etme yoluyla gelişmesine ışık tutar. Bu durum kötülük temel kategorisini ve onun şiirsel aktarımını ilgilendiren önemli sonuçlar doğurmuştur. Edebiyatta kötünün normatif düzenlemeler dışında, insanın ruhsal yaşamının ürünü olarak temsil edilmesine ve böylece –her ne kadar kapsamlı kültürel anlamlandırma süreçleriyle bağlantı içinde olsa da– bağımsızca tasarlanmasına ilk kez modern imgelem kavramı olanak sağlamıştır.¹⁵ Bu gibi temsil edimlerinde anlatı sanatı stratejilerinin de metapoetik olarak yansıdığı, tam

da edebiyatın 19. yūzyıl baŐından itibaren dile getirdiği kōtūlūk Őykūleri Őrnek alınarak ortaya konabilir. Ahlakın, yararlılığın ve ŐĐretinin buyruklarından sanatın programlı bir Őekilde ayrıŐtırılmasının bir diğer sonucu, estetiğin kendi yasalarının iĐkinleŐmesidir. Edebiyat kuramı, Őzerklik paradigmasının koŐulları altında metinlerin kendisinde geliŐmektedir.

DūŐinūmsel olarak geniŐletilmiŐ bir yazınsal imgelemede kōtūlūk, modernliĐin baŐlangıcıyla birlikte –sanatın ahlaktan baĐımsızlaŐmasının denendiĐi bir alan olarak– kendi kūltūrel geĐerliliĐini kazanır. Kōtūnūn estetik ĐekiciliĐi 18. yūzyıl sonundan beri bir yazınsal etki planının parĐasıdır; yeni *gothic novel* [gotik roman] geleneĐi ve onu izleyen fantastik Kara Romantizm Őrneklerinin de gōsterdiĐi gibi, bu plan pedagojik takıntılardan uzaklaŐmıŐtır. Aslında kōtūnūn metinlerde ŐzerkleŐmesi olgusuna bundan daha Őnce, onu sadece ŐĐretici amaĐlarla sergileyen Avrupa Aydınlanması'nda da rastlıyoruz. Ama akılcı dūŐinūŐte sık sık iĐselleŐtirme buyruklarıyla baĐlantılı bulunan ve dolayısıyla ancak sınırlı ŐlĐūde resmedilebilen ahlaki deĐerlerden farklı olarak, artık kōtūnūn inŐa ediliŐi somut bir var olma dūzlemine yerleŐir ve bu da uygun temsil biĐimleri, simgeler ve anlatı teknikleriyle ĐeŐitlenmiŐ bir gōstergeler ve imge diline dayanır. BŐyle bir var olma tarzı 18. yūzyılda ahlaki sŐylemlerdeki Őr-kōtūcū etkilerin oluŐumuna olanak tanımıŐ, ama aynı zamanda motifler, anlatı kalıpları ve imgelerin uyarıcı etkileri Őzerinden gizli bir Đekicilik yaymıŐtır. Őiirsel imgelem tekniklerinin gideerek ĐeŐitlenmesiyle gerĐekleŐtirilen canlandırılıŐları sayesinde kōtūlūk teoloji, ahlak felsefesi, psikoloji ve hukuka ŐzĐū dūŐūnce baĐlamlarında da aydınlatıcı olabilen geniŐ bir Őzellikler demeti kazanmıŐtır; Aydınlanmacı edebiyat kōtūyū ne kadar ayrıntılı dile getirirse, insanın iĐ dūnyasının karanlık yanlarını ele alan bilim dallarındaki aĐırlıĐı o kadar artar. Ne var ki kōtūnūn estetik cazibesi gōrselleŐtirme etmenini bir Đokanamlılık unsuruyla birleŐtirir ve bu ancak onun somut olarak gōrūnūŐ

kazanmasıyla gerçekleşir: Görülebilirliği sayesinde kötülük aynı anda hem kötü hem de güzel olur. Yasaklanmış olan, estetik etki bağlamlarında aynı oranda hem çekiciliğin hem de ürkütmenin aracı olarak ortaya çıkar. Amaçlanan etki ve sergilenen içeriğin oluşturduğu karşılıklı bağlantılar, bunlardan birine öncelik tanınmasına izin vermeyecektir. Aydınlanmacı düşüncede bile kötü, kavranamazlığı nedeniyle, tek taraflı bir ahlaki ders verme programını anlamsızlığa sürükleyen iki yönlü bir resimdir: Kö-tüyü imgeye aktaran yapıt, her zaman yine onun etkisi altında kalma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Demin değinildiği gibi, Aydınlanma sürecinde kötülük, dünyanın metafizik kurgulanışından ayrışarak kendi içkinliğini edinmiş ve bu aynı zamanda ona yeni bir tehditkârlık kazandırmıştır. Leibniz'in *Theodicee*'si Batı metafiziğinin temel dayanaklarını kurtarma ve akla uygun bir yaratılış mimarisi oluşturma yönünde son bir denemeydi. Ama diğer yandan da kötünün dünyaya ayak basmasına yol açmıştı. Leibniz'in yaklaşımında kötü, tanrısal evrenin arka yüzü, şeytanca bir tehdit veya sadık kalmayıp isyan etmiş bir karşıt güç değil, tanrısal evrenin bir parçası, sıkıca örülmüş bir dokunun ona işlevsel açıdan bağlı bir unsuru olarak yer almaktadır.¹⁶ Bu yüzden, Odo Marquard'ın isabetle belirttiği gibi, *Theodicee* "kötülüğün kötülükten arındırılması" sayılamaz, daha çok, dünyevi nitelikteki kötülük olgusunun içkin biçimde araştırılmasına bir katkıdır.¹⁷ Leibniz'in (metafizik alanında) mükemmel olmayışa, (bedensellik alanında) acı çekmeye ve (ahlak alanında) günaha –Tanrı'nın yarattığı– mutlak varlık içinde özel bir varoluş bahşetmesiyle kötü, bireyin doğal ya da tarihsel gerçekliğinde yer bulmuş olur.¹⁸ Hıristiyanlıktaki daha eski yorumların tersine, Leibniz'e göre kötü, insanlığın kurtuluş tarihinde alt edilip aşılacak olumsuz gerçekliğe ait bir unsur değildir, tanrısal yaratışın eseri olan mükemmel dünyanın ayrılmaz bir parçasıdır.

18. yüzyılın ortalarından itibaren *Theodicee*'nin sunduğu bu modele giderek daha büyük bir kuşkuyla dile getirilen itirazlar

biliniyor ve bunların burada ele alınması gerekmiyor. Eserdeki rasyonelleştirme çabalarının ampirik geçerliliğine yönelik kuşku da bu itirazların arasında yer alır. Örneğin Voltaire'in *Candide* (1759) adlı romanı ve Johann Karl Wezel'in onu izleyen *Belphegor*'u (1776) bu noktayı vurgular. Kant'ın itirazı ise burada bilimsel bir düşünce sisteminin değil, bir "inanç meselesi"nin bulunduğu yolundadır. Hegel de, bu eserin yorumlama gücü ve felsefi tutarlılık bakımından eksik bir statüko betimlemesi olduğu, böylece yaratılışı kutsallıkla ilgisiz bir "pazar yerine" indirgediği izlenimini dile getirmiştir.¹⁹ Kant'ın *Berlinische Monatsschrift* için kaleme aldığı yazıda (1791) olabildiğince kısa tutulmuş *Theodicee* eleştirisi, kötülük ile yaratılış arasındaki bağlantıyı metafiziğe sırt çevirerek reddetmekle birlikte, Leibniz'in kötüyü dünyada konumlandırışını geçersiz saymamaktadır.²⁰ Yani Leibniz modelinin yıkılmasından sonra da, kötüye irkiltici bir mevcudiyet atfeden düşünüş şekli devam eder; üstelik geleneksel felsefenin yöntemleriyle yapılan ve kötüyü kontrol edilebilir kılan rasyonel bir açıklama mümkün değildir. Kant insanın "zayıflığını"²¹ onun kötü davranış ve anlayışlara yatkınlığının kaynağı saymış, bu düşünüş şekline hareketle metafizikten arınmış içkin bir açıklama yapmayı denemiş, ama bunu yaparken artık kötülük olgusunun betimlenmesinde felsefe ya da teolojiden daha yetkili kabul edilecek olan psikolojinin alanına girmemiştir.²²

Leibniz metafiziğinin çöküşünün yanı sıra, 1800 dolaylarında yazınsal ürünler de kötünün temsil edilmesine olanak sağlayan bir değişim göstermiştir. Geleneksel Şeytan figürü de dahil olmak üzere, kötünün alegorik kişileştirmeleri şeytani etkisini yitirdikçe, kötülüğün gizlendiği bir sürece girilir. Kötülük insanın içine gömülür, böylece Şeytan figüründe pek bulunmayan yeni derin yapılar edinir (Kara Romantizmin psikolojik ayrıntılarla işlenmiş şeytanları bunun bir istisnası olacaktır).²³ Tieck, Kleist ya da Hoffmann gibi yazarlarda kötülük artık dışarıdan bakarak tanınabilecek bir şey değildir, çünkü dışsal özelliklerini yitirmiştir;

ama giderek gelişen ruhsal karmaşıklığıyla yeni bir tehditkârlık edinmektedir. Edebiyat, karnaval oyunları ve Şeytan öykülerinin Erken Yeniçağ'da hâlâ sürdürdüğü bir çabayı terk etmiş, kötüyü didaktik amaçları paylaşma yükümlülüğünden kurtarmıştır.

Theodicee projesinin yıkılmasının bir başka sonucu ise, insanın çevresini daha önce görülmemiş nitelikte ve akıl yoluyla giderilemeyecek bir kötülüğün sarmış olmasıdır. Daha önce *Theodicee* açısından *mundus naturalis*'in [doğal dünya] yaratıcının isteğiyle ortaya çıkmış karanlık yanı olarak kabul edilen şey, şimdi çıplak gerçekliğiyle sergilenmektedir ve kaynağını tanrısallıktan alan, kadere göre şekillenmiş dünya mimarisinde işlevler üstlenmesine izin yoktur. Dünyaya içkin bir fenomen olarak kötü, artık iyinin bir dalından ibaret değil, düşünüm yoluyla kavranması ancak geleneksel felsefi-teolojik kategorilerin dışına çıkarak mümkün olan bir karışım alanıdır. Aydınlanma sürecinin dayattığı bu yeni görev çerçevesinde edebiyat ve onun ortaya koyduğu estetik deneyim kilit bir role sahiptir. Edebiyat "saçmalığa düşmeden paradokslar formüle etme"²⁴ işini başardığı için, kötüyü mantıksal zorunlulukların ötesine geçerek, tam da Yeniçağ tarafından algılandığı şekilde, Aziz Pavlus'un teninde çıkan diken misali, sonlu yaşamda sonu gelmez bir eksiklik olarak betimleyebilir. Kötüyü yaratılış öyküsüne yerleştirerek güvence sağlamaya çalışan argümanlara dayalı sistemler iflas ettikten sonra, edebiyat onun tehditkâr karmaşıklığını, şeytani üstünlüğünü, ürkütücü yabancılığını ve baştan çıkarıcı gücünü –rasyonel açıklama modelleri dışında– yakalayabilecek bir araç konumuna yükselmiştir.²⁵ Modernlikte artık kötüye ilişkin bir kavram tarihine yer yoktur, sadece onun tezahürlerini yansıtan çok çeşitli estetik biçimler bulunur.

Kötünün ikonolojisinden ilk olarak Aydınlanma feragat etmiş, onun ortaya çıktığı vakaların öykülerini insanın içe yönelimliliğinin öyküleri olarak anlatmayı yeğlemiştir. Böyle bir yaklaşımda kötü artık doğa mitlerindeki demonolojinin ötesinde,

antropolojik olarak belirlenen bir fenomen sayılmaktadır. Ağır-lıkla romanda karşımıza çıkan bu eğilim, insanları patolojik davranışları, sapkınlıkları ve kusurlu yanları açısından inceleyen deneysel psikolojiden destek almıştır.²⁶ Gözleme dayanan bu yeni bilim, bireysellik ve bireyin toplumsal yetisine dair antropolojik-psikolojik bilgiler aracılığıyla, (mektup, roman, özyaşamöyküsü, günlük, polisiye öykü gibi türlerde) yazınsal metinlere kötüyü ruhun yoldan çıkmış hallerinin görünümü olarak sergilemeyi mümkün kılan retorik ve metinsel bir repertuar sağlar. Böylece kazanılan estetik çeşitlenmenin biçimleri kavramsal açıdan dikkat çekici ayrımları bertaraf etmiştir. Bu bağlamda, şimdiye kadar araştırmaların odaklandığı Geç Aydınlanma evresinin sadece Fransız romanında (Laclos, de Sade)²⁷ değil, pek çok Almanca metinde de (Schiller, Tieck, Kleist, E.T.A. Hoffmann) kötünün psikolojikleştiği ve aynı zamanda yazınsal amaçların ahlaki olanlardan ayrıştığı görülür. Korku romanı [*Schauerroman*], sansasyon romanı [*sensation novel*] ve dedektif romanı gibi türlerde bu gibi süreçlerin yer alması tipiktir; yine estetik kategorilere (keyifli dehşet [*delightful horror*], yasağa uymamanın heyecanı, kendinden geçme, katarsis) başvuran, sapma ve sapkınlığa yönelik bir sempati dile getirilir. Edebiyat sadece kötünün ifade aracı olmakla kalmaz; metnin kendisi imgelem dünyasındaki hazzın kaynağı olan kötüyü inşa eder, yapılandırır, anlatma edimiyle ona mevcudiyet kazandırır. Bu şekilde edebiyat, kötünün estetik deneyimi için deneysel veriler ve ahlaki düzenlemenin ötesinde bağımsız bir biçim meydana getirir; Aydınlanma sürecinde görünmez hale getirilmiş kötüyü, onun kendini gösterme tarzını aktarma yoluyla, psikoloji ve etki açısından betimler.

Kötünün Romantik tanımı, estetik alanı yeniden düzenleyen unsurların oluşturduğu yoğun bir ağ ile iç içedir. Burada özellikle belirtmeye geçecek, modernlik için genel olarak tipik sayılan etkenlerden bazıları şunlardır: İmgelemin sınırlarının kaldırılması yoluyla doğa kavramının genişletilmesi (mimesis

kavramı üzerinde sonuçları olmuştur), güzelin yüce ve çirkinle tamamlanması (Burke'ten kaynaklanıp Kant ve Schiller üzerinden Hegel sonrası sanat felsefesine varan bir süreçtir), kavramlar üzerine kurmaca biçimlerde düşünüm, yazar psikolojisinin köklü bir biçimde bireyselleştirilmesi ve daha önce belirtildiği gibi (estetik sistemin programlı olarak kendini betimlemesi anlamında)²⁸ özerk olarak düşünülen sanatın inşası. Romantik dönemde kötü, "ilginç" (Friedrich Schlegel) başlığı altında sanatın özerkleşmesinin sınama tahtası haline gelmiştir.²⁹ Güzel-olmayanın estetiği 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar yücenin olumsuz hali sayılıp –örneğin Rosenkranz ve Vischer'i hatırlayalım– sanat düzenleri içinde ancak belli bir konumla sınırlı kalmıştır; yine de, kavramsal düşünümün ürünü olarak değil, daha sonra ilkelelerini belirlemek amacıyla genel göstergeler elde edilebilecek olan yeni yazı tarzları ve konu başlıkları üzerinden gelişir. Bu bağlamda, kötünün yazınsal biçimleri de, kendini üslup özellikleri, anlatı modelleri, imgeler ve temsil perspektifleriyle belli eden örtük bir kuram oluşturur – tıpkı modern poetikanın genel olarak kurmaca metinlerin içkin hedefi üzerinden ortaya çıkması gibi. Nietzsche'nin kendi kendini yetkili kılan özgür tin öğretisi bağlamında Hıristiyanlık karşıtı bir yaklaşımla kötüyü yeniden tanımlaması, 19. yüzyıl sonunda kötüyü konu alan literatürün yaygınlaşma süreçlerine getirilmiş çığır açıcı bir yorumdur. Bu yorum, kendi tercih ettiği tema ve motiflerin ötesinde, anlatsal yapılarının incelenmesiyle kavranabilir.

İyi ile kötüyü ahlaki veya metafizik bakış açılarıyla ayırt etmek isteyen ikili mantığın yerini, 19. yüzyıl başlarında ince ayrımlar, tamamlamalar ve harmanlamalar almıştır. Bunlar alışılmış ayrımlarda –yönlendirici kavramların arasına yeni sınırlamalar gelmeksizin– bulanıklığa yol açar. Artık kötü, yakınlık ilişkileri ve bağlantılardan oluşan karmaşık bir düzenleme içinde kendi özgül profilini kazanmaktadır. Dürtüler, monotonluk, can sıkıntısı, iğrenme, saldırganlık, benlik bölünmesi, kendine

duyulan hayranlık veya nefret, 1800'den itibaren insanı ele alan yeni bilim dalı bünyesinde kötünün komşu kategorileri olarak konumlanmıştır; anlamları bağımsızca değil, ilişkiler üzerinden oluşmakta ve düzenlenmektedir. 19. yüzyıl başında biçim kazanan antropolojik düşünüşün bir etkisi de, rasyonellik karşıtı bir dünyanın büründüğü farklı kılıkları, bir tür sistem halinde birleştirme ve temellendirme arayışıdır. Romantik psikoloji bu tür bağlamları rüya kuramı alanında gözlemlemeyi tercih etmiştir. Rüya alanı, kendi üzerinde hâkimiyeti olamayan bireyi gözlemlemek için örnek oluşturan bir sahnedir. Artık insanın öznel olarak yönlendirilebilen deneyimin iç mekânına sıkışmayı kabul etmeyen, tersine Ben'e dinamik ve otomatik olarak hükmeden dürtüsel yaşamının aldığı şekillere yönelik giderek artan bir ilgi duyulmaktadır.³⁰ Franz von Baader'in uyurgezerlik üzerine araştırmaları, Gotthilf Heinrich Schubert'in *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*'ı [Doğa Biliminin Karanlık Yüzünden Görünümler] (1808), Carl August Eschenmayer'in üç ciltlik *Psychologie*'si (1817) ve Carl Gustav Carus'un *Psyche*'si (1846) bu ilgiyi ortaya koyan çalışmalardır. Romantik psikolojiyi belirleyen yine, bilinçdışının (*avant la lettre*)* anatomisini doğal bir kozmolojiyle bütünleştirme çabasıdır, böylece özne rasyonel olmayan yanları üzerinden, kendini aşan bir dünya bağlamında yer alacaktır.³¹ Ancak, bağdaştırılamaz olanın epistemolojik bir sisteme böyle ustaca geri taşınıyor olması, şunu gözden kaçırmaya yol açmamalıdır: Burada keşfedilen dürtülerin işaret dili, kötünün asli bir unsuru olmaya başlamıştır. Kötülük kategorisi ile dürtü kavramı aynı çağrışım kalıplarını ve aynı protoestetik uyarıları paylaşır: Üstün olanın dinamik gücü, karanlık bir tehdit ve baş edilemez bir düşman güç tasavvuru, düzen bozulmasının etkisi ve tutkular ile aklın bütün savunma kuvvetlerinin karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan çatışmanın dramaturjik yapısı.³²

* Burada kullanılan bilinçdışı kavramının konu edilen dönemde mevcut olmadığını belirtmek için kullanılan bir ifade. (ç.n.)

Bu genişleme sürecine edebiyatın etkin bir biçimde eşlik ediyor olması çok aydınlatıcıdır. Edebiyat kötüyü farklı görünüm tarzlarına göre ayırıştırmanın aracı olur: Onu dürtü olarak, çirkinlik veya iğrençlik olarak, cinsel cazibe veya güç gösterisi olarak ya da sınır tanımamaya iten neden olarak ortaya koyar.³³ De Sade'in o yaman metinlerinin yanı sıra Alman yazarların eserleri de (örneğin Jean Paul, Tieck, Kleist, Hoffmann) 1800 sonrasında kötünün görüldüğü yeni biçimler ortaya koymuştur ve bundan böyle kötülük, cinsellik alanıyla bağlantı halinde, dini veya ideolojik yorumlama kalıplarından bağımsız olarak kendi anlamlarını oluşturacaktır. Şeytan'ın kendi payına hep iddia ettiği ama mitsel bir figür olarak hiçbir zaman geliştirme fırsatı bulamadığı şey, ruhsal biçimlendirme sürecinde mümkün hale gelmiştir: Kötünün yaratılış teolojisindeki belirlenmişliğinin ötesinde, içsel çoğaltım ve dışa karşı bağımsızlık. Alışlageldiği gibi İblis [Satan] hasım konumunu aldığı basit bir modelin ikili şemasına sıkışıp kalmaya devam ettiği sürece, kötünün yeni dünyası bozulmuş düzenin evrensel sahnesi olarak yayılabilecektir.³⁴ Yani kötü kavramının psikolojik güdülenmeyle ilişkilendirilmesi anti-metafizik yönde bir daralmaya yol açmakla birlikte, bir yandan da gerçekçi kesitlere sahip çeşitli dallanmalar ve ifadelerle bir genişleme oluşturur: Aşkınlıktan kurtularak özerkleşme. Nietzsche'nin "Tanrı öldü" formülüne gönderme yapan Foucault, insani dürtünün artık bir Hıristiyan soykütüğüne –İlk Günah'a– bağlanamayacağını, doğruca dünyanın içinden çıkarılması gerektiğini vurgular; bu saptama aynı kesinlikle kötü ve kötünün bu dünyadaki gelişme dinamiği için de geçerlidir.³⁵ Kötünün "çorak ve somut içerikten yoksun" estetiğine karşı Hegel'in öne sürdüğü, daha sonra Adorno'nun geç döneminde yeniden başvuracağı yargı, kolayca görülebileceği gibi, modern edebiyat için bir anlam ifade etmemektedir.³⁶ Tersine, "çorak" ve "somut içerikten yoksun" olma, aşkınlığa başvurmadan içkinlik koşullarında kendi nesnesini kuran kötünün estetiğinin artık

olumlu sayılan belirtileridir. Modern kötülük edebiyatının belli bir tasarıma bağlı temeli, ahlaki yargı oluşturmanın hem başlıca ayrımlarını hem de ona bağlı kategorik karşıtlıkları sonuna kadar ortadan kaldıran bir doğa kavramıdır. Kötülük edebiyatı iyi ve yanlış düalizmini yazınsal –genellikle anlatısal– bir modelle geçersizleştirir; bu yapılırken tekrarlama, sınır aşma, aşırılık ve sapıklık gibi temel motifler, akılcılığın veya etiğin kavramsal değerlendirme çerçevesinin ötesine taşan bir kötülük dünyasını yeniden kurar.

Kötülük üzerine Romantik ve postmodern düşünümü birleştiren başlıca işlemlerden biri, sınır ihlali ilkesidir. Michel Foucault 1963'te Georges Bataille'ı öven bir yazısında sınır ihlali sürecini betimlerken, bunun sınırın ardındaki bir öte dünyaya varma hedefine göre belirlenmediğini, asıl meselenin sınırın kendisini sürekli delerek yıpratmak olduğunu söylemiştir. Gerçi Foucault'nun sınırın ihlal edildiği bu tür süreçlerde mimesisi ve temsili ortadan kaldıran bir dilin kendini belli ettiği yolundaki sıkça tekrarlanan hipotezini eleştirmek gerekecektir; ama 19. yüzyıl başından beri karanlık edebiyatın Foucault tarafından analiz edilen senaryoları ile şiddetin etkilerinin bir hayli benzeştiği de vurgulanmalıdır.³⁷ Daima yeniden uç veren sınır ihlali hareketi Foucault'da kötünün tükenmek bilmeyen dinamiğinin sebebi- dir. Bu durumda ahlaka ters düşen edebiyatın kendi tarihi de bir sınır ihlali hadisesi olarak anlaşılabilir: Birbirini yanıtlayarak tırmanan kışkırtmalar ve tabu ihlalleri, açık artırmadaki gibi git- tikçe abartılan cinsel sapma, suç ve dehşet anlatıları. Burada Kara Romantizmin metinlerini postmodern metinlerle birleştiren bağı görüyoruz: İkisinin ortak yanı, geleneksel düalizmleri iç sınırlarını öğüterek parçalayan anarşist bir dürtüdür. Diğer yandan, edebiyatın bu dürtüyü sık sık karşıolgusal biçimde kullanılan mitolojik veya dini imgelerle dile getiriyor olması, kültürel aktarımın şiddet, dürtü ve sapkınlığın ifade edilişinde her şeye rağmen ne kadar güçlü bir otoriteye sahip olduğunu göstermektedir.