

İMGELEMDEN FARKIN ORTADAN KALKMASINA (KIERKEGAARD, BAUDELAIRE, GEORGE, MANN)

19. yüzyılda Romantizm sonrası edebiyatın özelliklerinden biri, kötünün ilk defa bütün boyutları ve sayısız veçhesiyle estetik bir kategori olarak kavranabilir kılınmasıdır. Modern estetik sisteminde kötü, tıpkı Rosenkranz'ın doğa ve sanatın eksik hali diye betimlediği çirkin gibi, güzelin tamamlayıcısıdır. Sadece bir edebiyat nesnesi değil, estetik üretime ve estetik deneyime aynı derecede hâkim olan bir itkidir aynı zamanda. Romantizm sonrası metinlerde büyüleyici bir etki gücü kazanmıştır, çünkü artık doğruca yazınsal eserlerin dilsel düzenleniş ilkeleri ve kurgusal yapıları üzerinden kurulmaktadır.²²⁵ Sanatın özerkliği programının temelinde yükselen yeni anlayışın özgün yanı, kötülüğü kapalı bir biçim kültürü çerçevesindeki belli davranış ve tavırların ötesine geçerek ele alıyor ve belirliyor olmasıdır. Estetik niteliği ise, hem Batı mitleri tarihinde yer alan figüratif bedenleştirmeyi hem de kara romantizmin kullandığı yüzeysel korku unsurlarını geride bırakmış olmasıdır. Metin bir hareketin yapısını ortaya koymaktadır: Ayrışma hali imgelemin estetik bir biçimi üzerinden iletilir. Bundan böyle edebiyatta kötülük, belli konu, başlık ve figürlerin dehşet uyandırma etkisine değil, kurgunun, anlatı düzenlerinin ve canlandırma ritimlerinin örüntülerine bağlı olacaktır.

Öte yandan, 19. yüzyılın Romantizm sonrası döneminin edebiyatı kötünün estetik boyutunu Friedrich Schlegel'den beri sahip

olduğu psikolojik temellerinden ayırmanın zorluğunu da göstermektedir. Schlegel “şoke edici” olanın poetikasını kurmak istemiş, “yavaş yavaş parçalarına ayırma” fikrinden hareket etmişti. Böyle bir yaklaşım, düzenlenmiş ilişkileri şüpheyle sorgulayan ve aydınlatan bir gözlemleme pratiğinin parçalayıcı bir biçimine dayanır. Başvurduğu içgözlem tekniği de kötüyü eski karşıtlıkları geçersiz kılan bir estetik yapıya yerleştirerek onu sanatın nesnesi haline getirir. Böylece “şoke edici” olanın estetiği, kötüyü iyinin eksik hali olarak belirleyen felsefi sistematığı ardında bırakmaktadır. Kleist’ ta da saptamış olduğumuz üzere, edebiyatın kötüyü iki-değerli şemalaştırmaların ötesine aktardığı bulgusu 19. yüzyılın pek çok metni için de geçerlidir. Söz konusu metinler bize etik ile günah arasında –Luhmann’ın formülasyonu ile “ahlakın özünü kemirici”– üçüncü bir unsur meydana çıkaran dışlayıcı düşünme şekilleri sunmaktadır.²²⁶ Bu düşünceleri özel kılan ise, sürekli kışkırtmalar halinde metin formunda karşımıza çıkmaları, kurmaca modeller üzerinden ortaya sürülmeleri ve doğrudan bir kötü karakterin programına bağlı bulunmamalarıdır, oysa *gotik roman* böyle bir programı dehşet uyandıran korkunçlukların tetikleyicisi olarak sunmuştu. Burada ne ahlak ne de ahlaksızlık açıklıkla belirlenebilir, çünkü kavramlar arasındaki sınırlar akışkandır. Bu yeni biçimiyle kötünün estetiği, basit karşıtlıklardan oluşan alışılmış sistemin sökülüp parçalandığı bir form üzerinden kendini duyurmaktadır.

Kötünün dönüştürülmesi fikri onun metafizik düzeninde farkın ortadan kalkmasından doğmuştur ve aynı ölçüde hem psikolojik hem de estetik bir projedir. Amacı ise günah kavramını suçluluk bilinci ile duyuların masumiyetini birleştirecek şekilde yeniden temellendirmektir. 19. yüzyılın ilk yarısında kötünün estetiği ile psikolojisi arasındaki bağlantı üzerine hiçbir filozof Kierkegaard kadar kafa yormamıştır. *Entweder-Oder* [Ya-Ya da] (1843) adlı eserinde geliştirdiği modelin 1850’den sonra edebiyat üzerindeki etkileri görmezden gelinemez. Diğer yandan, Fried-

rich Nietzsche kırk yıl kadar sonra Kierkegaard'ın yaklaşımını, ahlak felsefesini temelden eleştiren bir perspektifle tutarlı şekilde sürdürmüştür. Kierkegaard şunu vurgulamaktadır: Eğer kötülük insanların imgeleminin ürünü olarak nitelenecekse, onların öncelikle somut maddeleşmenin ötesindeki formlara ilgi duyan çalışmasıyla örtülecektir. Öyleymiş gibi yapılan şeylerin geçiciliğinden keyif almaya, görünüşe ve yanılmaya dayanan varoluş tasarımı, Kierkegaard'a göre günahın insana ulaştığı zayıf noktadır. *Entweder-Oder*'in ilk kısmı, Mozart'ın *Don Giovanni*'sinden trajik olana ve baştan çıkarma sanatına ilişkin düşüncelere kadar uzanan bir estetikçinin görüşlerine yer verir (*A'nın Yazıları*). Bunu yaparken, ahlaki yasaları ihlale teşvik eden etkenleri toplayıp bir araya getirir. Söz konusu etkenler arasında her şeyden önce can sıkıntısı, sonra sabırsızlık, melankoli, bıkkınlık, anlık ruh hallerine kendini kaptırma ve duyuşal hazlara yönelik başı sonu belirsiz bir özlem bulunmaktadır. Bütün bu durumlar, kötülüğün gelişip serpilmesi için uygun uzamı yaratan bir boşluk psikolojisi oluşturur.²²⁷ Kierkegaard'ın hayali yazarı tarafından bir defiledeki gibi peş peşe sunulan baştan çıkarıcı figürler bu teşhisi doğrulamaktadır. Don Juan, Clavigo ve Faust'u vicdansızca hareketlere yönelten şey, hayatın monotonluğundan kurtulmak istemeleridir; Jean Paul da *Titan*'da düzenbaz Requairol'un davranışlarını aynı güdüye bağlamıştı.²²⁸ Kierkegaard'ın metninde Hegel'in formülasyonu ile ifade edildiği gibi, can sıkıntısı "mutsuz bir bilincin" belirtisidir, doğanın yapısında sadece bu dünyaya kök salmış bir ruhun "şeytani panteizmi" olarak içerilen bir kusurluluk ve fenalık kaynağıdır.²²⁹ Can sıkıntısı yaratılıştan içkin bir prensip olarak yer alır ve kötülüğün entelekyasının, içsel doyuma ulaşamamış insanda kaynayan huzursuzluk sonucu birden patlak veren yıkıcı bir formun programını oluşturur. Kierkegaard'ın bu kavramı kurmak için dinsel bir çatıya ihtiyacı yoktur. Daha sonra *Kaygı Kavramı* (1844) başlıklı metninde, kötülüğün içkinlik yasası olarak kendini gösterdiği psikoloji alanında

konuyu ele alacaktır. Bu noktada Adorno'nun Kierkegaard incelemesinde ontoloji ve içselliğin birlikte işleyişinden söz etmesi çok isabetlidir; bu birliktelik ahlaki reddetme tutumunun kökeni olarak estetiğin analizine temel teşkil eder.²³⁰

Kleist'in yaklaşımına benzer şekilde, psikolog Kierkegaard için kötülüğün ayrıntılarda ortaya çıkışı temiz olmayan karışıklarda, komedinin ortasında trajik unsurun belirivermesinde, duyusallığın yeryüzünden kopmasında, özerklik ile günahın etkileşiminde gerçekleşir.²³¹ Kötülük özgünlüğünü bireştirici [*synkretistisch*], sistem karşıtı, paradoksal ve çirkin bağlantılardan edinir. İletişim biçimi açısından önemli olan ise, yine iki-değerli düşünce düzenine dayanan ayırım ilkesinin reddedilmesidir. Hıristiyan dogmatizminin çizdiği çerçeveden ayrılan kötülük, biçimsel karakterini anlamlar, tavırlar, tasavvurlar ve pratiklerin sınırsız kombinasyonu ile edinir. İşlevi yeni içerikler yaratmak değil, daha önce bilinmeyen modelleri yerleşik hale getirmektir; edebiyat, tiyatro ve operadan aldığı örneklerle Kierkegaard'ın metni, kötünün, kavramsal anlamın ötesinde, estetik temellere dayanan formel bir varoluş edindiğini tekrar tekrar göstermektedir. Trajedi kuramı, Mozart'ın *Don Giovanni*'si ve dönemin Fransız komedisi üzerine yürüttüğü tartışmayla, anlamlar değil yapılar üzerinden gelişen karışık bir ilişkiler düzenini ortaya koyar. Camus, Kierkegaard'ı okurken bu ağırlık noktasını gözden kaçırmış, *Entweder-Oder*'i bir "ahlak estetiğinin" tipik örneği olarak niteleyip yeni bir etik tasarımı olarak açıklamıştır.²³²

Entweder-Oder'in ikinci bölümünde yargıç Wilhelm'in sunduğu, iyi ile kötüyü ayırt etmenin olanağını konu alan etik programda insanın kendine uygun yaşam yolunu bulmak için bilinçli bir seçim yapması gerektiği savunulur ve tabii böyle olması rastlantı sayılamaz.²³³ Buradaki seçim kavramı etik bir kategori oluşturmaktadır ve estetik sistemde bulunmaz; çünkü estetik sistemin mantığında kararlara ve dolayısıyla rasyonel yoldan temellendirilmiş özgürlüğe yer yoktur.²³⁴ Ana ve algılamalara

bağlı olan bu sistem, etik düzenin tersine, kendi hakkında bilgi veremez.²³⁵ Heidegger'in belirtmiş olduğu gibi, bu noktada Kierkegaard'ın gerekçelendirmelerinde Hegelci miras açığa çıkmaktadır: Ahlaksal ve estetik durum arasındaki ayırım aynı zamanda bilinç biçimlerinin kademelendirilmesine işaret eder ve Hegel bundan hareketle felsefe ile sanat arasında hiyerarşik bir ayırma gitmiştir.²³⁶ Kierkegaard'a göre ahlaksal varoluş kendi üzerine düşünümü talep eder ve mümkün kılarken, estetik Bentasarımının biçimi yargı ve ayırım kiplerini yasaklamaktadır. Bu değerlendirme, birinci bölümde estetik perspektivizm anlayışıyla reddedilmiş bulunan bir önkabule, kılavuz kategoriler arasında sabit bir farkın varolduğu fikrine dayanır. A, ikili ayrımları yıkar, oysa *Entweder-Oder*'in Adorno'ya göre "gerçekliğe uygunluk"²³⁷ ilkesini temsil eden ikinci bölümünde Wilhelm, ayrımların sürüp gittiğini ve bunların geçerlilik alanında ahlaki yargıların ve görev ahlakıyla bağlantılı bir pratiğin mümkün olduğunu vurgular.²³⁸

A'nın Yazıları'nın sonundaki *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* kısmında Johannes'in öyküsü anlatılır. Buraya kadar *Entweder-Oder* kötünün fenomenolojisini karşılaştırılmaz, yabancılaştırıcı, hesaplanamaz örüntülerden yola çıkarak geliştirmiştir. Trajediye komikliğin karışması, erotik baştan çıkarma oyununda kadının kurban edilmesi, aktif ahlaki kararlar yerine soğuk gözlemciliğe öncelik tanıma... bütün bu örnekler, düalist bir düzene sokulamayacak kirli karışımlar sergiler. A'nın beklenmedik şekilde açıkladığı gibi, kötünün ortaya "kesinlikle estetik bir ilgi koymaması"nın ve günahın da "estetik bir unsur oluşturmaması"nın nedeni işte budur.²³⁹ Böyle bir yargıda bulunmaya olanak sağlayan değer ölçütü, güzeli formlarının saflığına ve o formların aktardığı kavramlardaki açıkça belirgin düzene bağlayan klasik sanat felsefesi sisteminden kaynaklanmaktadır. Ahlakı reddeden A bile kötü olana estetik bir geçerlilik alanı tanımyorsa, klasik güzellik öğretisi Kierkegaard'ın metnindeki sanat düşüncesinde vazgeçilemez bir temel ilke oluşturuyor demektir. Ama zaten bu düşünüşün paradoksal bir yanı

da, kötülüğü çeşitli kombinasyonların ürünü sayan kuramıyla, yerleşik sanat felsefesinin ötesindeki modern bir estetik için zemin hazırlamış olmasıdır. *Entweder-Oder*'in psikoloji alanında ulaştığı bulgular Kierkegaard'ın Mozart yazısında ve trajedi kuramında hâlâ açıkça geçerli olan "reaksiyoner klasisizmi"²⁴⁰ (Adorno) prestij kaybına uğratmıştır. Böylece kötülük, Kierkegaard'ın apaçık tercihine rağmen el altından estetiğin aracı olur; aynı şekilde ters yönde de, "estetiğin sisli dünyası"²⁴¹ kötünün belli belirsiz formlarını ortaya çıkaran o dağınık alanı oluşturur.

Baştan Çıkarıcının Günlüğü kötülük kavramında yatan çelişkili bağlantıları, yazarı Johannes'in entelektüel fizyognomisini örnek alarak inceler. Johannes özel hayatını anlattığı günlükte genç Cordelia'ya arzuyla yaklaşma girişimlerine de yer vermiştir. Sevgisiz ve kurnazca bir baştan çıkarma projesi üreten iç dünyası can sıkıntısı ile soğukluğu, ahlak bilincinin eksikliği ile entrikacılığı, melankoli ile gösterişli pozları bir araya getirmektedir.²⁴² Böyle bir ruhsal eğilimin temel motifi, daha önce Choderlos de Laclos'un *Les Liaisons dangereuses* [Tehlikeli İlişkiler] (1782) adlı eserindeki Vicomte de Valmont karakterinde bulunur. Valmont, Marquise de Merteuil'ün talebi üzerine Clarissa Richardsons'ı örnek alan, ahlak değerlerine çok bağlı Madame de Tourvel'i baştan çıkarır.²⁴³ Valmont'un stratejisi yakınlaşma ile mesafe koymanın ikiyüzlü bir tutumla sık sık yer değiştirmesine dayanmaktadır. Valmont bu sayede kurbanının aklını karıştırmaya ve sonunda onu elde etmeye çalışmaktadır. Johannes ise bu planın da ötesine geçen bir tavır sergiler: Amacı önce Cordelia'ya estetik "ilgi" mikrobonu bulaştırmak, sonra da henüz cinsel doyuma ulaşmadan onu terk etmektir.²⁴⁴ Çevirdiği entrika fanteziyi harekete geçirmeye ve erotik hayallerden haz almaya yönelik bir eğitimi hedeflemektedir ve bu onun için baştan çıkarmanın her türlü fiziksel biçiminden daha anlamlıdır. Sürdürdüğü ikili oyunun etkisiyle Cordelia hayal gücünün büyüüne kapılır. *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'nde asıl cinsel cazibe alanı olarak karşımıza çıkan da zaten hayal gücüdür.