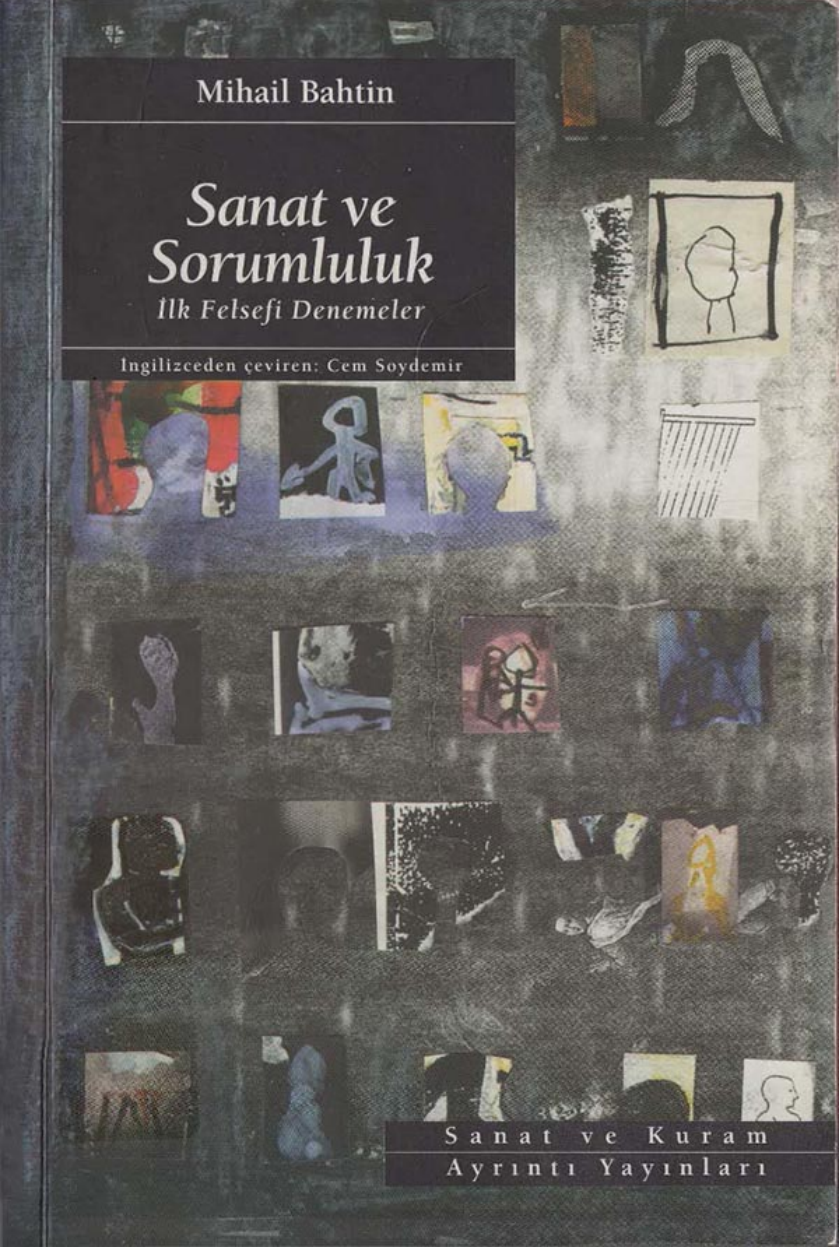
Mihail Bahtin

Sanat ve Sorumluluk

İlk Felsefi Denemeler

İngilizceden çeviren: Cem Soydemir



Sanat ve Kuram

Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

1895 yılında doğan Mihail Bahtin'in yaşamı üzerine bilinenler bölük pörçüktür. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Jakobson, Tinianov, Tomaşevski gibi Rus Biçimcileri'nden etkilenmiş ve onların yazgılarına ortak olmuştur. Bahtin'in ilk önemli yapıtı *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, söz konusu yazın ve düşün adamlarının Sovyetler Birliği'nin 1917'den sonraki kültür politikası ve siyasal tercihine muhalif olmaları nedeniyle gözden düşmelerinden sonra yayımlanmıştı. 1929'da bir yargılamaya uğrayan Bahtin'in beş yıl bir toplama kampında kaldığı sanılıyor. 1938'de sağlık nedeniyle cezası sürgüne çevrilerek küçük bir kasabaya gönderilen Bahtin on beş yıl kadar Saransk Eğitim Enstitüsü'nde çalıştı. 1959'da yine sağlık sorunlarına bağlı olarak, Moskova'ya yerleşen yazar, 1975 yılında bir yaşlılarevinde sessiz sedasız öldü. Yaşamı boyunca kendi imzasıyla ancak iki yapıtı yayımlanabilen Bahtin'in, takipçileri Medvedev ile Voloşinov'un adlarını da kullandığı öne sürülür; özellikle Voloşinov'un *Marksizm ve Dil Felsefesi* adlı kitabı ona mal edilir. Dil felsefesiyle çok yakından ilgilenen Bahtin, bu yapıtta oldukça geniş kapsamlı bir dilbilimsel çözümlemeye de girişmiş, yaşadığı dönem içinde metodolojik yönden en üst düzeyde bir yetkinliğe erişmiştir. Burada en can alıcı nokta Bahtin'in diyalog ve monolog içinde tek bir sözcüğün farklı durumlarını saptamasıdır. Çağdaşları genellikle bir cümlenin sınırları içinde kalırken, onun çözümlemesi "söylem" kavramını ortaya atar. Bahtin için söylem kadar söylemin oluşum koşulları da önemlidir. Bu saptama dilbilim ve göstergebilim bağlamında sözün gerçekleşim süreciyle, yani "sözceleme" olgusuyla ilgilidir. Bu süreç anlatım ayrıntılarını bir yana bıraktıktan sonra üç temel veriyi içerir: İki konuşucudan her ikisinin de paylaştığı ve her ikisi için de geçerli olan bir değerlendirme biçimi. Dilsel bildirişimin gerçekleşmesi için bu üç koşulun üçünün de gerekli olduğunu savunanlara göre sözceleme ya da sözce üretme ediminin ayırıcı nitelikleri ile dilsel bildirişimin ayırıcı nitelikleri özdeştir. Bundan da –Bahtin'e ait olduğuna inanılan– *Marksizm ve Dil Felsefesi* adlı yapıtta belirtilen şu sonuçlar çıkar: Hiçbir sözce, yalnızca söyleyene bağlı kalmaz; söyleyenle dinleyen arasındaki karşılıklı etkileşim sonucunda oluşur. Her söylem, belli bir kültürel çevrede üretilmiş ve üretilmekte olan tüm söylemlerle bağıntılıdır ve bağımsız söyleyen bulunmadığı gibi, bağımsız söylem de olmaz.

Bahtin yazınbilim bağlamı içinde "tür" sorununu da çözümlemeye çalışmıştır. Ona göre sanatçı, gerçeği türün gözleriyle görmeyi öğrenmeli, değişik türler arasındaki ayrıntıkları belirlemeli ve böylece her türün özgül niteliklerini ortaya çıkarmalıdır. Türler evrimler geçirir, ama her zaman "geçmişini anımsar." Evrimin birliğini ve sürekliliğini sağlayan, "yaratıcı bellek"tir. Türün hem tarihsel hem de toplumsal bir nitelik taşıdığını böylece saptayan Bahtin, "edebiyatın karnavallaştırılması" kavramını geliştirir.

Bahtin'e göre kutsal kitaplarda ve dinsel törenlerde temsil edilen resmi ortaçağ ideolojisi Tanrının merkez olarak kabul edildiği iç karartıcı bir eskatologya görüşüne sahipti. Bunun tam karşısında ise popüler törenler ve şenlikler, özellikle karnavallar, panayırlardaki komik gösteriler, yakası açılmadık küfürler ve yeminlerde kendini gösteren halkın mizah evreni vardı. Büttünüyle ele alındığında bu "karnaval" biçimleri, bazı panayır gösterilerinde İsa ya da Meryem yerine eşek yerleştirmek gibi oyunlarla Hıristiyan ideolojisinin evrenini "merkezsizleştiriyorlardı". Böylece halkın mizah duygusu resmi ideolojiden apayrı bir dünya oluşturuyor ve bir anlamda da resmi ideoloji törensel biçimde "taçsızlandırılıyordu."

Bahtin'in başlıca yapıtları şunlardır: *Problemi poetiki Dostoyevskogo*, 1929, [*Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev.: Cem Soydemir, Metis Yay., 2004]; *Tvorçestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965, [*Rabelais ve Dünyası*, çev.: Çiçek Öztek, Ayrıntı Yay., 2005]; *Voprosı literaturı i estetiki*, 1975, [Edebiyat ve Estetik Sorunları]; *Estetika slovesnogo tvorçestvo*, 1979, [Sözsel Sanatın Estetiği]. Yazarın Türkçede Ayrıntı Yayınları'ndan çıkan *Karnavaldan Romana* adlı bir derlemesi de var. [*Karnavaldan Romana*, çev.: Cem Soydemir, der.: Sibel Irzık, Ayrıntı Yay., 2001.]

Mihail Bahtin

Sanat ve Sorumluluk

İlk felsefi denemeler

Ayrıntı: 479
Sanat ve kuram dizisi: 19

Sanat ve Sorumluluk
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

İngilizceden çeviren
Cem Soydemir

Yayına hazırlayan
Meltem Gürle

Kitabın özgün adı
Art and Answerability
Early Philosophical Essays
Çeviri ve notlar: Vadim Liapunov

The University of Texas Press/1990
basımından çevrilmiştir.

© Sergei Bocharov Georgievich & Elena Vladimirovna Ermilova

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
A. Tansel Mumcu

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2005*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-475-3

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Sanat ve Sorumluluk

Mihail Bahtin

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

HAZIRLANAN KİTAPLAR

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

SANATIN ÖNEMİ
Peter de Bolla

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

İçindekiler

— SANAT VE SORUMLULUK (1919) 11

— ESTETİK ETKİNLİKTE YAZAR
VE KAHRAMAN (1920-1923) 14
A. Yazarın kahramanla ilişkisi sorunu 14
B. Kahramanın uzamsal biçimi 39
1. [Görme fazlalığı] 39
2. [Dış görünüş] 44
3. [Bedenin dış sınırları] 55
4. [Dışarıdaki eylemler] 63
5. [İç ve dış beden] 68

[Tarihte insan bedeninin değeri] 73
[Kendini deneyimlemede iç ve dış beden] 86
6. Estetik bir fenomen olarak dış bedenin "ifade etme" ve "izlenim verme" işlevleri 88
[İfade estetiği] 88
["İfade" estetiğinin temellerinin bir eleştirisi] 93
[Sempatiye dayalı birlikte deneyimleme] 113
["Yoksunlaştırıcı" teoriler] 120
[Estetik biçim] 123
[Estetikte "izlenim" teorisi] 126
7. Sözel sanatta kahramanın uzamsal bütünü ve dünyası: Ufuk ve çevre teorisi 127
[İç ve dış biçim] 127
[Ufuk ve çevre] 132

C. Kahramanın zamansal bütünü (İç insan –ruh– sorunu) 134
1. [Ruh] 134
2. Bir insanın iç belirlenmişliği ile aktif duygusal-iradi ilişki: (İçeride ölüm ve dışarıda ölüm) 136
3. [Ritim] 148
4. [Ruhu kuşatan dünya] 172

D. Bir anlam bütünü olarak kahramanın bütünü 178
1. İcra edilmiş eylem ve itiraf niteliğinde iç hesaplaşma 179
2. [Otobiyografi] 192
3. Lirik kahraman ve yazar 212
4. Kahraman ve yazarın karşılıklı ilişki biçimi olarak karakter 219
5. Yazar ve kahramanın karşılıklı ilişki biçimi olarak tip sorunu 230
6. Azizlerin hayat öyküleri 233

E. Yazar sorunu 235
1. [Özet] 235
2. İçerik, biçim, malzeme 241
3. Yazarın değer-kuramsal bağlamının malzeme bağlamı ve edebi bağlam ile ikame edilmesi 244
4. Gelenek ve üslup 251

— Ek 258

— SÖZEL SANATTA İÇERİK,
MALZEME VE BİÇİM SORUNU (1924) 286
A. Sanat ve genel estetik incelemesi 287
B. İçerik sorunu 308
C. Malzeme sorunu 326
D. Biçim sorunu 341

— Dizin 358

Sanat ve sorumluluk*

Kurucu öğeleri, uzam ve zamanla yalnızca dışsal bir bağlantıyla birleşen ve içsel bir anlam bütünlüğü taşımayan bir bütünün "mekanik" olduğu söylenir. Bu tür bir bütünün parçaları bitişiktir ve birbirine temas ediyordur, ama tek başlarına birbirlerine yabancıdırlar.

İnsan kültürünün üç alanı –bilim, sanat ve hayat–, ancak onları

* Bahtin'in 1919 tarihli bu kısa denemesi "Iskusatva: otvetstvennost" İngilizceye genellikle "Art and Answerability" olarak tercüme edilir. Bununla birlikte, *otvetstvennost* terimi "answerability", yani "yanıtlayabilme" olarak tercüme edilebilse de, sözcüğün Rusça karşılığı "responsibility", yani "sorumluluk"tu. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Craig Brandist, The Bakhtin Circle, Pluto Books, 2002. (ç.n.)

kendi bütünlüğünde birleştiren tekil kişide[1] bütünlük kazanır. Gelgelelim bu bütünlük mekanik, dışsal da olabilir. Ne yazık ki, genellikle olan da bunun ta kendisidir. Sanatçı ve insan naifçe ve çoğunlukla da mekanik şekilde tek bir kişide birleşir; insan "gündelik hayatın bunaltıcı kaygıları"ndan uzaklaşıp bir süreliğine başka bir dünyaya, yaratıcı etkinliğin alanına sığınır: "İlhamın, hoş tınıların ve duaların" dünyasıdır bu.[2] Peki bunun sonucu nedir? Sanat kendinden fazla emindir, hem de cüretkârca kendinden emindir ve aşırı tumturaklıdır, çünkü kesinlikle hayatın sorumluluğunu üstlenme gibi bir yükümlülüğü yoktur. Kuşkusuz, hayat da bu tür bir sanatla aşık atma beklentisinde değildir. "Bizim için fazla haşmetli," der hayat, "Sonuçta unutulmamalı, sanat bu! Bizim sahip olduğumuz tek şeyse yaşamanın değersiz nesri."

Bir insan sanata adım attığında, artık hayatın alanından çıkmıştır; tersi de aynı ölçüde doğrudur. Aralarında bir bütünlük olmadığı gibi, ikisi için tekil bir kişinin bütünlüğünde içsel bir kaynaşma da söz konusu değildir.

Bu makale, 13 Eylül 1919'da Nevel"de yayımlanan *Den'iskusstva* [Sanatın Günü] derlemesinde yer almıştır. Bahtin'in bilinen en eski yayımıdır. Bahtin'in Nevel'deki hayatı konusunda bkz. Katerina Clark ve Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass.: Harvard Unversity Press, 1984), ss. 38-45.

1. Karş. Kant, *Ahlâk Metafiziği*, giriş (4. bölümce): "Bir kişi, eylemleri dolayısıyla suçlanabilen *öznedir*. Bu sebeple, ahlâki kişilik, ahlâki yasalar kapsamında rasyonel bir varlığın özgürlüğünden başka bir şey değildir (oysa psikolojik kişilik, kişinin muhtelif varoluş koşullarında kendi benliğinin kimliğinin bilincinde olma kapasitesidir yalnızca)." "Kişi" problematikleri konusunda bkz. W. Pannenberg, *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. basım (Tübingen: 1961), cilt 55, sütun 230-235; Max Müller ve W. Vossenkuhl, *Handbuch philosophischer Grundbegriffe* (Münih: 1973), cilt 4, s. 1059-1070. Ayrıca karş. Helmut Dahm, *Vladimir Solovyev and Max Scheler* (Dodrecht: D. Reidel, 1975), s. 43-52.

2. Alıntılar A. S. Puşkin'in 1828 tarihli (elli beş serbest uyaklı, dörtlü iambos ölçüsünde yazılmış olan) diyalog-şiiri *Poet i tolpa*'nın (Şair ve Kalabalık) son dörtlüğünden alınmıştır:

Gündelik hayatın sıkıcı kaygıları için,
Kazanç peşinde koşmak, rahata ermek için,
Doğmuş değiliz, – biz ilham için,
Tatlı tınılar ve dualar için doğduk.

Bu satırlar Kalabalığın, becerisini faydalı ahlâk dersleri vermek için kullanması gerektiği yönündeki ısrarlı taleplerine şairin verdiği nihai yanıtı özetler.

Peki ama, bir kişinin kurucu öğelerinin içsel bağlantısını güvence altına alan şey nedir? Sorumluluğun bütünlüğü yalnızca. Sanatta deneyimlediğim ve anladığım şeyin sorumluluğunu, kendi hayatımla birlikte üstlenmek zorundayımdır; deneyimlediğim ve anladığım şeylerin hayatımda etkisi olmasının koşulu budur; ama sorumluluk, bir kabahatin sorumluluğunu –suçu– ve suçlama sorumluluğunu da gerektirir. Sanatın ve hayatın üstlenmek zorunda olduğu, karşılıklı sorumluluk değildir yalnızca, bunun yanı sıra karşılıklı suçlama sorumluluğunu da üstlenmelidirler. Şair, hayatın bayağı nesrinden kendi şiirinin suçlu olduğunu unutmamalıdır; ama gündelik hayatın insanı da, sanatın yararsızlığının aslında kendisinin özensizliğe eğilimli olmasından ve hayatındaki dertlerin ciddi olmamasından kaynaklandığını bilmelidir. Birey her şekilde sorumluluk üstlenebilmelidir: Kurucu öğelerinin tümü, hem hayatının zamansal dizilişinde birbirine uymalıdır hem de suç ve sorumluluğun bütünlüğünde iç içe geçmelidir.

Sorumluluğun gerekliliğini haklı çıkarabilmek için "ilham"dan medet ummak da yetmeyecektir. Hayatı göz ardı eden ve kendisi de hayat tarafından göz ardı edilen ilham, ilham değil bir kendinden geçme halidir. Sanat ve hayatın karşılıklı ilişkisine, sanatın saflığına... vb. dair eski savların, ifade ettikleri değil ama asıl anlamları –yani, bu tür savların hepsinin arkasındaki asıl beklenti– sanatın ve hayatın işlerini kolaylaştırma, kendilerini sorumluluklarından kurtarma yönündeki karşılıklı çabalarından başka bir şey değildir. Nitekim hayatın sorumluluğunu üstlenmeden yaratmak kesinlikle daha kolaydır ve aynı şekilde, sanatı hesaba katmadan yaşamak da daha kolaydır.

Sanat ve hayat tek bir bütün değildir, ama bende –benim sorumluluğumun bütünlüğünde– birleşmeleri gerekir.

Estetik etkinlikte yazar ve kahraman*

A. YAZARIN KAHRAMANLA İLİŞKİSİ SORUNU

Yazarın kahramanla kurduğu, arkitektonik açıdan sabit ve dinamik

(Rus editörlerin notları "" işareti ile belirtilmiştir.)
Not: Bahtin estetiğe dair bu incelemesi üzerinde 1920'lerin başında çalışmaya başlamış ama tamamlamamıştır: "Yazar Sorunu" başlıklı bölümü takiben, elyazması "Rus Edebiyatında Yazar ve Kahraman Sorunu" başlıklı tamamlanmayan bir diğer bölüm içerir. Bu bölüm de dahil olmak üzere elyazmasının başı kaybolmuştur.
* İnceleme ilk kez 1979'da Sergey G. Boçarov'un derlediği bir Bahtin seçkisinde yayımlanmıştır: *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Sözel Yaratım Estetiği), (Moskova: Iskusstvo, 1979), s. 7-180 (eklenen notlar, S. S. Averintsev ve S. G. Boçarov). ("Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman" başlığı editör tarafından seçilmiştir ve "Yazarın Kahramanla İlişkisi Sorunu" başlıklı Birinci Bölüm aslında İkinci Bölüm'dür.)

bir şekilde canlılık gösteren ilişkinin[1] doğru anlaşılabilmesi için, bu ilişkinin hem özsel olarak zorunlu[2] kuruluşunu hem de belirli yazarlarda ve belirli yapıtlarda büründüğü farklı tekil karakteristikleri hesaba katmamız gerekir. Buradaki incelememiz yazar-kahraman ilişkisinin özsel olarak zorunlu kuruluşunun analiziyle sınırlı kalacak. Bunun dışında, bu ilişkinin bazı tekilleşme tarzları ve tiplerini özetleyecek ve son olarak da, bu ilişkiyi Dostoyevski, Puşkin ve diğerlerinin[3] yapıtları kapsamında çözümleyerek, ulaştığımız sonuçların doğruluğunu teyit edeceğiz.

Birinci Bölüm'ün bir kısmı (ikinci kısmı) 1986'da iki yapıtta yer almıştır: *Filosofija i sotsiologija nauki i tekhniki: Ezhegodnik 1984-1985* (Moskova: Nauka, 1986), s. 138-157'de ve M. M. Bahtin, *Literaturno-kriticheskie stat'i* (Moskova: Khudozhestvennaja literatura, 1986), s. 5-25'te. Bu çeviride Birinci Bölüm'ün bu kısmına ek biçiminde yer verilmiştir.

1. "Yazarın kahramanla ilişkisi" burada ve diğer her yerde dinamik bir anlamda ele alınmalıdır: yazarın (kahramana yönelik duruşunda sergilediği tutum da dahil olmak üzere) kahramana yönelik edimde bulunması ve onunla etkileşime girme şekli.
"Yazar" ve "yazarlık" konusunda bkz. S. Averintsev, *Kratkaja Literaturnaja Entsiklopedija* içinde (1978), cilt 9, sütun 28-30; W. Schwemme, "Autor", *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1971), cilt 1, sütun 721-723. Ayrıca bkz. bu bölümde "Yazar Sorunu" başlıklı kısım; Ekte yer alan "Sözel Sanatta İçerik, Malzeme ve Biçim Sorunu" başlıklı kısım; M. M. Bahtin *The Dialogic Imagination*, çeviri: Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), s. 252-257, 27-28; [Bkz. *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., 2001]. M. M. Bahtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, çeviri: Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986), bkz. dizin. Ayrıca Jan Mukarovsky'nin "Şair" ve "Birey ve Edebiyat Tarihi" başlıklı denemeleri, Jan Mukarovsky, *The Word and Verbal Art* içinde çeviri: John Burbank ve Peter Steiner (New Haven: Yale University Press, 1977) ve Mukarovsky'nin "Sanatta Kişilik" başlıklı denemesi, Jan Mukarovsky, *Structure, Sign, and Function* içinde çeviri: John Burbank ve Peter Steiner (New Haven: Yale University Press, 1978).
2. Almanca *prinzipiell* sözcüğünün Rusça karşılığı olan *printsipial'nyj*'i bazı yerlerde "özsel olarak zorunlu" şeklinde çevirdim. Diğer yerlerde "ilkeli", "zorunlu bir ilkeye dayandırılmış" ve "özsel ve temel" olarak çevirdim.
3. "Rus Edebiyatında Yazar ve Kahraman Sorunu" başlığıyla tasarlanan bölüm yazılmamıştır. Dostoyevski ve Tolstoy'da yazar-kahraman ilişkisi konusunda bkz. M. M. Bahtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, çev. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 2. bölüm [Bkz. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* çev.: Cem Soydemir, Metis Yay., 2004] ve L. N. Tolstoy, *Polnoe sobranie khudozhestvennykh proizvedenij*, yay. Haz. K. Khalabaev ve B. Eikhenbaum (Moskova-Leningrad: Gosizdat, 1930), 13. cilt, s. iii-xx'da yer alan "Predislovie" ("Canlandırmaya Önsöz").

Bir yapıtı oluşturan her bileşenin[4] kendisini bize, yazarın bu bileşene tepkisi olarak sunduğu ve yazarın tepkisinin de hem bir konuyu hem de kahramanın bu konuya tepkisini (yani, bir tepkiye verilen tepkiyi) sarmaladığı gerçeği hakkında yeterince şey söylendi belki de. Bu anlamda yazar, tıpkı bizim de gerçek hayatta etrafımızdaki şeylerin her tezahürüne farklı değerler biçerek tepki veriyor olduğumuz gibi, kahramanının her parçasını ve her kişilik özelliğini, hayatının her olayını, gerçekleştirdiği her eylemi, tüm düşüncelerini ve duygularını tonlandırır,[5] Ama hayattaki bu tepkiler dağınık, düzensiz niteliktedir; yani bir insanın bütününe, onun *tamamına* verilen tepkiler değil, insanın yalıtılmış tezahürlerine verilen tepkilerdir. Hatta insanı bir bütün olarak eksiksiz bir şekilde tanımladığımızda –yani, nazik, iyi, kötü veya bencil vb. bir kişi olarak tanımladığımızda– bile bu tür tanımlar, yaşanmış hayatımızda onunla ilişkili takındığımız pratik tavrı ifade ederler: Kısacası onu, ondan bekleyebileceğimiz veya bekleyemeyeceğimiz şeyleri öngörmemizi sağlayacak şekilde tanımlamazlar pek de. Ya sadece bütünün rastlantısal izlenimleridirler ya da nihayetinde, düzmece ampirik genellemelerdirler. Hayatta bir insanın bütünüyle ilgilenmeyiz; bilakis o insanın, hayatımızı yaşarken ilgilenmek zorunda kaldığımız ve bizi şu ya da bu şekilde özel olarak ilgilendiren belirli eylemleriyle ilgileniriz. Birazdan göreceğimiz üzere, kişiliğimizin verili bütününü kendimizde algılayabilmemiz veya böyle bir beceriye sahip olabilmemiz bizim için pek de mümkün değildir.

---

4. Bahtin'in bir bütünün parçalarını ifade etmek için tercih ettiği sözcük "öğe"dir; bu çeviride ise, "bileşen", "kurucu öğe" veya "öğe" olarak karşılanmıştır. "Öğe" kavramı için bkz. Edmund Husserl, *Logical Investigations*, çeviri: J. N. Findlay (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1970), cilt 2, sorgulama 3, 2. Bölüm.

5. "Tonlamak": Belli bir tonlamayla sesletmek veya icra etmek (şarkı söylemek, bir müzik aleti çalmak, şiir vs. okumak). Terimi B. M. Eyhenbaum Rus lirik şiirinin "melodikliğini" incelediği *Melodika russkogo liricheskogo stikha* (Petersburg: OPOJAZ, 1922) başlıklı çalışmasında kullanmıştır. Rus müzikolojisinde entonasyon kavramı konusunda bkz. Gordon D. McQuere'nin *Russian Theoretical Thought in Music*, (der.) Gordon D. McQuere (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983) başlıklı çalışmasında yer alan Yavorsky ve Asafiev üzerine makaleleri. Ayrıca bkz. Y. Borev ve T. Radionova, "Intonatsija kak sredstvo khudozhestvennogo obshchenija," *Kontekst 1982* (Moskova: Nauka, 1983), s. 224-244.

Öte yandan, yazarın bir sanat yapıtında kahramanın belirli tezahürlerine verdiği tepkiler, kahramanın *bütününe* verdiği bütünlüklü tepkiye dayanır: Kahramanın belirli tezahürlerinin tümü, bütünün öğeleri veya kurucu özellikleri olarak bütünün nitelendirilmesi açısından önem taşır. Bir tepkiyi özgül olarak estetik kılan şey tam da, bir insan olarak kahramanın *bütününe* verilen bir tepki olmasıdır; kahramanın tüm bilişsel-etik belirlenimlerini ve değerlendirilmelerini birleştiren ve bunları bütünlüklü ve benzersiz bir bütün biçiminde tamamlayan,[6] nihaileştiren bir tepki olmasıdır; ancak bu, somut, sezilebilir[7] bir bütün olmanın yanı sıra anlamlı bir bütün de olmalıdır.

Yazarın kahramanı bütünüyle kavrayan bu tepkisi, zorunlu bir ilkeye dayanır ve üretken, kurucu bir nitelik taşır. Aslında zorunlu bir ilkeye dayanan her ilişki, yaratıcı ve üretken bir nitelik taşır. Hayatta, bilişte ve gerçekleşmiş eylemlerde belirli bir nesne olarak adlandırdığımız şey, belirliliğini, kendi çehresini ancak onunla ilişkimiz sayesinde kazanır: Bir nesneyi ve yapısını belirleyen onunla ilişkimizdir, aksi söz konusu değildir. Bir nesneyle olan ilişkimizin zorunlu bir ilkeye dayanmaktan çıktığı (adeta geçici bir istek haline geldiği) yerde, başka bir deyişle, şeylerle ve dünyayla zorunlu bir ilkeye dayalı ilişkimizi terk ettiğimiz noktada nesnenin belirliliğiyle yabancı ve bağımsız bir şey olarak karşılaşırız. Nesnenin belirliliği bizim için kaybolmaya başlar ve olumsal olanın hâkimiyetine gireriz, bunun sonucunda da, hem kendimizi hem de dünyanın değişmez belirliliğini kaybederiz.

Aynı şekilde, bir yazar da olumsal-olmayan bir kahraman görüntüsü, zorunlu bir yaratma ilkesine dayalı bir görüntü bulamaz doğrudan doğruya; yazarın kahramana yönelik tepkisi doğrudan doğruya zorunlu bir ilkeye dayalı üretken bir tepki olmadığı gibi, kahramanın bütünü de doğrudan doğruya yazarın kahramanla olan

6. "Tamamlamak" (eksiksizliğin, bütünlenmenin veya gerçekleşmenin, yerine getirilmenin son noktasına getirmek) Rusça *zavershit* sözcüğünün imâ ettiği kesinliği aktarmak için kullanılmıştır (Almanca *vollenden* sözcüğü ile karşılaştırın).
7. "Sezilebilir" burada Almanca *anschaulich* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılıyor, yani kavramsal veya soyut olanın zıttı olarak –tekil bir nesne olarak sezgide verilmiş olan şeyin, algısal kavranan şeyin zıttı.

bütünlüklü değerlendirici ilişkisinden kaynaklanmaz. Kahramanın görünüşünün nihayetinde değişmez ve zorunlu bir bütün olarak şekillenmesinden önce kahraman, yazarın sahici bir değerlendirici tutuma ulaşabilmek için ilerlemek zorunda olduğu kaostaki tüm o duygusal-iradi tepkilerine ve geçici kişisel isteklerine bağlı olarak, birçok kez yüzünü ekşitecek, gelişigüzel maskeler takınacak, yanlış jestler sergileyecek ve beklenmedik eylemler gerçekleştirecektir. Bize yakın birinin, çok iyi tanıdığımız birinin gerçek ve bütünlüklü yüzünü görebilmek için önce, kendi rastlantısal tepkilerimiz ve tutumlarımız yüzünden ve rastlantısal hayat durumları yüzünden bu kişinin yüzünü örten kaç maskenin katman katman sıyrılması gerektiğini bir düşünün. Sanatçının belirli ve değişmez bir kahraman imgesine[8] ulaşma çabası, büyük ölçüde kendisiyle girdiği bir mücadeledir.

Bu süreç psikolojik yasalara uyduğu sürece, onu doğrudan doğruya inceleyemeyiz. Onunla ancak bir sanat yapıtına girdiğinde karşılaşırız. Daha doğrusu, bu sürecin ideal tarihiyle, anlam düzlemindeki[9] tarihiyle ve bu tarihi yöneten ideal, anlamla-ilişkili yasalarla ilgilenmek zorundayızdır. Bu tür bir sürecin zamansal nedenlerinin neler olabileceği veya psikolojik olarak nasıl seyretmiş olabileceği tamamen varsayıma dayalıdır, ama ne olursa olsun, estetikle hiçbir ilgisi yoktur.

Bir yazar bu ideal tarihi bize yalnızca üretmiş olduğu yapıtta anlatır, yoksa "yazarın itirafı"nda (böyle bir şey olabilirse elbet) veya kendi yaratıcı etkinlik sürecine ilişkin gözlemlerinde değil. Bir yazarın bu hususta söylediği her şey, aşağıda sıralanan nedenlerle, son derece dikkatli ele alınmalıdır.

Bir nesnenin bütününü üreten kavrayıcı tepki aktif olarak verilir veya gerçekleşir, ama belirli bir şey olarak deneyimlenmez; belirliliği tam da varlık kazandırdığı ürüne, yani biçimlendirdiği nes-

8. "İmge" burada ve diğer yerlerde, plastik (heykelciliğe özgü) olduğu kadar resimsel olan bir görünüm veya figür anlamında anlaşılmalıdır.

9. Anlamların idealliği konusunda bkz. J. N. Mohanty, "Husserl's Theory of Meaning" ("Husserl'in Anlam Teorisi"), *Husserl: Expositions and Appraisals* içinde, der. Frederic A. Elliston ve Peter McCormick (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1977), s. 27-33.

neye dayanıyordur. Bir yazar kahramanın duygusal-iradi konumunu yansıtır, ama kahramanla ilişkili kendi konumunu yansıtmaz; kendi konumu gerçekleştirdiği bir şeydir –nesneldir, yani bir nesnede gerçekleştirilir, ama kendisi bir inceleme ve yansıtıcı bir deneyim nesnesi haline gelmez. Bir yazar yaratır, ama kendi yaratımını yalnızca biçimlendirdiği nesnede görür; daha doğrusu içsel, psikolojik olarak belirli yaratma sürecini değil, yaratımın ortaya çıkan ürününü görür yalnızca. Aslında tüm etkin yaratım deneyimlerinin doğası böyledir: Nesnelerini deneyimlerler ve nesnelerinde kendilerini deneyimlerler, ama kendi deneyimleme süreçlerini deneyimlemezler. Yaratımın fiili yapıtı deneyimlenir, ama bu deneyimleme kendisini ne görür ne de işitir; yalnızca yaratılan ürünü veya yönelmiş olduğu nesneyi görür, işitir. Yaratımın, sanatkârlığın teknik yönleri, bilincin bilgisinin konusu olabilir, ama bir kez daha vurgulayacak olursak, bu yalnızca nesnede mümkündür. Sonuçta, sanatçının kendi yaratıcı etkinlik süreci hakkında söyleyecek hiçbir şeyi yoktur: Yaratma süreci yaratılan ürün*de*dir tamamen ve sanatçının bizi üretmiş olduğu yapıta havale etmekten başka yapacak şeyi kalmamıştır. Aslında çözümlememizde biz de onu başka bir yerde aramayacağız.

Öte yandan, bir sanatçı kendi yaratma edimi hakkında, üretmiş olduğu yapıttan bağımsız olarak ve onu tamamlayıcı şekilde konuşmaya kalkıştığında, genellikle yapıtla arasındaki fiili yaratıcılık ilişkisini yeni bir ilişkiyle ikame ediyordur: Kendi ruhunda deneyimlemediği halde bir yapıtla gerçekleştirmiş olduğu (kendisinin deneyimlemediği, ama kahramanı deneyimleme edimi olan) fiili yaratıcılık ilişkisinin yerini, bunu izleyen ve artık yaratılmış olan yapıtla kurduğu daha pasif ilişki alır. Bir yazar yaratıyor olduğu sırada, yalnızca kahramanını deneyimlemiş ve kahramanla arasındaki özsel olarak zorunlu ilişkiyi bütünüyle kahramanın imgesine katmıştır. Öte yandan (Gogol ve Gonçarov'un yaptığı gibi[10]) bir "yazarın itirafı"nda kahramanları hakkında konuşmaya başladığı za-

10. Bkz. Nikolai Gogol', "Yazarın İtirafı" (1847), "*Ölü Canlar* Konusunda Farklı Kişilere Yazılmış Dört Mektup" (*Vibrannye mesta iz perepiski s druzyami* [Dostlarımla yazışmalarımdan Seçilmiş Parçalar], 1847, içinde) ve "Yazardan Okura" (*Ölü Canlar*'ın birinci cildinin ikinci basımının önsözü, 1846).

man, zaten yaratılmış ve belirlenmiş haldeki kahramanlarıyla halihazırda mevcut olan ilişkisini seslendiriyordur yalnızca: Kahramanların sanatsal imgeler olarak o anda kendisinde uyandırdığı izlenimi aktarıyor, belirli canlı kişiler halindeki kahramanlarına yönelik tutumunu toplumsal, ahlâki ve diğer her türlü bakış açısından dile getiriyordur; kahramanlar çoktan yazardan bağımsızlaşmıştır ve yazarın kendisi de, kahramanların aktif yaratıcısı olarak onlardan bağımsızlaşmıştır; daha doğrusu, belli bir birey, eleştirmen, psikolog veya ahlâkçı haline gelmiştir.

Üstelik kişi-olarak-yazarın kendi kahramanları hakkında söylemek zorunda olduklarını kaçınılmaz olarak etkileyen tüm rastlantısal etkenleri hesaba katarsak, yani bu tür etkenleri yazarın yapıtına, (epey değişmiş olabilecek) halihazırdaki dünya görüşüne, beklentilerine ve takıntılarına (karş. Gogol), muhtelif pratik değerlendirmelere vb. verilen eleştirel karşılık olarak kabul edersek, bir yazarın kahraman yaratma sürecine ilişkin yorumlarından edinilen kanıtın ne denli güvenilmez olması gerektiği de fazlasıyla açık olacaktır. Yazardan edinilen bu tür kanıtların muazzam bir biyografik değeri vardır elbet; ayrıca estetik bir değer de taşıyabilirler, ama ancak yapıtın sanatsal anlamının (deşifre edilemeyen gizli anlamının) açıklık kazanmasından sonra bu mümkün olabilir. Yaratıcı-olarak-yazar, kişi-olarak-yazar hakkında bir içgörüye sahip olmamıza yardımcı olacaktır ve ancak bundan sonra, kişi-olarak-yazarın kendi yaratıcı etkinliği hakkındaki yorumları aydınlatıcı ve tamamlayıcı bir önem kazanacaktır. Kendilerini yaratan süreçten kopup, dünyada kendi hayatlarını sürmeye başlayanlar yalnızca yaratılan kahramanlar değildir; aynısı, eşit ölçüde, onların fiili yazar-yaratıcıları için de geçerlidir. Bir yazarın ve kahramana yönelik kavrayıcı tepkisinin, yaratıcı açıdan üretken niteliğinin vurgulanması tam da bu nedenle önemlidir. Bir yazar yaşanmış içsel deneyimin taşıyıcısı değildir ve tepkisi de ne pasif bir his ne de alımlayıcı bir algılamadır. Yazar, yalnızca psikolojik olarak kavranan bir bilinçte değil, uzun süre kalıcı olacak geçerli bir kültürel üründe de tezahür eden ve aktif, üretken tepkisi ürettiği yapılarda --eksiksiz bir bütün olarak kahramanın aktif tasavvurunun yapısında, imgesinin yapısında,

kahramanın ifşa edilme ritminde, tonlama yapısında ve anlam-taşıyan özelliklerin seçilmesinde– ortaya çıkan, benzersiz bir aktif biçimlendirme gücüdür.

Ancak yazarın kahramana yönelik bu özsel olarak zorunlu, kavrayıcı, yaratıcı tepkisini, kahramanı tüm bileşenleri bakımından belirli bir bütün olarak ortaya çıkaran "kahramanı görme *ilkesi*"ni anladığımızda muhtelif kahraman tiplerinin biçim-içerik belirlenmesinin tam anlamıyla düzenlenmesi mümkün olacaktır; ancak o zaman, onlara tekanlamlı bir anlam kazandırıp, olumsal-olmayan sistematik bir sınıflandırma yapmak mümkün olacaktır. Bu bakımdan sözel sanat estetiğinde ve özellikle de edebiyat tarihinde hâlâ tam bir kaos hüküm sürmektedir. Bu alana her adım atıldığında, farklı bakış açılarının, farklı yaklaşım düzeylerinin, farklı değerlendirme ilkelerinin gelişigüzel bir şekilde birbirine karıştırıldığı görülür.

Örneğin şu tür ayrımları ve saptamaları ele alalım: olumlu ve olumsuz kahramanlar (yazarın kahramana yönelik tutumu); otobiyografik ve nesnel kahramanlar; idealleştirilmiş ve gerçekçi kahramanlar; "kahramanlaştırma", yergi, mizah, ironi; epik, dramatik, lirik kahraman; karakter, tip, *kişilik*; romantik serüven kahramanı. Bir de, tiyatrodaki tip rollerinin kötü anılan sınıflandırılışını ele alalım: genç erkek başoyuncu (lirik veya dramatik), *raisonneur*, *naïf* vb.

Tüm bu kahraman sınıflandırmaları ve saptamaları düzenli ve birbirleriyle ilişkilerinde geçerli kılınmış değildir; aslında onları düzenlemek ve geçerli kılmak için tek bir kural bile yoktur. Üstelik bu sınıflandırmalar genellikle melez oluşumlar üretmek için eleştirel olmayan bir şekilde birleştirilir. Kahramana belirli bir ilke temelinde yaklaşmaya yönelik en ciddi girişimleri, biyografik ve sosyolojik yöntemler sunmaktadır; ama bunlar da, yazar-kahraman ilişkisinde temel yaratış ilkesine dair yeterli bir biçimsel-estetik anlayıştan yoksundurlar; bu ilkeyi, bilincin yaratılmasını aşan[11] ve pasif

11. Aşan [transgredient] (Latince *transgredi, transgressus*, ötesine geçme, üstünden geçme, aşma): Jonas Cohn ve Wilhelm Windelband "aşan" sözcüğünü "içkin" karşıtı olarak kullanır. Bkz. Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik* (Leipzig: Engelmann, 1901), s. 27 (Cohn, "aşkın" [transcendent] sözcüğünün kullanımının yanıltıcı olacağına dikkat çeker, çünkü Kantçı gelenekte terim 'olası deneyimin sınırlarının ötesinde' anlamına gelir"); Wilhelm Windelband, *An Introduction to the*

bazı psikolojik ve toplumsal ilişkiler ve etkenlerle ikame ederler: Kahraman ve yazar, sanatsal bir bütün olarak yapıtın bileşenleri olmaktan çıkar ve psikolojik ve toplumsal hayatın nesirsel bir şekilde kavranan bütünlüğünün bileşenleri haline gelirler.

Ciddi ve titiz edebi-tarihsel çalışmalarda bile en yaygın pratik, edebi yapıtlardan biyografik malzeme çıkarmak veya tersine, verili bir yapıtı biyografi aracılığıyla açıklamaktır. Üstelik bu yapıldığında, tamamen olgusal gerekçeler, yani kahramanın hayatının olguları ve yazarın hayatının olguları arasındaki önemsiz örtüşme, büsbütün yeterli kabul edilmektedir. Kahramanın bütünü ve yazarın bütünü tamamen göz ardı edilirken, bir tür anlam içerdiği iddia sı taşıyan parçalar seçilir. Bunun sonucunda, en özsel bileşen, yani olayla ilişkinin biçimi, olayı bir hayat bütünü ve dünya kapsamında deneyimleme biçimi göz ardı edilir.

Yazarın bazı fikirlerinin soyut içeriği, kahramanın yazarınkilerle örtüşen fikirleriyle yan yana koyulduğunda, bu tür olgusal yan yana koymalar ve karşılıklı açıklamalar, yazarın ve kahramanın dünya görüşleri bakımından özellikle saçmadır. Sözgelimi Griboyedov'un sosyo-politik açıklamaları, kahramanı Çatski'nin[12] örtüşen açıklamalarıyla yan yana koyulur, böylece yazar ve kahramanının sosyo-politik görüşlerinin ya özdeş ya da benzer olduğu öne sürülür; aynı şekilde, Tolstoy'un görüşleri, kahramanı Levin'in görüşleriyle yan yana koyulur...

Ama daha sonra göreceğimiz üzere, bir yazar ve kahraman arasında gerçek anlamda bir teorik mütekabiliyet veya uyuşma söz konusu olamaz, çünkü burada ilişki tamamen farklı türdedir. Yazarın bütünü ve kahramanın bütününün farklı –yani, ilke bakımından

Philosophy (*Felsefeye Bir Giriş*), çeviri: Joseph McCabe (New York: Henry Holt, 1921), s. 124-125. Johannes Volkelt "aşan"ı "öznel-ötesi" ile bağıntılı olarak kullanır: "Öznel-ötesi", benim halihazırdaki (*jeweilige*) bilincimin alanının dışında bulunan şeydir; "aşan" benim halihazırdaki düşünme edimimin doğrudan varlığının dışında bulunan şeydir. Bkz. Johannes Volkelt, *Gewißheit und Wahrheit* (Münih: Beck, 1918), s. 160. Ayrıca karş. Helmut Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928), *Gesammelte Schriften* içinde (Frankfort am Main: Suhrkamp, 1918), cilt 4, s.129-130.

12. Çatski, Rus oyun yazarı ve diplomat Aleksandr Griboyedov'un (1795-1829) bir vurgusuz bir vurgulu heceli ölçüyle yazılmış, farklı uzunlukta uyaklı dizelerden oluşan yergili komedisi *Akıldan Bela*'nın (1824) baş kahramanıdır.

farklı– düzlemlere ait olması, bu tip yan yana koyuşlarda sürekli göz ardı edilmektedir; üstelik tam da bir fikirle, hatta bir dünya görüşünün teorik bütünüyle ilişkinin biçimi göz ardı edilir. Kişinin, sanki *var olan* şey[13] ile tartışmak veya uzlaşmak gerçekten mümkünmüş gibi, yazarla tartışıyormuşçasına aslında kahramanla tartışmaya başlaması çok sık meydana gelen bir durumdur. Kısacası kişi *estetik çürütmeyi* göz ardı eder.

Yazar bizi fikirlerinin doğruluğuna inandırmak ve propagandasını yapmak amacıyla fikirlerini, teorik veya etik (politik, toplumsal) geçerliliklerinin[14] bakış açısından doğrudan doğruya kahramanın ağzından aktarıyor da olabilir elbette; ama bu durumda, kahramanla estetik olarak üretken bir ilişki kurma ilkesine dayanan bir ilişki ile ilgilenmeyiz artık. Üstelik böyle bir durumda genellikle meydana gelen şey, yazarın istencine ve bilincine rağmen, fikrin kahramanın bütününe uyacak biçimde değiştirilmesidir –ama kahramanın dünya görüşünün teorik bütünlüğüne değil, kişiliğinin *bütününe*, (dışı, duruşu, hayatının eksiksizce belirli koşulları yanında) dünya görüşünün yalnızca tek *bir* öğe oluşturduğu bütüne uyacak şekilde değiştirilir. Başka bir deyişle, gerçekleşen şey, bir fikrin doğruluğunun geçerli kılınması ve kanıtlanmasından ziyade, anlamın varoluşta vücut bulması, cisimleşmesi olarak adlandırdığımız şeydir. Ama öte yandan, bu tür bir değişim gerçekleşemezse bir yapıtın bütününde baştan sona çözülmeden kalan bir nesirselciliğe ulaşacağızdır olsa olsa ve ancak yazarın kahramanla ilişkisinin temel, estetik olarak üretken ilkesini kavrayabilirsek, bu tür bir nesirselciliği açıklayabilecek ve cisimleşen –kahramanın bütünüyle birleştirilen– fikrin, yazar için tamamen teorik bir geçerliliğe sahip olan fikirden nasıl ayrıldığını, yani fikrin ne *yönde* değiştirildiğini, açığa çıkarıp hesaba katabileceğizdir.

13. "Var olan şey" veya Varlık (*bytie*).

14. "Geçerlilik" –*znachimost'*: Almanca *Geltung* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Bazı durumlarda *znachimost'* sözcüğünü "önem" olarak çevirdim. Bkz. Wilbur Marshall Urban, *The Intelligible World* (New York: Macmillan, 1929), s. 149 ve devamı; Wilhelm Windelband, *An Introduction to Philosophy*, çeviri Joseph McCabe (Rew York: Henry Holt, 1921), s. 182-183; Rudolf Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 4. basım, 3 cilt (Berlin: E. S. Mittler & Sohn, 1927-1930), cilt 1, s. 495-499.

Tüm bunlar, yazarın ve kahramanın biyografilerinin ve dünya görüşlerinin yan yana koyulmasının edebiyat tarihi için olduğu kadar estetik analiz için de üretken olabileceği olasılığının yadsınması anlamına gelmez. Şimdilik bu konuyu, önce (bir yapıtın bir bileşeni olan) yazar-yaratıcıyı (etik, toplumsal bir hayat olayının[15] bir bileşeni olan) kişi-olarak-yazarla birbirine karıştırarak ve sonra da, yazarın kahramanla ilişkisindeki yaratım ilkesini anlamada başarısız olarak ele alan ve diğerlerinin arasında öne çıkaran büsbütün ilkesiz, tamamen olgusal bir yaklaşımın geçerliliğini yadsıyoruz yalnızca. Bu yaklaşımın ulaşacağı sonuç ya yanlış anlama ve çarpıtmadır, ya da en iyi ihtimalle, boş olguların açıklanmasıdır; bir yapıtın ve bir kahramanın *bütününü* anlamada başarısız olmanın üstüne bir de, yazarın etik, biyografik kişiliğine dair bir açıklama eklenmiş olur böylece. Ne var ki, bir kaynaktan yararlanabilmek için onun yaratım yapısını anlamak gerekir. Üstelik bir sanat yapıtı biyografik kaynak olarak kullanılacak olduğunda, tarih bilimlerindeki kaynak-eleştirisi geleneğinin yöntemleri büsbütün yetersiz kalır; çünkü bu yöntemler sanat yapıtının özgül yapısını hesaba katmada başarısızdırlar –oysa bunun, [deşifre edilemedi] felsefi önkoşul olması gerekir. Ama yine de, –tarihsel-genetik oluşumların özellikle olumsuz bir rol oynadığı bir alan olan– edebiyat tarihinin genelde sözel yaratım estetiğine[16] kıyasla, sanat yapıtlarının ele alınışındaki özgülleşmiş metodolojik yanılgıdan çok daha az rahatsız olduğunu vurgulayalım. (Biyografik ve sosyolojik yöntemleri, daha önce söz ettiğimiz muhtelif kahraman tipi sınıflandırmaları ile birlikte, ileride daha ayrıntılı inceleyeceğiz.)

Genel felsefi estetik açısından durum biraz daha farklıdır; ya-

15. Hayat olayı: hayatta bir olay anlamında değil, hayatın devam eden bir olay olması anlamında. "Olay" (Almanca *Geschehen*) konusunda bkz. Windelband, *An Introduction to Philosophy*, s. 5.

16. Bahtin'in formülleştirmesi, "sözel sanat" değil, "sözel yaratım"dır. Bahtin için temel kategori, yaratım veya yaratıcı etkinliktir. Karş. A. F. Losev, "Dialektika tvorcheskogo akta", *Kontekst 1981* (Moskova: Nauka, 1982), s. 48-78; Erich Rothacker, "Das Wesen des Schöpferischen", *Mensch und Geschichte* içinde (Bonn: Athenäum, 1950), s. 166-193. Ayrıca bkz. N. Berdyaev, *Smyl tvorchestva* (Moskova: Leman and Sakharov, 1916), bu kitap D. A. Lowrie tarafından İngilizceye çevrilmiştir: *The Meaning of the Creative Act* (Rew York: Collier, 1962).

zar-kahraman ilişkisi sorunu, her ne kadar saf haliyle olmasa da, prensipte burada da ortaya koyulur. Burada kastettiğimiz, öncelikle bir yazarın/temaşa-edenin genelde bir nesneyle, özelde de bir kahramanla estetik ilişkisindeki biçim-ve-içerik ilkesi olarak empati (*Einfühlung*)[17] fikri (bu ilkenin en eksiksiz geçerli kılınmasını Lipps'te[18] buluruz), ikinci olarak da, estetik sevgi fikridir (karş. Guyau'nun[19] toplumsal sempati fikri ve tamamen farklı bir düzlemde Cohen'in[20] estetik sevgi fikri). Ama bu iki [deşifre edilemedi] anlayış, hem bazı sanatlar bakımından hem de estetik tasavvurun özel nesnesi –kahraman– bakımından aşırı genel ve özgüllükten fazlasıyla uzaktır (Cohen'de daha özgül bir farklılaştırma buluruz). Üstelik çok fazla doğruluk payları olmasına rağmen, bu ilkelerin hiçbirini, genel estetik düzeyinde bile, tümüyle kabul edemeyiz. İncelememizde zorunlu olarak bu bakış açılarının ikisini de hesaba katacağız; ama buradaki bağlamda, onlara ilişkin genel bir incelemeye ve değerlendirmeye giremeyiz.

Aslında sözel yaratım estetiği, edebiyat tarihinin yarı-bilimsel, türsel genellemeleri yerine, genel felsefi estetiğe daha fazla yönel-

17. Bkz. Charles E. Gauss, "Empathy" (Empati), *The Dictionary of the History of Ideas* içinde (1973), 2. cilt, s. 85-89; Herbert S. Langfeld, *The Aesthetic Attitude* (Estetik Tutum) (New York: Harcourt, Brace and Howe, 1920), 5. bölüm; K. E. Gilbert ve H. Kuhn, *A History of Estnetics*, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş basım (Bloomington: Indiana University Press, 1954), s. 537-540; Lev Vygotski, "Vchuvstvovanie", *Bol'shaja Sovetskaja Entsiklopedija*, 1. basım (1929), 13. cilt, sütun 660-661. Ayrıca karş. Edith Stein, *On the Problem of Emphaty*, çeviri W. Stein (The Hague: Nijhoff, 1964); ve F. A. Elliston, "Husserl's Phenomenology of Empathy", *Husserl* içinde, der. Elliston ve McCormick, s. 213-231.

18. Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 cilt (Hamburg and Leipzig: Voss, 1903-1906). Lipps (1851-1914) hakkında tanıtıcı bilgi için bkz. *The Encyclopedia of Philosophy*, der. Paul Edwards, 8 cilt (New York: Macmillan, 1967) ve *Neu Deutsche Biographie* (Berlin: Duncker and Humboldt, cilt 1, 1953; cilt 15, Locherer-Maltzhn, 1987). Lipps'in estetiğine ilişkin eleştirel açıklamalar için bkz. Lanfeld, *Aesthetic Attitude*; Moritz Geiger *Zeitschrift für Ästhetik* 10'da (1915), s. 68-73; Paul Moss, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart* (Berlin: Schuster and Loeffler, 1920), cilt 1.

19. Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* (Paris: Alcan, 1889). Guyau için bkz. F. J. W. Harding, *Jean-Marie Guyau (1854-1888), Aesthetician and Sociologist* (Cenevre: Droz, 1973).

20. Hermann Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, 2 cilt (Berlin: B. Cassirer, 1912), bkz. 2. ciltte "Liebe" altında dizin. Cohen (1844-1918) için bkz. *The Encyclopedia of Philosophy* ve *Neu Deutsche Biographie*.

miş olsaydı, gerçekten de çok şey kazanırdı. Genel estetik alanındaki büyük gelişmelerin, sözel yaratım estetiği üzerinde etkili olamadığı ne yazık ki doğrudur. Üstelik dahası da vardır: Aslında daha derin her türlü felsefi tetkik özel bir korku uyandırır. Bu, disiplinimizde temel sorunların kavranışı ve formülleştirilmesinin son derece düşük bir düzeyde kalmasının nedenini de açıklamaktadır.

Şimdi bir yapıtın sanatsal bütünündeki bağıntılı öğeler olarak yazar ve kahramanın çok genel bir tanımını yapmamız ve sonra da, karşılıklı ilişkilerine dair genel bir formül önermemiz gerekiyor –incelememizin sonraki bölümlerinde bu formülü özgül olarak ayrıştırıp derinleştireceğiz.

Yazar, belirli öğelerinin veya kurucu özelliklerinin her birini ve bunların hepsini aşan tamamlanmış bir bütünün (bir kahraman bütününün ve bir yapıtın bütününün) yoğun aktif bütünlüğünün hamili ve hamisidir. Ama kendimizi kahramanla "özdeşleştirdiğimiz"[21] ve kahramanın hayatını kahramanın içinde deneyimlediğimiz sürece bu bütün, kahramanı tamamlayan bir bütün olarak, prensipte bize kahramanla verilemez. Kahraman bu bütünle yaşayamaz, kendi yaşanmış deneyimlerinde ve eylemlerinde onun tarafından yönlendirilemez, çünkü bu, başka bir aktif bilinçten –bir yazarın yaratıcı bilincinden– kahramana gökten zembille iniyormuşçasına bahşedilen –ona bir armağan olarak verilen– bir bütündür. Yazarın bilinci, bir bilincin bilincidir; yani, bir kahramanın bilincini ve dünyasını *çevreleyen, onu sarıp sarmalayan* bir bilinçtir –prensipte kahramanın bilincini aşan ve içkin hale getirilirse, o bilinci tahrif edecek öğeler sağlayarak kahramanın bilincini kuşatan ve *tamamlayan* bir bilinçtir. Yazar, bireysel olarak her kahramanın ve kolektif olarak bütün kahramanların gördüğü ve bildiği her şeyi görmekle ve bilmekle kalmaz yalnızca, onlardan *daha fazlasını* görür ve bilir; üstelik prensipte onların erişiminde olmayan bir şeyi daha görür ve bilir. Bütünün –tek tek her bir kahramanın bütünü kadar kahramanların hayatını oluşturan ve hep birlikte iştirak ettikleri olayın bütü-

21. Kendimizle vb. "özdeşleşme": Bu formülleştirme Almanca *sich (in ein Gedicht, eine Rolle) einleben*'in karşılığı olan Rusça *vzhivat'sja* sözcüğünün anlamının bir ifadesidir. Karş. "bir parçayı yaşamak" deyişi.

nünün, yani yapıtın bütününün de– tamamlanmasını sağlayan öğelerin hepsini, tam da yazarın kahramanların her biriyle ilişkili bu kesin ve sabit görme ve bilme *fazlalığında*[22] buluruz.

Gerçekten de, kahraman hayatını bilişsel ve etik olarak yaşar: Eylemlerini yaşanmış hayatının açık etik olayı içinde veya bilişin yansıtılan dünyası[23] içinde sürdürür. Oysa yazar, hem kahramanı hem de kahramanın prensipte tamamlanmış olan bir varlık dünyası içindeki bilişsel-etik yönelimini, yani değerini, yaşanmış bir hayatın olayının daha-olacak-olan[24] anlamından bağımsız olarak, yalnızca zaten var olan oluşumunun somut çeşitliliğinden alan bir dünya içindeki bilişsel-etik yönelimini yönlendirir. Hem ben hem de hayatım tamamlanmışsa, artık ne yaşayabilirim ne de edimde bulunabilirim. Zira yaşayabilmek ve edimde bulunabilmek için tamamlanmamış olmam gerekir, kendim için açık olmam gerekir –en azından, hayatımı oluşturan tüm özsel öğeler bakımından açık olmalıyımdır; kendim için değer-kuramsal[25] olarak daha-olacak-olan birisi olmalıyımdır, zaten var olan oluşumuyla örtüşmeyen birisi olmalıyımdır.

Kahramanın bilinci, hisleri ve dünyaya duyduğu arzu (nesneye-yönelmiş duygusal–iradi tutumu veya duruşu), yazarın kahramanı ve dünyasını *tamamlayan* bilinci tarafından adeta bir bantla her taraftan kapatılmıştır; yazarın kahraman hakkındaki sözceleri, kah-

22. Fazlalık (*izbytok*): herhangi bir şeyin sınırlarını aşan şey. "Artı(k)/fazla" (*surplus*) olası bir alternatif çeviri olabilirdi.

23. Yansıtılan dünya –*zadannyj mir*. *zadannyj* Almanca *aufgegeben*'in (yerine getirilecek bir görev olarak saptanmış veya ortaya koyulmuş) karşılığıdır. Bilişin dünyası, *verilmiş* bir dünya değildir, yönteme dayalı belirlenecek olan bir dünyadır. Bu ayrım Kant'a dek uzanır. Kant'a göre Numenler ve İdeler, verilmiş olan şeyin (*gegeben*) tersine *aufgegeben*'dir. Bkz. *Kritik der reinen Vernuft* (*Saf Aklın Eleştirisi*), B 7, 344, 527. not. Diğer yerlerde, *zadannyj* (bir görev olarak koyulmuş) ve *zadannost'*u (bir görev olarak koyulmuş şey) "daha yerine getirilecek veya başarılacak olan şey" veya "yerine getirilecek bir görev olarak ortaya koyulmuş şey" şeklinde çevirdim. Bkz. "Aufgabe, aufgegeben", *Historisches Wörterbuch der Philosophie* içinde, 1. cilt, süt. 618.

24. Daha-olacak-olan veya daha-gelecek-olan –*predstojashij*: zamanda "(bir kimsenin) karşısında duran", yani ileride bulunan veya gelecekte daha gerçekleşecek olan şey. Karş. Almanca *bevorstehen*.

25. "Değer-kuramsal olarak" ve "değer-kuramsal": Rusça *tsennosto* ve *tsennostnyj*'nin (değer bakımından, değerle ilişkili olarak, değerin bakış açısından) karşılığı olarak kullanılacak. Karş. Almanca *werthaft*.

ramanın sözcelerini kuşatmış ve içlerine sızarak kaplamıştır. Kahramanın kendi yaşanmış hayat olayıyla hayati (bilişsel-etik) ilgilisi, yazarın kahramana ve kahramanın hayatına olan *sanatsal* ilgisince kuşatılmıştır. Bu anlamda, estetik nesnellik, bilişsel ve etik nesnelliğinkinden farklı bir yönü hedefler. Bilişsel ve etik nesnellik, evrensel olarak geçerli olan veya olduğu savunulan veya evrensel geçerliliğe meyleden etik ve bilişsel bir değerin bakış açısından, verilmiş bir kişinin ve verilmiş bir olayın yansız, tarafsız değerlendirilmesidir. Oysa estetik nesnelliğin değer merkezi kahramanın ve kahramanın yaşanmış hayat olayının *bütünüdür*[26] ve etik ve bilişsel değerlerin hepsi bu bütüne tabi olmalıdır. Başka bir deyişle, estetik nesnellik bilişsel-etik nesnelliği kuşatır ve kapsar. Dolayısıyla, bilişsel ve etik değerlerin burada bundan böyle bir kahramanın ve hayat bütününün tamamlanmasını sağlayan öğeler olma işlevini taşıyamayacağı açıktır. Bu anlamda, tamamlayıcı öğeler kahramanın yalnızca fiili bilincini değil, potansiyel bilincini de aşarlar –kahramanın bilinci sanki noktalı bir çizgide uzar gider: Yazar kahramanın baktığı ve gördüğü yönde daha fazlasını bilmek ve görmekle kalmaz yalnızca, bunun yanı sıra farklı bir yönde, prensipte kahramanın erişiminde olmayan bir yönde de daha fazlasını bilir ve görür; bir yazarın kahraman karşısında sahip olması gereken konum tam da budur.

Verilmiş bir yapıtta yazarı böyle kavrandığı şekilde bulabilmek için, öncelikle kahramanın ve hayat olayının tamamlanmasını gerçekleştiren ve prensipte kahramanın bilincini aşan öğelerin veya kurucu özelliklerin hepsinin tespit edilmesi ve sonra da, bu tür tamamlayıcı öğelerin hepsinin aktif, yaratıcı olarak yoğun ve özsel olarak zorunlu[27] bütünlüğünün saptanması gerekir. Bu tamamlanma bütünlüğünün canlı hamili ve hamisi, yaşanmış bir hayat olayının açık bütünlüğünün –kendi içinde tamamlanamayan bir bütünlüğün– hamili olan kahramanına karşı duran yazardır. Kahramanı aktif olarak tamamlayan öğelerin hepsi, tıpkı bir parçanın kendisini sarmalayan ve tamamlayan bütünle ilişkisinde pasif olması gibi, kahramanı pasifleştirir.

26. Yaşanmış hayatı, devam eden bir olay niteliğini taşır.
27. Bkz. 2. not.

Yazarın kahramanla temel, estetik açıdan üretken ilişkisinin genel formülü, doğrudan doğruya bu söylediğimizden çıkıyor. Bu ilişki, yazarın, kahramanın kurucu özelliklerinin her biri bakımından, kahramanın *dışında*,[28] kararlı bir şekilde koruduğu bir konumu –uzam, zaman, değer ve anlam açısından kahramanın *dışında* olan bir konumu– işgal ettiği bir ilişkidir. Kahramanla ilişkili olarak bu dışarıda-oluş yazarın (1) Kendi içinde bilişin yansıtılmış dünyasında[29] ve açık etik eylem olayında dağılmış ve ayrı noktalara dağıtılmış olan kahramanın *tamamını* derleyip toparlamasını; (2) Kahramanın kendi içinde ulaşamadığı (eksiksiz bir dış görünüş, bir dış, kahramanın arkasındaki bir arka plan, ölüm olayı ve mutlak gelecekle ilişkisi vb. gibi) öğelerin hepsini tedarik ederek, kahramanı ve hayatını derleyip toparlamasını ve onu bir *bütün* oluşturana dek eksiksiz hale getirmesini; ve (3) Kahramanın ileri-yönelmiş hayatının anlamı, kazanımları, başarısı ve sonucundan bağımsız olarak, kahramanı haklı çıkarıp tamamlamasını mümkün kılar.

Bu tür bir yazar-kahraman ilişkisi, hem kahramanı hem de kişi-olarak-yazarı kuşatan ve içerisinde kişi-olarak-kahramanın –yaşanmış hayat olayında yazarın ortağı olarak– yazarın yanında yer alacağı veya –yazarın hasmı olarak– yazara karşı duracağı veya -bizatihi yazarın kendisi olarak– yazarın içinde bulunacağı bütünlüklü ve benzersiz açık varlık olayından[30] kahramanı çekip çıkarır. Kısacası, bu tür bir ilişki, kahramanı karşılıklı kesinliğin, müşterek mesuliyetin ve dayanışma sorumluluğunun ötesine taşır ve ona yeni bir varoluş düzleminde –kahramanın kendisinin kendisi için ve kendi gücüyle doğmaya muktedir olmadığı bir varoluş düzlemin-

28. Bahtin Rusça *nakhodit'sja vne* (birisinin veya bir şeyin sınırları dışında konumlanmış olmak veya bu sınırlar dışına yerleştirilmiş olmak) deyişini tek bir sözcükle kısaltır: *vnenakhodimost'* (-ın sınırları dışında konumlanmış olma durumu). Kahramanın (sınırları) dışında konumlanmışlığın, kahramanla *ilişkili olarak* veya kahramana *yönelik* benimsenmiş bir *konum* olduğu vurgulanmalıdır. Diğer Bahtin çevirilerinde tercih edilen karşılık ise, "dış-konum" (extopy) veya "konum-dışı"dır.

29. Bkz. 23. not.

30. Bir-kereliğine-meydana-gelmiş anlamında "benzersiz". "Varlık olayı (veya Varlık)": Varlık devam eden bir olay oluşturur, bir olayın niteliğine sahiptir. Karş. Almanca *Seinsgeschehen*. Bkz. 15. not ve bu metinde "Yazar Sorunu" başlıklı bölümün ilk kısmı.

de– yeni bir insan varlık olarak hayat verir; başka bir deyişle, kahramanı kendisi için özsel olmayan veya var olmayan yeni bir tenle donatır veya cisimleştirir. Bu, kahramanla ilişkisinde yazarın [deşifre edilemedi] dışarıdaki konumudur; yazarın kendisini kahramanın hayatının alanından sevecence çıkarmasıdır; kahraman ve varoluşu için hayatın bütün alanını temizlemesidir –ve kahramanın hayat olayının, bu olaya katılmayan yansız bir gözlemci tarafından gerçek biliş ve etik eylem kapsamında şefkatli bir anlayışla kavranması ve tamamlanmasıdır.

Yazarın kahramanla (burada son derece genel bir biçimde formülleştirdiğimiz) bu ilişkisi son derece hayati ve dinamik bir ilişkidir: Yazarın kahramanın dışında konumlanmış olduğu konum[31] fethedilerek kazanılır ve bunun için verilen mücadele, özellikle de kahramanın otobiyografik olduğu durumlarda (her ne kadar yalnızca bununla sınırlı olmasa da), çoğunlukla bir hayat mücadelesidir. Zira bazen hayat olayında kişinin hasmı kadar ortağı dışında bir duruş benimsemesi de zordur; kahramanın yalnızca *içinde* olmak değil, ama değer-kuramsal olarak onun *yanında* ve *karşısında* olmak da bakışı çarpıtır ve onu bütünleyip tamamlayabilen özelliklerden yoksundur. Bu durumların hepsinde de, hayatın değerleri hayatın hamilinden daha önemlidir. Yazar kendi hayatını ve kendisiyle birlikte yaşayan diğer insanların (bütünlüklü ve açık etik varlık olayının fiili katılımcılarının) hayatını deneyimlediği değer-kategorilerinden tamamen farklı değer-kategorileriyle kahramanın hayatını deneyimler; kahramanın hayatının anlamını tamamen farklı bir değer-bağlamında belirler.

Şimdi, yazarın kahramanla dolaysız ilişkisinden ayrılan üç tipik örnek hakkında bazı açıklamalarda bulunacağız. Bunlar, kahraman hayatta yazarla örtüştüğünde, yani kahraman özsel olarak otobiyografik olduğunda ortaya çıkarlar.

Dolaysız ilişki uyarınca yazar kendisinin dışında bir konumu benimsemeli, kendisini bizim kendi hayatımızı fiilen deneyimlediğimizden farklı bir düzlemde deneyimlemelidir. Ancak bu koşul yerine getirilirse, kişinin kendi içinde yaşamış olduğu haliyle haya-

31. Yazarın *vnenakhodimost*'u: bkz. 28. not.

tı aşan değerleri tedarik ederek bir bütünü biçimlendirene dek kendisini eksiksiz kılabilir ve böylece o hayatı tamamlayabilir. Kendisiyle ilişkisinde bir başkası olmalı, kendisine bir başkasının gözüyle bakmalıdır.

Kuşkusuz hayatta da bunu her zaman yaparız: Kendimizi başkalarının bakış açısından değerlendiririz ve kendi bilincimizi aşan şeyi başkaları aracılığıyla anlamaya ve hesaba katmaya çalışırız. Böylece kendi dış görünüşümüzün değerini, her ne kadar bu değer kendimiz için (fiili ve saf özbilincimiz için) dolaysızca var olmasa da, başkasında uyandırabileceği olası izlenimin bakış açısından değerlendiririz. Arkamızdaki arka planı hesaba katarız; başka bir deyişle, çevremizde doğrudan doğruya görmediğimiz ve bilmediğimiz, başkaları tarafından görülüp bilinen, başkaları için geçerliliği olan, ama bizim için doğrudan doğruya hiçbir değer-kuramsal geçerliliği[32] olmayan her şeyi hesaba katarız; adeta başkalarının bizi değer-kuramsal olarak algıladıkları arka planı, bizim onlar için önünde durduğumuz arka planı oluşturan her şeyi hesaba katarız. Bir de, biz öldükten sonra ne olacağını –bir bütün olarak hayatımızın (artık bizim için değil başkaları için elbette) akıbetini– tahmin edip hesaba katarız. Kısacası, sürekli ve yoğun bir şekilde kendi hayatımızın başka insanların bilinç düzlemindeki yansımalarını gözleriz, üstelik yalnızca hayatımızın belli öğelerinin yansımalarını değil, hayatımızın bütününün yansımalarını gözleriz. Ayrıca, bu yansımaları yakalamaya çalışırken, hayatımızın kendisini ötekine nasıl bir nitelikle sunduğunu da hesaba katarız –sonuçta kendi hayatımızı tamamen farklı bir nitelikle deneyimleriz.

Ama hayatımızın, öteki aracılığıyla farkına vardığımız ve kestirdiğimiz tüm bu öğeleri veya bileşenleri, bilincimize tamamen içkin kılınır, adeta bilincimizin diline tercüme edilirler: Bilincimizde vücut bulamazlar[33] ve kendilerine yeterli hale gelemezler ve hayatımızın –daha-gerçekleşecek-olan[34] bir olaya yönelmiş bir hayatın,

32. Değer-kuramsal geçerlilik, yani değer bakımından geçerlilik veya bir değerin geçerliliği. Bkz. 14. ve 25. not.
33. Bir beden halinde biçimlenme anlamında "bedenselleşme" (*oplotnenie*). Daha harfiyen bir karşılık "beden kazanma (bedenlilik, cisimsellik)" olurdu.
34. Bkz. 24. not.

kendi içinde bir dayanak bulamayan ve verilmiş, halihazırda var olan oluşumuyla asla örtüşmeyen bir hayatın– bütünlüğünü bozmazlar. Ama bu yansımalar, bazen olduğu gibi, hayatımızda vücut kazanırlarsa, "ölü noktalar" olarak, her türlü icraatın engellenmesi yönünde faaliyete geçerler ve bazen de bir gecede bir ikizimizi doğuracakları bir noktaya kadar yoğunlaşabilirler. Ancak bunu daha sonra ele alacağız.

Bizi ötekinin bilincinde tamamlayabilen bu öğelerin hepsi, bilincimizde öngörülerek tamamlama güçlerini kaybederler ve böylece bilincimizi sadece kendi doğrultularında genişletirler. Bilincimizin bütününü ötekinde tamamlanmış olduğu haliyle kuşatmada başarılı olsaydık bile, bu bütün bizi ele geçiremezdi ve bizi kendimiz için gerçekten tamamlayamazdı: Bilincimiz bu bütünü hesaba katardı ve onu tıpkı kendi bütünlüğündeki (*verilmiş* bir bütünlük değil ama, bir *görev*[35] olarak ortaya koyulmuş ve özünde *daha-olacak-olan* bir bütünlükteki) öğelerden biriymiş gibi alt ederdi. Kısacası, son söz yine bir başkasının bilincinden çok kendi bilincimize ait olurdu ve bilincimiz de kendisini tamamlayacak o son sözü kendisine asla söylemezdi. Kendimize bir başkasının gözünden baktıktan sonra, –hayatta– daima kendimize döneriz ve nihai olay, deyim yerindeyse yinelenebilir olan olay, kendi hayatımızın kategorilerinde kendi içimizde gerçekleşir.

Kişi-olarak-yazarın bir kahramandaki estetik nesnelleşmesi durumunda, kişinin kendine dönüşü gerçekleşmemelidir: Öteki-olarak-yazar içinse kahramanın bütünü nihai bütün olarak kalmalıdır; yazar kahramandan –kendisinden– tamamen ayrılmalı ve kişi kendisini değerler kapsamında tamamen öteki için tanımlamalıdır; daha doğrusu, kişi kendisinde bir başkasını görmeye başlamalıdır ve zaten bunu yapar. Zira olası bir arka planın bilince içkinliği, kahramanın bilincinin bir arka planla *estetik* kaynaşmasıyla kesinlikle aynı değildir; böyle bir kaynaşmada arka plan, kahramanın bilincinin sınırlarını, bu bilinç ne denli derin ve kapsamlı olursa olsun, bütünüyle şekillendirmek zorundadır. Öyleyse kahramanın bilinci tüm dünyanın farkında olup onu kendine içkin hale getirseydi bile,

35. Bkz. 23. not.

estetik bakış açısı yine de kahramanın bilinci için onu aşan bir arka plan sağlamak zorunda kalırdı. Başka bir deyişle, yazar bu bilincin estetik olarak tamamlanmış bir fenomen –bir kahraman– olabilmesi için onun dışında bir dayanak bulmak zorunda kalırdı. Aynı şekilde, ötekine yansıdığı haliyle kendi dışım, bir kahramanın *sanatsal* dışıyla kesinlikle tamamen aynı değildir.

Yazar kahramanın *dışındaki* bu değerlendirici dayanağı kaybederse, o zaman kahramanla ilişkisi tipik bir şekilde üç genel biçime bürünebilir; üstelik bunların her biri birçok uyarlama olanağına sahiptir. Daha sonra ele alacağımız bir şeyi bu noktada öncelemeden, bu üç tipik örneği en genel özellikleriyle özetleyeceğiz yalnızca.

Birinci örnek: Kahraman yazarı ele geçirir. Kahramanın nesnelere yönelik duygusal-iradi tutumu, dünyada benimsediği bilişsel-etik konum, yazar için öylesine otoriterdir ki yazar nesnelerin dünyasını kahramandan başkasının gözüyle göremez; kahramanın hayat olayını ancak kahraman içinde deneyimleyebilir. Yazar kahramanın *dışında* inandırıcı ve sağlam bir değer-kuramsal dayanak bulamaz.

Tamamlanmamış bir bütün olsa bile, sonuçta herhangi bir sanatsal bütün olabilmesi için, aynı türde tamamlayıcı özellikler bulmak gerekir elbette, dolayısıyla, bir şekilde (genellikle yalnız olmayan ve bu nedenle, dikkat çektiğimiz ilişkilerin yalnızca baş kahramana uygulandığı) bir kahramanın dışında bir duruş benimsemek de gerekir. Aksi halde, sonuç ya felsefi bir inceleme veya (iç-hesaplaşma niteliğinde) bir itiraf olacaktır ya da verilmiş bilişsel-etik gerilim, çözümünü yalnızca yaşanmış hayat bağlamında etik eylemlerin veya edimlerin icra edilmesinde bulabilecektir. Ama yazarın hâlâ bel bağlamaya mecbur kaldığı kahramanın *dışındaki* bu dayanaklar, zorunlu bir ilkeye dayanmazlar ve rastlantısal, güvenilmez bir nitelik taşırlar. Öyleyse yazarın kahramanın dışındaki konumunun bu sallantılı dayanakları, bir yapıtta baştan sona değişir, çünkü kahramanın gelişiminde sadece belli bir verilmiş öğeyle ilişkili olarak benimsenmişlerdir; böylece kahraman bir kez daha yazarı geçici olarak benimsediği konumdan çıkartmaya çalışır ve yazar da buna benzer başka bir konum bulmaya mecbur kalır. Yazar bu tür olum-

sal dayanakları çoğunlukla diğer karakterlerde bulur: Yazar kendisini onların otobiyografik kahramana yönelik duygusal-iradi tutumlarına yansıtarak, kahramandan, yani nihayetinde de *kendisinden* özgürleşmeye çalışır. Bu durumda tamamlanma öğeleri dağınık ve inandırıcılıktan uzak niteliktedir. Bazen mücadele daha en baştan ümitsiz olduğunda yazar, bir öykünün anlatılmasındaki veya bir yapıtın kompozisyonundaki tamamen teknik, tam anlamıyla biçimsel özelliklerin sağladığı ve kahramanın dışında kalan uzlaşımsal dayanaklardan hoşnut olabilir: Bu durumda yapıt sonunda yaratılmış olmaktan ziyade, yalnızca yapılmış olur ve (inandırıcı ve güçlü tamamlanma araçlarının bütünselliği olarak anlaşıldığı şekliyle) üslup da uzlaşımsal bir "tarz" halinde yavanlaşır.

Burada vurgulanan noktanın, yazarın kahramanla *teorik* uyuşması veya uyuşmaması olmadığını belirtelim. Kahramanın dışında keyfi, rastlantısal olmayan bir dayanak bulabilmek için, kahramanın görüşlerinin sağlam bir teorik çürütülmesi hiçbir şekilde gerekli veya yeterli değildir. Son derece çıkarcı ve kendinden emin bir uyuşmazlık, en azından kahramanla girilen çıkarcı bir dayanışma kadar estetik-dışı bir bakış açısıdır. Oysa bulunması gereken şey, kahramanla ilişkili o belirli konumdur; kahramanın tüm dünya görüşünün –tüm derinliğiyle, tüm doğruluğu ve yanlışlığıyla, iyiliği veya kötülüğüyle, tarafsızlığıyla– kahramanın sezilebilir, somut *varoluşsal* bütünü içinde sadece bir öğe haline geldiği konumdur. Kısacası yazar değer merkezini, kahramanın zorlayıcı bir *görev*[36] olarak varoluşundan, *verilmiş* güzel bir şey olarak varoluşuna taşımalıdır; yazar, kahramanı işitmek ve onunla uyuşmak yerine, onu bütünüyle halihazırdaki varlığında görmeli ve onu bu haliyle beğenmelidir. Ama aynı zamanda, kahramanın tutumunun bilişsel-etik geçerliliği kadar bu tutumla uyuşup uyuşmama da son bulmuş değildir –bunlar önemlerini korurlar, ama artık kahramanın bütünü içindeki bileşenlerden başka bir şey değildirler; beğenme anlamlı ve yoğundur; uyuşma ve uyuşmama da yazarın kahramanla ilişkili bütünlüklü konumu içindeki geçerli öğelerdir ve bu konumun içeriğini tüketmezler.

36. Bkz. 23. not.

Bu örnekte yazarın eksiksiz görme gücü, (kahramanın bütünü kadar bu bütünü dışarıdan kuşatan, sınırlarını belirleyen ve profilini oluşturan dünyayı da görmenin mümkün olduğu yegâne konum olan) bu benzersiz konuma, kahramanın dışında inandırıcı ve sağlam bir şekilde ulaşamaz. Bunun sonuçlarından biri de, sanatsal bütünün ele aldığımız bu örnek açısından karakteristik bir özellik sergilemesidir: Arka plan, kahramanın arkasındaki dünya, ayrıntılarıyla açıklanmış değildir ve yazar/temaşa-eden tarafından açıkça görülmez; bunun yerine, hayatımızın arka planının kendisini bize sunduğu gibi, kahramanın içinde varsayımsal olarak, belirsiz bir şekilde sunulur. Bazen arka plan hiç yoktur: Kahramanın ve bilincinin dışında, değişmez bir gerçekliğe sahip hiçbir şey yoktur. Kahraman kendisini ön plana çıkaran arka planla (çevre, komünal hayat tarzı, doğa vb.) aynı-doğadan[37] değildir; sanatsal olarak gerekli bir bütünü oluşturmak için onunla birleşmez; tıpkı canlı bir insanın cansız ve hareketsiz bir sahne dekorundan oluşan arka planın önünde hareket etmesi gibi, kahraman da bu arka planın önünde hareket eder. Kahramanın varlıkta dışadönük ifade edilmişliğinin (dış görünüşünün, sesinin, tavırlarının vb.) içedönük bilişsel-etik konumuyla organik kaynaşması gibi bir durum söz konusu değildir; kahramanın dışadönük ifade edilmişliği onu, benzersiz ve özsel olmayan bir maske gibi sarmalar veya herhangi bir belirginliğe ulaşmada başarısız olur ve kahraman kendisini bize *bir yüzle* sunmaz ve onu yalnızca içeriden deneyimleyebiliriz. *Bütün* insanlar arasındaki diyaloglar (yüzlerinin, yüz ifadelerinin, kılık kıyafetlerinin ve verilmiş bir sahnenin sınırları dışındaki ortamın gerekli ve önemli sanatsal bileşenler olduğu diyaloglar)[38] niteliğini yitirip, değer merkezinin tartışılan sorunlara kaydığı kişisel münakaşalar haline gelmeye başlarlar. Son olarak, tamamlayıcı öğeler birleşik değildir: Yazar her türlü bütünlüklü çehreden yoksundur –elinde ya dağınık bir çehre vardır ya da uzlaşımsal bir maske. Bu kahraman tipi, neredeyse Dostoyevski'nin bütün kahramanlarını, Tolstoy'un bazı kah-

37. Aynı-doğadan: tıpkı aynı türden olma gibi, aynı doğadan.
38. Sanatsal olarak önemli bileşenler: sanatsal geçerliliğe sahip bileşenler. Bkz. 14. not.

ramanlarını (Pierre, Levin),[39] kahramanları nihai sınırları olarak kısmen bu tipe yönelen Kierkegaard, Stendlıal ve diğer yazarları içerir. (Tema, bütünde baştan sona çözülmeden kalır.)

İkinci örnek: Yazar kahramanı ele geçirir, ona tamamlayıcı öğeler katar ve böylece yazarın kahramanla ilişkisi, kısmen kahramanın kendi kendisiyle ilişkisi haline gelir. Yazarın düşüncesi kahramanın ruhuna veya ağzına yerleşir; kahraman kendi kendisini belirlemeye başlar.

Bu tip bir kahraman iki yönde gelişebilir: (1) kahraman otobiyografik değildir ve yazarın kahramana yerleşen düşüncesi[40] aslında kahramanı tamamlayan bütünlüğü sağlar. Çözümlediğimiz birinci örnekte olumsuz etkilenen biçimse, bu örnekte olumsuz etkilenen şey, kahramanın kendi yaşanmış hayat olayı içindeki duygusal-iradi tutumunun gerçekçi inandırıcılığıdır. "Sözde-Klasikçilik"in[41] kahramanı bu tip bir kahramandır: Bu kahraman tipi, *yazarın* ona eklediği tamamen sanatsal, tamamlayıcı bütünlüğü kendi hayat-konumunda kendi içinde korur. Daha doğrusu, kendi içindeki her ifadesinde –her edimde, her yüz ifadesinde, histe, sözde– onu dışarıdan belirleyen estetik ilkeye sadık kalır. Sumarokov, Kniazhnin veya Ozerov[42] gibi Rus "Sözde-Klasikçiler"in kahramanları genellikle, kendilerini tamamlayan ve kendilerinin değil ama *yazarın* bakış açısından cisimleştirdikleri ahlâki-etik fikri muazzam bir saflıkla ifade ederler. (2) Kahraman otobiyografiktir. Yazarın düşüncesini, yazarın ona yönelik kavrayıcı biçimlendirici tepkisini kendisine mal ettikten sonra kahraman, bunu kendi deneyiminin öğesi haline getirir ve böylece ona baskın çıkar. Bu tip bir kahraman tamamlanamaz: Kendisine dair dışarıdan her türlü kavrayıcı belirlemeyi, kendisi için yetersiz addederek kendi içinde aşar; tamamlan-

39. *Savaş ve Barış*'ta Pierre ve *Anna Karenina*'da Levin.
40. Yazarın kahramana tepkisi kadar bu tepkiye dair *düşüncesi*.
41. "Sözde-Klasisizm": XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyıl Fransız Klasisizminin XVIII. yüzyıl Rus uyarlaması için kullanılan Romantizm-sonrası bir terim.
42. Aleksandr Sumarokov (1717-1777) bir şair, oyun yazarı, gazeteci ve eleştirmendi; Jakov Knjazhnin (1742-1791)oyun yazarı, şair ve çevirmendi; Vladislav Ozerov (1769-1816) oyun yazarıydı. Bu üç yazar, Rus Yeni-klasik trajedinin tarihindeki üç aşamayı (başlangıç, ara dönem ve son) temsil ediyor olarak da görülebilir.

mış bütünlüğü kendisinin sınırlandırılması olarak deneyimler ve onu aynı türde, ifade edilemez bir içsel gizemle karşılar. "Her şeyimle burada olduğumu mu sanıyorsun?" –der gibidir.– "Görülecek her şeyimi gördüğünü mü sanıyorsun? Aksine! Bendeki en hayati şeyi ne görebilir ne işitebilir ne de bilebilirsin." Bu tür bir kahraman yazar için sonsuzdur; yani, kendisinin sonradan kendi özbilinciyle yok edeceği yeni tamamlanma biçimlerini her seferinde bir kez daha zorunlu kılarak, tekrar tekrar yeniden doğar. Romantizmin kahramanı böyledir: Romantik, kendi kahramanında kendisini açığa vurmaktan korkar ve kendisi için kahramanda kendi tamamlanmışlığından kurtulup üzerine çıkmasını sağlayacak olan içsel bir kaçma payı bırakır.

Üçüncü örnek: Kahramanın kendisi kendi yazarıdır ve bu haliyle, kendi hayatını estetik açıdan yorumlayan kendisidir –adeta bir rolü oynuyordur. Bu tip bir kahraman, Romantizmin sonsuz kahramanından ve Dostoyevski'nin günahtan arınmamış kahramanından farklı olarak, kendinden hoşnut ve kesinlikle tamamlanmış bir kahramandır.

Burada yalnızca en genel biçimiyle tanımlamış olduğumuz yazar-kahraman ilişkisi, daha önce gördüğümüz üzere, kahramana verilmiş olan tamamen sanatsal biçimle çözülmez bir şekilde birleşmiş olan kahramanın bütününün bilişsel-etik belirlenimlerince karmaşık hale gelir ve çeşitlenir. Böylece kahramanın nesne-yönelimli duygusal-iradi tutumu, yazar için bilişsel, etik ve dinsel olarak otoriter hale gelebilir: Kahraman "kahramanlaştırılır". Aynı tutum, sahip olmadığı haksız bir geçerlilik iddiası ile de ortaya çıkabilir: Kahraman hicvedilir, "ironikleştirilir" vb.

Kahramanın özbilincini aşan herhangi bir tamamlayıcı öğe, herhangi bir özellik, bu yönlerin herhangi birinde kullanılabilir (hicivsel, kahramanlaştırıcı, mizahi vb.). Dolayısıyla dış görünüş aracılığıyla hicvetmek, yani bir tutumun varlıktaki dışadönük, belirli ve tümüyle-aşırı-insanca ifade edilmişliği aracılığıyla bilişsel-etik geçerliliğini sınırlandırmak, gülünçleştirmek mümkündür. Öte yandan, dış görünüş aracılığıyla "kahramanlaştırmak" da mümkündür –sözgelimi, heykelcilikte dış görünüşün anıtsallığını düşünün. *Ar-*

ka plan (kahramanın arkasında meydana gelen görünmez ve bilinmez olan), hayatı ve bir kahramanın takındığı bilişsel-etik havaları gülünçleştirebilir: örneğin, uçsuz bucaksız evrenin oluşturduğu bir arka planın önünde gösterilen çok küçük bir insan; –sonsuz ve engin bir bilgisizliğin oluşturduğu arka planın önünde– bu bilgiye duyulan kendinden emin bir kesinlikle birleşmiş bir bilgi kırıntısı; bir insanın kendisinin merkezde bulunduğuna ve özel olduğuna duyduğu kesinlik –diğer insanların aynı ölçüde kendinden emin kesinliğiyle yan yana koyulur. Bu durumların hepsinde de, estetik olarak kullanılan arka plan, açığa çıkarıcı veya "maske düşürücü" bir etken işlevi görmeye başlar. Ama arka plan yalnızca yoksunlaştırmaz, zenginleştirebilir de: Arka plan kendi önünde ortaya çıkan ve edimde bulunan bir kahramanı "kahramanlaştırma" amacıyla da kullanılabilir. Ama daha sonra göreceğimiz üzere, hem hicvetme hem de "ironikleştirme" ele aldıkları bileşenlerin, kendi içinde deneyimlenebileceğini de önvarsayarlar yine de; başka bir deyişle, daha düşük bir aşma derecesi barındırırlar.

Şimdi estetik tamamlamanın tüm bileşenlerinin değer-kuramsal olarak kahramanın kendisini aştıklarını, başka bir deyişle, kahramanın özbilincinde organik olmadıklarını ve kahramanın kendi içinde yaşanmış haliyle hayatının dünyasına dahil olmadıklarını, yani kahramanın yazardan bağımsız yaşadığı dünyaya dahil olmadıklarını göstermemiz gerekiyor. Bu bileşenlerin kahraman tarafından kahramanın *kendisinde* estetik değerler olarak deneyimlenmediklerini göstermemiz ve son olarak da, biçimin dışsal bileşenleriyle –imge ve ritim[43]– karşılıklı bağlantılarını saptamamız gerekiyor.

Yalnızca tek bir bütünlüklü ve benzersiz katılımcı varsa, ortada *estetik* bir olay olamaz. Mutlak bir bilinç, kendisini aşan, kendi dışında konumlanmış ve onu dışarıdan sınırlandırabilen hiçbir şey barındırmayan bir bilinç –böyle bir bilinç "estetikleştirilemez"; kişi böyle bir bilinçle konuşabilir ama bu bilinç, tamamlanabilecek bir *bütün* olarak görülemez. Estetik bir olay ancak halihazırda iki katılımcı olması durumunda gerçekleşebilir; estetik olay, örtüşme-

43. Uzamsal imge (bkz. 8. not) ve zamansal ritim. Ritim konusunda bkz. "Kahramanın Zamansal Bütünü", bu kitabın 3. bölümünde.

yen iki bilinç öngerektirir. Kahraman ve yazar örtüştüğünde veya kendilerini paylaştıkları bir değer karşısında yan yana veya hasım olarak karşı karşıya bulduklarında, estetik olay son bulur ve *etik* bir olay başlar (polemik, risale, manifesto, suçlama veya övme, minnet bildirme, küfür, iç-hesaplaşma niteliğinde itiraf vb.). Sonuçta ortada bir kahraman bulunmadığında, hatta potansiyel olarak bile bir kahraman olmadığında ise, bilişsel bir olayla karşı karşıyayızdır (inceleme, makale, ders). Son olarak, öteki bilinç, Tanrı'nın her şeyi kuşatan bilinci olduğunda da, *dinsel* bir olay meydana gelir (dua, tapınma, ritüel).

B. KAHRAMANIN UZAMSAL BİÇİMİ

1. [Görme fazlalığı]

Dışımda ve karşımda konumlanmış bir insan bütününü süzdüğümde somut, fiilen deneyimlenen ufuklarımız[44] kesişmez; çünkü süzüyor olduğum bu öteki insan karşısındaki konumum ve ona yakınlığımdan bağımsız olarak, verilmiş her öğede, onun benim dışımdaki ve karşımdaki konumundan göremediği bir şeyi görürüm ve bilirim daima: Kendi bakışının dışında kalan bedeninin parçalarını (başı, yüzü ve yüz ifadesi), arkasındaki dünyayı ve her türlü karşılıklı ilişkimizde benim erişebildiğim ama onun erişemediği bir nesneler ve ilişkiler kümesini görürüm. Birbirimize baktığımızda, göz bebeklerimize iki farklı dünya yansır. Uygun bir konum alınarak, ufukların bu farklılığı en aza indirilebilir belki, ama bu farklılığın tamamen yok edilebilmesi için, tek bir bütün olmak, tek ve aynı kişi olmak gerekirdi.

Benim başka bir insanla ilişkili olarak daima mevcut olan bu görme, bilme ve sahip olma *fazlalığım*, dünyadaki benzersiz ve yeri doldurulamaz konumumdan kaynaklanır. Çünkü verilmiş bir ko-

44. Fenomenolojik "ufuk" kavramı konusunda bkz. C. Van Peursen, *Husserl* içinde, der. Elliston ve McCormick, s. 182-201 ve 234 (bibliyografya). Bahtin'in "ufuk" karşılığı kullandığı terim *krugozor*'dur (görüş alanı) (karş. Almanca *Gesichtskreis*).

şullar kümesinde bu belli zamanda, bu belli yeri yalnızca ben –tek-ve-biricik-ben– işgal ediyorumdur; diğer insanların tümü benim dışımda konumlanmıştır.

Biliş, benim bu somut dışarıdalığım[45] ve diğer insanların tümünün benim-için-dışarıdalığı kadar, bu dışarıdalık konumuna dayanan[a] benim bu insanların her biri karşısındaki görme fazlalığıma da baskın çıkar. Biliş bütünlüklü ve evrensel olarak geçerli bir dünya inşa eder –bu veya şu bireyin işgal ettiği somut ve benzersiz konumdan her bakımdan bağımsız bir dünya inşa eder. Biliş için, *ben ve tüm ötekilerin* kesinlikle aktarılamaz ilişkisi diye bir şey yoktur; biliş için "*ben* ve *öteki*", düşünüldükleri sürece, göreli ve aktarılabilir bir ilişki oluştururlar, çünkü bilişsel *özne*,[46] olduğu haliyle, varlıkta belirli, somut bir yer işgal etmez.

Ama bilişin bütünlüklü dünyası, belli bir manzarayı, dramatik bir sahneyi, *bu* belli binayı vb. algıladığımız şekilde, varlığın çeşitli nitelikleriyle yüklü benzersiz somut bir bütün olarak *algılanamaz*. Zira somut bir bütünün fiili algılanması, temaşa eden kişinin kesinlikle belirli bir konum işgal ettiğini, bütünlüklü ve *cisimleşmiş* olduğunu önvarsayar. Bilişin dünyası ve ondaki her bileşen, tahayyül edebilir ama fiilen algılanamaz. Aynı şekilde, verili bir yaşanmış içsel deneyim ve içsel bütün de ya *kendim-için-ben* kategorisinde ya da *benim-için-öteki* kategorisinde, başka bir deyişle, ya *benim kendi* yaşanmış deneyimim olarak ya da *bu* belli ve benzersiz *öteki* insanın yaşanmış deneyimi olarak somut şekilde deneyimlenebilir –içsel olarak algılanabilir.

Estetik temaşa ve etik eylem, etik eylemin *öznesi* kadar sanatsal temaşanın *öznesinin* de varlıkta işgal ettiği yerin somut benzersizliğinden soyutlanamaz.

---

45. Dışarıdalık (*vnenakhodimost'*): tüm diğer insanların dışında konumlanmışlığım. Bkz. 28. not.

a. Tam da bir tek benim ötekinde gördüğüm şey, aynı şekilde bende de bir tek öteki tarafından görüldüğü için bu fazlalıkla ilintili belli bir kusur vardır. Ama buradaki bağlamda bu bizim için önem taşımıyor, çünkü "*ben-ve-öteki*"nin karşılıklı ilişkisi, yaşanmış hayatta benim için hiçbir somut şekilde aktarılabilir değildir.

46. Belirsizlikten kaçınmak için özne yerine Latince *subiectum* sözcüğünü kullandım.

Benim başka bir insan karşısındaki görme fazlalığım, kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğimin, yani öteki ile ilişkili olarak yalnızca benim icra edebildiğim ve ötekinin benim dışımdaki kendi yerinden kesinlikle erişemediği tüm içsel ve dışsal eylemlerin belli bir alanına temel teşkil eder; yani, tam da ötekinin kendi kendisi, bütünleyemediği bakımlardan onu eksiksiz kılan eylemlere temel teşkil eder. Bu eylemler, verilmiş herhangi bir zamanda ben ve ötekinin kendimizi içinde bulduğumuz hayat durumlarının çeşitliliğine bağlı olarak son derece değişken olabilir. Ama bu durumların çeşitliliği ne denli fazla olursa olsun, benim kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğimin fazlalığı, tüm zamanlarda ve tüm koşullarda bu durumların hepsinde değişmez bir şekilde mevcuttur. Üstelik bu fazlalığın kompozisyonu sabit bir değişmezlik eğilimindedir.

Buradaki bağlamda, dışadönük anlamları yüzünden bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında[47] beni ve ötekini içeren ve olayın yanı sıra onun bir öğesi olarak ötekinin fiili değiştirilmesine yönelmiş olan olaylarla ilgilenmiyoruz; bu tür eylemler, tamamen *etik* eylemler veya hareketlerdir. Dolayısıyla, yalnızca *temaşa* eylemleriyle ilgileniyoruz –temaşa *eylemleriyle* ilgileniyoruz çünkü temaşa aktif ve üretkendir. Temaşa eylemleri, verilmiş bir şey olarak ötekinin sınırlarının ötesine geçmezler; bu verilmiş şeyle birleşir ve onu düzenlerler yalnızca. Benim öteki insanı dışsal ve içsel görme fazlalığımdan kaynaklanan bu temaşa eylemleri, katışıksız *estetik* eylemleri oluşturur. Görme fazlalığım, içinde biçimin sessizce uyukladığı bir tomurcuktur; biçimse o tomurcuktan açan çiçektir.

Ama bu tomurcuğun gerçekten de tamamlayıcı biçim olarak çiçek açabilmesi için, görme fazlalılığım, temaşa edilen öteki insanın ufkunu "kaplamalı"dır, bütünlemelidir, ama bunu yaparken onun ayrılığını elinden almamalıdır. Ötekiyle empati kurmam veya kendimi ona yansıtmam, onun dünyasını, *onun* bu dünyayı *gördüğü* gibi, onun içinde değer-kuramsal olarak görmem, kendimi onun yerine koymam ve bundan sonra kendi yerime dönünce, onun dışındaki kendi yerimden kaynaklanan görme fazlalığı sayesinde onun ufkunu "doldurmam" gerekir. Onu kuşatınam ve kendi görme, bil-

47. Varlık olayı: Varlık devam eden bir olaydır. Bkz. 30. not.

me, arzulama ve hissetme fazlalığımdan onun için tamamlayıcı bir çevre yaratmam gerekir.

Diyelim ki karşımda acı çeken bir insan var. *Onun* bilincinin ufku, ona acı çektiren koşulla ve karşısında gördüğü nesnelerle dolu. Bu görünür nesneler dünyasını etkisi altına alan duygusal ve iradi tonlar da, acı tonları. Yapmam gereken şey, bu insanı estetik olarak deneyimlemek ve tamamlamaktır (yardım etme, kurtarma, teselli etme gibi etik eylemler bu örnekte dışlanıyor). Estetik etkinlikte atılması gereken ilk adım, kendimi bu insana yansıtmam ve hayatını onun içinde deneyimlemem olacaktır.[48] *Onun* deneyimlediği şeyi deneyimlemem –görmeye ve bilmeye başlamam– gerekir; adeta kendimi *onun* yerine koyup onunla örtüşmem gerekir. (Kendimi ona yansıtmamın nasıl ve hangi biçimde mümkün olduğunu –bu tür bir yansıtmanın oluşturduğu psikolojik sorunu– burada ele almayacağız. Amaçlarımız bakımından bu tür bir yansıtmanın belli sınırlar içinde fiilen mümkün olması yeterli.) Bu insanın somut hayat-ufkunu, onun deneyimlediği şekilde kendime mal etmeliyimdir; kendi konumumdan benim için erişilebilir olan bütün özellikler, ötekinin ufku içinde eksik olacaktır. Dolayısıyla acı çeken kişi, kendisinin varlıkta dışadönük ifade edilmişliğini eksiksizce deneyimlemez; bu ifade edilmişliği ancak kısmen ve dolayısıyla, kendisinin içsel duyumlarının dilinde deneyimler. Kendi kaslarının acı veren gerilimlerini görmez, kendi bedeninin plastik olarak tamamlanmış duruşunun tamamını veya kendi yüzündeki acı ifadesini görmez. Acı çeken dışadönük imgesinin benim için önünde resmedildiği arka planı oluşturan açık mavi gökyüzünü görmez. Tüm bunları görebilseydi bile –sözgelimi, bir aynanın karşısında olsaydı– bunlara uygun bir duygusal-iradi yaklaşımdan yoksun olurdu. Yani, bunlar onu izleyen kişinin farkındalığında işgal ettikleri yerin aynısını onun kendi farkındalığında işgal etmezlerdi. Kendimi ona yansıttığım süre boyunca, kendimi onun bilincini aşan tüm bu özelliklerin bağımsız öneminden ayırmalı ve bunlardan yalnızca yol gösterici olarak, kendimi ona yansıtma aracı olarak yararlanmalıyımdır. Başka bir deyişle, bu tür özelliklerin dışadönük ifade edilmişliği, benim öte-

48. Kendimi yansıtmam vb.: *vzhivanie*'nin bir ifadesi. Bkz. 21. not.

kine sızıp neredeyse onunla onun içinde birleşmemin ve bir bütün olmamın kanalıdır. Peki ama, bu içsel tamlık, dışadönük ifade edilmişliğin yalnızca bir aracı olduğu ve sırf bilgilendirici bir işlev taşıdığı estetik etkinliğin nihai ereği ile kaynaşır, birleşir mi? Kesinlikle hayır. Gerçek anlamda bir estetik etkinlik henüz başlamış değildir.

Acı çeken bir insanın gerçekten de içeride deneyimlenen hayat durumu, beni yardım etme, teselli etme veya bilişsel yansıtma gibi bir etik eylemde bulunmaya itebilir. Ama ne olursa olsun, kendimi ona yansıtmamı, bir kendime *dönüş*, acı çeken kişinin dışındaki kendi yerime bir *dönüş* takip etmek zorundadır, çünkü kendimi ötekine yansıtmamdan türeyen malzeme, ancak bu yerden etik, bilişsel veya estetik olarak anlamlı kılınabilir. Eğer bu kendime dönüş fiilen gerçekleşmeseydi, bir başkasının acısını kişinin kendi acısı olarak deneyimlemesi şeklinde patolojik bir fenomen ortaya çıkardı –bu da bir başkasının acısının sirayet etmesinden başka bir şey olmazdı.

Doğrusunu söylemek gerekirse, kendimi ötekine tamamen yansıtmam, öteki dışındaki kendi benzersiz yerimi kaybetmemi zorunlu kılan bir hamle, genelde pek mümkün değildir; ne olursa olsun, tamamen sonuçsuz ve anlamsızdır. Kendimi bir başkasının acısına yansıttığımda, bu acıyı tam da *onun* acısı olarak deneyimlerim –*öteki* kategorisinde deneyimlerim ve acıya verdiğim tepki, acıdan kaynaklanan bir feryat değil, bir teselli sözü veya bir yardım edimi olur. Kendi deneyimlediğim şeyi *ötekine* havale etme, ötekine yönelmiş üretken bir yansımanın ve ötekini idrak etmenin hem etik hem de estetik açıdan zorunlu koşuludur. Gerçek anlamda bir estetik etkinlik, ancak kendimize *döndüğümüz* noktada, acı çeken kişinin dışındaki yerimize *döndüğümüz* ve kendimizi ötekine yansıtıp onu kendi içinde deneyimleyerek elde ettiğimiz malzemeyi biçimlendirmeye ve tamamlamaya başladığımız noktada fiilen başlar. Bu biçimlendirme ve tamamlama edimleri de, bizim bu malzemeyi (yani, verilmiş insanın acısını) ötekinin acı çeken bilincinin tüm nesne-dünyasını *aşan* özelliklerle *bütünlememizden* etkilenir. Ötekinin bilincini aşan bu özellikler artık bilgilendirme işlevi taşımak-

tan çıkıp, yeni bir işlev kazanırlar: *tamamlama* işlevi. Önceden ötekinin çektiği acı hakkında bizi bilgilendiren ve içsel acısına yönlendiren bedeninin konumu artık tamamen plastik bir değer kazanır, ifade edilen acıyı cisimleştiren ve tamamlayan bir ifade haline gelir ve bu ifade edilmişliğin duygusal ve iradi tonları artık acı tonları olmaktan çıkar. Onu çevreleyen açık mavi gökyüzü, acısını tamamlayan ve çözen resimsel bir özellik haline gelir. Ötekinin imgesini tamamlayan tüm bu değerleri ben kendi görme, irade ve hissetme fazlalığımdan çıkartmışımdır.

Ama kişinin kendisini ötekine yansıtması ve ötekini tamamlaması biçimindeki kurucu öğelerin birbirini kronolojik olarak izlemediğini de unutmamak gerekir; her ne kadar yaşanan deneyimde yansıtma ve tamamlama yoğun bir şekilde iç içe geçmiş ve birbiriyle kaynaşmış olsa da, bu öğelerin her birinin farklı bir anlamı olduğunu vurgulamalıyız. Sözel bir yapıtta, her söz her iki öğeyi de göz önünde bulundurur: Bir kurucu öğenin diğerinden üstün olması dışında, her söz ikili bir işlev taşır ve hem benim kendimi ötekine yansıtmamı yönlendirir hem de onu tamamlamamı sağlar.

Şimdi yerine getirmemiz gereken en ivedi görev, kahramanın bilincini ve dünyasını *aşan*, dünyadaki bilişsel-etik duruşunu aşan ve onu dışarıdan, bir başkasının ona dair bilincinden –yazarın/temaşa-edenin bilincinden– *tamamlayan* plastik-resimsel, uzamsal değerleri incelemek olacak.

2. [Dış görünüş]

Ele almamız gereken ilk konu, insan bedeninin ifade edici, "konuşan" özelliklerinin bütünselliği olarak bedenin dışı veya dış görünüşü. Kendi dışımızı nasıl deneyimleriz? Peki ötekinin dış görünüşünü nasıl deneyimleriz? Dış görünüşün estetik değeri, yaşanmış deneyimin hangi düzleminde bulunur? Şimdi üzerinde durmamız gereken sorular bunlar.

Narcissus gibi suya veya aynaya yansıyan görüntümü süzdüğüm nadir anlar dışında, kendi dışım, görüşümün somut, fiili ufkunun parçası değildir şüphesiz. Kendi dışımı (yani, hiç istisnasız be-

denimin tüm ifade edici özelliklerini) kendi *içimde* deneyimlerim. Kendi dışım, kendimi iç duyumuma bağlı bölük pörçük parçalar, kırıntılar biçiminde ancak, dış duyularımın alanına, her şeyden önce de, görme duyumun alanına girer. Ama dış duyularımın sunduğu veriler, *bu* bedenin bana ait olup olmadığına karar verebilmek için bile, sağlam ve güvenilir bir nihai kaynak oluşturmazlar. Buna ancak kendi iç duyumum karar verebilir. Dışadönük ifade edilmişliğimin bölük pörçük parçalarını kendi içsel diline tercüme ederek onlara bütünlük kazandıran da, yine kendi iç duyumumdur. Fiili algılamada söz konusu olan budur: Varlıktaki dışadönük ifade edilmişliğimi, gördüğüm, işittiğim ve dokunduğum dışarıdaki birleşik dünyada, diğer nesneler arasında dışadönük bütünlüklü bir nesne olarak bulmam. Gördüğüm dünyanın sınırında konumlanmış gibiyimdir adeta. Plastik-resimsel terimlerle ifade edecek olursak, bu dünyayla aynı hamurdan değilimdir. Düşüncem bedenimi bütünüyle diğer nesneler arasında bir nesne olarak dış dünyaya yerleştirebilirken, fiili görmem aynı şeyi yapamaz; yani görme, yeterli bir dış imge sağlayarak düşünmenin yardımına koşamaz.

Yaratıcı imgelemimize, kendimiz hakkındaki düşlerimize veya fantezilerimize gelince, bunların benim dışadönük ifade edilmişliğimle hiçbir ilgisi olmadığını ve onun dışadönük, bitmiş bir imgesini canlandırmadıklarını kolaylıkla tespit edebiliriz. Kendime dair aktif fantezi dünyam, tıpkı fiili görmemin ufku gibi, karşımda durur; bu dünyaya onun baş aktörü olarak girerim, yani bütün kalpleri fetheden, olağanüstü zaferler kazanan vb. biri olarak girerim. Böyle olmakla birlikte, kendi dışadönük imgemin her türlü temsil edilişinden yoksunumdur; oysa fantezimin *öteki* katılımcılarının imgeleri, en ikincil olanlarınki bile, zaman zaman kendilerini bana –yüzlerindeki şaşkınlık, sevinç, ürkme, sevgi, korku ifadesine kadar– epey belirgin ve eksiksiz sunarlar. Yine de bu korkunun, sevincin ve sevginin ilgili olduğu kişiyi, yani kendimi *görmem*: Kendimi kendi içimde *deneyimlerim*. Hatta dış görünüşümün başkalarında uyandırdığı hayranlığı düşlediğimde bile, onu kendime temsil etmem gerekmez; yalnızca onların üzerinde yarattığı izlenimin sonucunu kendime temsil ederim. Plastik ve resimsel yönleri bakı-

mından fantezi dünyası, fiili algılamanın dünyasına çok benzer. Burada da, baş aktör dışadönük ifade edilmez ve diğer katılımcılarınkinden farklı bir düzlemde var olur; diğerleri *dışadönük* ifade edilirlerken, o *içeriden* deneyimlenir.[49] Bu bakımdan fantezi, fiili algılamanın boşluğunu doldurmaz; bunu yapmasına gerek yoktur.

Kişilerin fantezide varoluş düzlemlerindeki farklılık, fantezi erotik bir nitelik taşıdığında özellikle belirgindir: Arzulanan kadın kahraman, temsilimizin ulaşabildiği en yüksek dış belirginliktir; ama erkek kahraman –düşleyen kişi– kendisini arzularında ve sevgisinde kendi içinde deneyimler ve büyük ölçüde dışadönük ifade

---

* 49. Karş. Bahtin'in 1920'lerde Rus edebiyat tarihi üstüne verdiği derslerdeki Byron'un Romantik dünyası açıklaması (ders notları, R. M. Mirkina): "Byron'un yaratıcı yapıtının temel özgünlüğü, kahramanın diğer karakterlerin temsili arasındaki kesin ayrımdır. Hayatları farklı düzlemlerde devam eder. Byron kahramanı lirik şekilde içeriden resmeder; ikincil karakterleri ise epik şekilde resmeder –dışsal bir hayat yaşarlar. Kişi kendi içinde kendisinin dışının bilincinde olamaz. İlk tanımaya başladığımız şey, ötekilerin dışadönük ifade edilmişliğidir. Kahramanın bizi içsel hayatına çekip orada tutmasının nedeni budur; diğer karakterleri ise görürüz." Bu, Bahtin'in düşünme tarzını farklı kılan, genel felsefi estetik ve edebi çözümleme bileşiminin tipik bir örneğidir.
Ayrıca karş. (aynı derslerde) Dostoyevski'nin sanatsal dünyasının fantezi veya düş dünyasına benzetilmesi: "Kendimizi düşündüğümüzde fantezilerimizin dünyası bir hayli belirgindir: Hem bir yazar hem de bir kahraman konumundayızdır, biri diğerini yönetiyordur. Her zaman kahramana eşlik ederiz, onun içsel deneyimleri bizi büyüler ve kendi içine katar. Kahramanı temaşa etmeyiz, onunla birlikte-deneyimleriz. Dostoyevski bizi kahramanın dünyasına katar ve kahramanı dışarıdan görmeyiz." Ve devam eder: "Dostoyevski'nin sahnedeki kahramanlarının, biz metni okurken ürettiklerinden tamamen farklı bir izlenim yaratmalarının nedeni budur. Dostoyevski'nin sahnedeki dünyasının özgüllüğünü yansıtmak prensipte imkânsızdır... Bizim için bağımsız ve tarafsız bir yer yoktur; kahramanı nesnel bir görüş imkânsızdır. Sahne ışıklarının Dostoyevski'nin yapıtlarının tam anlamıyla kavranmasını tahrih etmesinin nedeni budur. Teatral etkileri seslerle kaplı karanlık bir sahnedir, başka bir şey değil." Dostoyevski'nin dünyasının bu tasvirinin Bahtin'in Dostoyevski kitabında -*Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Dostoyevski'nin Yaratıcı Yapıtının Sorunları] (Leningrad: Priboj, 1929)- önemli ölçüde değiştiğinin vurgulanması gerekir: fantezi dünyasına benzetilme, esas itibariyle, yalnızca kahramanın dünyasına tekabül eder, oysa "bilen ve yargılayan 'ben' ve onun nesnesi dünya [Dostoyevski'nin yapıtlarında] tekil değil ama çoğul olarak mevcuttur. Dostoyevski tekbenciliği alt etmiştir. İdealist bilinci kendisine değil, karakterlerine ayırmıştır, üstelik karakterlerinden sadece birine değil hepsine ayırmıştır. Dostoyevski'nin yapıtlarının merkezinde, tek bir bilen ve yargılayan 'ben' yerine, tüm bu bilen ve yargılayan 'benlerin' birbirleriyle karşılıklı ilişkisi sorunu bulunmaktadır." [Bkz. Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev.: Cem Soydemir, Metis Yay., 2004].

edilmez. Uyurken gördüğümüz rüyalarda da, düzlemler bakımından benzer bir farklılık söz konusudur. Yine de fantezimi veya rüyamı başka birisine anlatmaya başladığımda (öykü birinci kişinin ağzından anlatılırken bile) baş aktörü diğer katılımcılarla aynı düzleme aktarmam gerekir. Dinleyici için hepimiz de *öteki* olduğumuzdan, ben de dahil olmak üzere öykünün bütün katılımcılarının dinleyici tarafından her şeye rağmen tek ve aynı plastik-resimsel düzlemde algılanacağı gerçeğini hesaba katmalıyımdır. Sanatsal yaratımın dünyası ile hem düşün hem de fiili hayatın dünyası arasındaki farklılık tam da bundan kaynaklanmaktadır. Sanatsal yaratımın dünyasında, tüm katılımcılar tek ve aynı plastik-resimsel görme düzleminde eşit olarak ifade edilir, oysa hayatta ve rüyalarda baş kahraman –ben kendim– asla dışadönük ifade edilmez ve herhangi bir dış imge gerektirmez. Bir sanatçının yerine getirmesi gerektiği ilk görev, hayatın ve hayatı düşlemenin bu baş aktörüne dışadönük bir beden kazandırmaktır. Bazen eğitimsiz insanlar bir romanı sanatsal-olmayan bir tarzda okuduğunda, sanatsal algılamanın yerini düşleme alır; ama bu, özgür bir düşleme değildir, bilakis romanın önceden belirlemiş olduğu pasif bir düşleme biçimidir. Bu tür bir okuyucu kendisini baş kahramana yansıtır, kahramanı tamamlayan bütün özellikleri (öncelikle de kahramanın dışını) göz ardı eder ve kahramanın hayatını, sanki kendisi o hayatın kahramanıymışçasına deneyimler.

İnsanı, kendi dışadönük imgesini imgelemde görselleştirmeye, kendisini dışarıdan "hissetmeye", kendisini iç duyumunun dilinden varlıkta dışadönük ifade edilmişliğin diline tercüme etmeye çalışabilir elbette; ama bu pek de kolay değildir, özel ve olağanüstü bir çaba gerektirir; üstelik bu zorluk ve çaba, çok iyi tanımadığımız birisinin neredeyse unuttuğumuz yüzünü hatırlamaya çalıştığımızda deneyimlediğimiz zorluk ve çabaya hiç benzemez. Bunun nedeni, kendi dış görünüşümüze dair yetersiz bir belleğe sahip olmamızdan çok, dış imgemizin belli bir temel direnç gösteriyor olmasıdır. Kişisel gözleme dayanarak, bu tür bir girişimin başlangıçtaki sonucunun şöyle olacağı çok kolay saptanabilir: Görsel olarak ifade edilen kendi imgem, ben kendimi içeriden deneyimlerken, kendimle bir-

likte değişken bir tanım kazanmaya başlayacaktır; daha ileride bir yönde, kendisini iç duyumumdan çok az koparacaktır; biraz kenara kayacak ve iç duyumumun yüzeyinden tamamen kopmadan bir yarım-kabartma gibi ayrılacaktır. Biraz "ikilenmiş" olacağımdır, ama tamamen ikiye bölünmeyeceğimdir: İç duyumumun göbek bağı, varlıktaki dışadönük ifade edilmişliğimi içsel özduyumuma bağlamayı sürdürecektir. Dolayısıyla, kendimi bir *yüzle* belirgin olarak görselleştirmek ve iç duyumumdan tamamen ayırmak için yeni bir çaba gerekecektir.

Bunda başarılı olduğumuzda ise, dışadönük imgemizin kendine has *boşluğu, hayaletimsi* görünümü, tuhaf ve ürkütücü *yalnızlığı* karşısında donakalacağızdır. Bunun açıklaması nedir? Bunun tek açıklaması, bu dışadönük imgeye, onu canlandırabilecek ve değer-kuramsal olarak plastik-resimsel dünyanın dışadönük bütünlüğüne katıp bu dünyayla birleştirebilecek herhangi bir duygusal ve iradi yaklaşımdan yoksun olduğumuz gerçeğidir. Bir başkasının varlıktaki dışadönük ifade edilmişliğini kavrayıp değer-kuramsal olarak yapılandıran duygusal ve iradi tepkilerimin hepsi (hayran olma, sevgi, şefkat, acıma, husumet, nefret vb.), benim ötemde dünyaya yönelmiştir ve içimde deneyimlediğim haliyle kendime uygulanamazlar. Kendi –isteyen, seven, hisseden, gören ve bilen– iç *ben*'imi, tamamen farklı değer-kategorileri kapsamında kendi içimde yapılandırırım ve bu kategoriler kendimin dışadönük ifade edilmişliğine doğrudan doğruya uygulanamaz. Ama kendimi iç duyumum ve kendim için hayatım, tahayyül eden ve gören biri olarak bende var olmaya devam eder: Ama tahayyül edilen veya görülen biri olarak bende mevcut değildirler. Ayrıca kendi dış görünüşümü –dolayısıyla, boşluğunu ve yalnızlığını– canlandıran ve bütünleştiren dolaysız duygusal-iradi tepkiler de bulmam kendimde.

Kendi dışadönük imgemi canlandırıp somut olarak görülebilir bir bütünün parçası kılmak için tahayyül dünyamın arkitektonisi, tamamen yeni bir etken eklenerek baştan aşağı yeniden yapılandırılmalıdır. Arkitektoniyi yeniden yapılandıran bu yeni etken, öteki *aracılığıyla* ve öteki *için* duygusal ve iradi biçimlerde olumlanan ve kurulan dışadönük imgeme dayanmaktadır.

Zira (iç özduyumumdan kopuk olarak) dışadönük ifade edilmişliğime yansıtamadığım kendimi, kendi içimde ancak içsel olarak olumlayabilirim; kendimle olumlanmış herhangi bir kuruluştan yoksun, değer-kuramsal bir boşluk olarak karşılaşmamın nedeni budur. İç özduyumum (*boş* görmemin işlevi) ve dışadönük ifade edilmiş imgem arasına adeta şeffaf bir perde yerleştirilmelidir: ötekinin benim dışadönük tezahürüme vereceği olası duygusal-iradi tepkinin perdesi –onun bana yönelik olası hayranlığı, sevgisi, şaşkınlığı veya acıması. Ötekinin ruhunun (bir araca indirgenmiş) perdesinden bakarken, dış görünüşümü canlandırır ve plastik-resimsel dünyanın bir parçası haline getiririm.

Ötekinin bana yönelik değer-kuramsal tepkisinin olası taşıyıcısı belirli bir insan olmamalıdır, zira böyle bir şey olursa, o insan hemen benim dışadönük imgemi benim temsil etme alanımdan dışlardı ve onun yerine yerleşirdi: Zaten görüş alanının sınırlarında bulunan normal konumumda olduğumda, bana yönelik dışadönük ifade edilmiş tepkisinde onu görürdüm; ayrıca o insan, kesin bir rolü olan bir katılımcı olarak, düşüme belirli bir *öykü* unsuru katardı; oysa gerçekte ihtiyaç duyulan şey, kendisi tahayyül edilen olaya katılmayan bir yazardır.

Burada söz konusu olan, kendimi içsel dilden dışadönük ifade edilmişliğin diline tercüme etme ve kendimin tamamını, diğer insanlar arasında bir insan olarak, diğer kahramanlar arasında bir kahraman olarak hayatın bütünlüklü plastik-resimsel dokusuna katma görevinin nasıl yerine getirileceğidir tam da. İnsan bu görevin yerine tamamen farklı türde başka bir görev, yani konudan konuya atlayan düşüncenin yerine getirdiği bir görev geçirebilir rahatlıkla: Düşünme, *beni* tüm öteki insanlarla tek ve aynı düzleme yerleştirme bakımından hiçbir zorlukla karşılaşmaz, zira düşünme ediminde her şeyden önce kendimi –bu benzersiz insan varlığı– varlıkta işgal ettiğim benzersiz yerden soyutlarım; dolayısıyla, kendimi dünyanın somut olarak sezilen benzersizliğinden soyutlarım. Bu nedenle, konudan konuya atlayan düşünce kendini nesneleştirmenin etik ve estetik güçlüklerine aşina değildir.

Etik ve estetik nesneleştirme, kendi dışında güçlü bir *temele*, kendimi bir başkası olarak görmemi sağlayacak gerçekten güçlü, sahici bir kaynağa ihtiyaç duyar.

Gerçekten de, –dışadönük canlı bir bütüne dahil olan canlı bir dış olarak– kendi dışımızı, olası bir ötekinin değerlendirici ruhu aracılığıyla izlediğimizde, ötekinin ruhu –kendine yeterli olmayan, adeta bir ruh-köle olan ruhu– etik varlık olayına, kesinlikle yabancı, belli bir sahte unsur katar. Nitekim kendine ait bağımsız bir değerden yoksun olduğu sürece yaratılan şey, üretken ve zenginleştirici bir şeyden ziyade, varlığın görme saflığını bulandıran içi boş, uyduruk bir ürün olacaktır. Burada görme taklidi gibi bir şey meydana gelir: Kendisine ait hiçbir yeri olmayan bir ruh, adı ve rolü olmayan bir katılımcı –kesinlikle tarih-dışı bir şey– yaratılmıştır. Bu uyduruk ötekinin gözünden bakarak kişinin kendi gerçek yüzünü göremeyeceği, kendisinin sadece bir maskesini[50] göreceği açıktır. Ötekinin canlı tepkisine dayanan bu perdeye bir beden kazandırılmalı ve temeli olan, özsel ve yetkin bir bağımsızlık ve kendine yeterlilik verilmelidir: Sorumluluk taşıyabilen bir yazara dönüştürülmelidir. Bunun olumsuz bir önkoşulu da, ona karşı tamamen tarafsız kalmak zorunda olmamdır: Kendime döndükten sonra, onun değerlendirmesini bir kez daha kendi menfaatime kullanmamam gerekir. Yalnızca dış görünüşle ilgilendiğimiz için burada bu sorunları derinlemesine ele alamayacağız (karş. anlatıcı, bir kadın kahraman aracılığıyla kendini nesneleştirme vb.). Ama estetik bir değer olarak dış görünüşün kendi özbilincimde dolaysız bir öğe olmadığı da açıktır: Plastik ve resimsel dünyaların sınırında durmaktadır. Nitekim kendi hayatımın, ama gerçek hayatım kadar tahayyül edilmiş hayatımın da baş aktörü olarak kendimi, hayatımın ve tahayyülümün diğer aktif katılımcılarını deneyimlediğim düzlemden temelde farklı bir düzlemde deneyimlerim.

Dışımı görmemin çok özel bir örneği de, kendime aynada bakmamdır. Bu durumda, kendimizi doğrudan doğruya görüyoruz gibi

50. Karş. C. G. Jung'un maske-yüz (dış-kişilik) kavramı: "kişinin gerçekte olmadığı, ama hem kendisinin hem de diğerlerinin, olduğunu düşündüğü şey." (Bkz. C. G. Jung, *Collected Works*, (New York: Pantheon, 1959), 9. cilt, 1. kısım, s. 123.)

gelecektir. Ama öyle değildir. Kendi içimizde kalırız ve yalnızca aynadaki yansımamızı görürüz, dünyayı görüşümüzde ve deneyimleyişimizde doğrudan bir öğe olamayan yansımamızı görürüz. Dışımızın *yansımasını* görürüz ama dışımız bakımından *kendimizi* görmeyiz. Dış, tamamını kapsamaz –aynanın karşısındayımdır, ama onda değilimdir. Ayna, kendini nesneleştirme için malzeme sağlamaktan fazlasını yapamaz, üstelik bunu da saf biçiminde yapamaz. Aslında ayna karşısındaki konumumuz, bir şekilde daima sahtedir, zira kendimize dışarıdan yaklaşma olanağından yoksun olduğumuz için, ötekinde olduğu gibi bu durumda da, kendimizi özgün olarak belirlenmiş olmayan bir olası ötekine yansıtırız ve daha sonra, bu ötekinin yardımıyla kendimizle ilişkili değer-kuramsal bir konum bulmaya çalışırız; bu durumda da, kendimizi –ötekinden yola çıkarak– canlandırıp biçimlendirmeye çalışırız. Aynada yüzümüzde gördüğümüz, ama yaşanmış hayatımızda hiçbir zaman sahip olmadığımız, ayrıksı ve doğal-olmayan bir ifadedir. Yüzümüzün aynaya yansıyan bu ifadesi, duygusal ve iradi yönelmişliği tamamen farklı düzlemlerden kaynaklanan birçok ifadeden oluşmaktadır: (1) Verilmiş bir öğede fiili hale getirdiğimiz ve hayatımızın bütünlüklü, benzersiz bağlamında gerekçelendirilen fiili duygusal ve iradi tutumumuzun ifadeleri; (2) Olası ötekinin değerlendirme ifadeleri, kendisine ait hiçbir yeri olmayan kurmaca bir ruhun ifadeleri; (3) Olası ötekinin değerlendirmesi karşısındaki –tatmin veya tatminsizlik, memnuniyet veya memnuniyetsizlik gibi– kendi ifadelerimiz. Nitekim kendi dışımızla ilişkimiz doğrudan doğruya estetik bir nitelik taşımaz; yalnızca ötekiler üzerindeki –yani, dolaysız gözlemciler üzerindeki– olası etkileriyle ilgilidir. Kısacası dışımızı kendimiz için değil, ötekiler *için* ve ötekiler *aracılığıyla* değerlendiririz. Son olarak, bu üç ifade –yine kendimiz için değil, öteki için elbette– yüzümüzde görmeyi *istediğimiz* bir ifadede birleşebilir. Zira neredeyse her zaman, yüzümüze önemli olduğunu veya hoşa gideceğini düşündüğümüz herhangi bir ifade vermeye çalışarak, ayna karşısında belli ölçüde yapmacık tavırlar takınırız.

Tüm bu farklı ifadeler birbirleriyle mücadele halindedir ve yüzümüzün aynadaki yansımasında rastlantısal bir ortak hayata başla-

yabilirler. Ne olursa olsun, burada ifade edilen şey, bütünlüklü ve benzersiz bir ruh değildir –kendini seyretme olayında bir ikinci katılımcı, kurmaca bir öteki, yetkisiz ve asılsız bir yazar yer almaktadır. Aynada kendime baktığımda yalnız değilimdir: Bir başkasının ruhu tarafından ele geçirilmişimdir. Üstelik dahası da vardır. Bazen bu öteki ruh, belli bir kendine yeterliliğe ulaşacak denli vücut bulabilir. Kendi dışımızdan hoşnutsuzluğumuza eklenebilecek bir kızgınlık ve belli ölçüde bir kırgınlık, bu ötekine –kendi dışımızın olası yazarına– vücut verir. Ötekine bir güvensizlik, kızgınlık duyma, onu yok etme arzusu söz konusu olabilir. Bir başkasının kavrayıcı ve biçimlendirici potansiyel değerlendirmesine karşı çıkmaya çalışırken, bu değerlendirmeyi kendi kendine yaşayabilmesini mümkün kılacak denli, hatta neredeyse varlıkta konumlanmış bir kişi haline gelmesini mümkün kılacak denli cisimleştiririm, ona bir beden kazandırırım.

Yansıyan yüzün ifadesini saflaştırmak, kendi portresini yapan bir ressamın yerine getirmekle yükümlü olduğu ilk görevdir tam da. Bu görevi, ressamın yetkin ve özsel olarak zorunlu yazarı yerine getirebilir ancak: Kişi-olarak-ressamı alt eden yazar-ressamdır bu. Ama bana öyle geliyor ki kişinin kendi portresini, yüzün kendine özgü hayaletimsi niteliğinin portresinden ayırmak her zaman mümkündür: Yüz kendi içinde, insanı eksiksiz olarak kapsamıyordur adeta, onun tamamını kuşatmıyordur. Bence, Rembrandt'ın kendi portresinde[51] sürekli gülen yüzünde veya Vrubel'in[52] tuhaf şekilde yabancılaşmış yüzünde ürkütücü bir şey vardır.

Kişinin dışının bir *fablın* çok-yönlü hareketinde kapsandığı ve insanın bütününü içermek zorunda olduğu sözel kompozisyonun *otobiyografik* kahramanında, kişinin kendi dışının bütünlüklü bir

51. Rembrandt'ın Köln'deki Wallraf-Richartz Müzesinde bulunan *Kendi-Portresi* (1665) (82,5 x 65,5 cm ebadındaki yağlıboya tablo). Renkli bir reprodüksiyon için bkz. Pascal Bonafoux, *Rembrandt: Self-Portrait* (New York: Rizzoli, 1985), s. 125.
52. Mikhail Vrubel' (1856-1910), Rus ressam. Bkz. Leningrad'da bulunan Rus Müzesindeki *Kendi-Portresi* (1905) (kâğıt üzerinde karakalem, suluboya ve guaş boya ile, 57,9 x 53,5 cm ebadında) veya Moskova'daki Tretyakov Galeresinde bulunan *Kendi-Portresi* (1904) (karakalem, karton üzerine tatbik edilmiş boyalı kağıt, 35,5 x 29,5 cm ebadında). Reprodüksiyonlar için bkz. S. Kaplanova, komp., *Vrubel* (Leningrad: Aurora, 1975), 54. no'lu illüstrasyon ve kapak resmi.

imgesini sunabilmek çok daha zordur. Büyük bir sanat yapıtında böyle bir girişimin sonuca ulaştığından haberdar değilim. Ama Puşkin'in bir çocuk olarak kendi portresi,[53] Tolstoy'un Irtenev'i ve Levin'i,[54] Dostoyevski'nin yeraltı insanı ve diğerleri gibi birçok kısmi girişim mevcuttur. Dış görünüşün tamamen resimsel eksiksizliğine sözel yaratımda rastlanmaz ve aslında bu mümkün de değildir, çünkü sözel yaratımda bir insanın bütününün birçok başka özelliğiyle iç içe geçmiştir (bunları aşağıda çözümleyeceğiz).

Kişinin kendi fotoğrafı da karşılaştırma için malzeme sunmaktan başka bir şey yapamaz, üstelik fotoğrafta da kendimizi görmeyiz –bir yazar barındırmayan yansımamızı görürüz yalnızca. Fotoğrafın kurmaca bir ötekinin ifadesini yansıtmadığı doğrudur, başka bir deyişle, aynadaki yansımadan daha katışıksızdır; ama yine de, rastlantısaldır, suni alımlanır ve devam eden varlık olayındaki *özsel* duygusal-iradi duruşumuzu ifade etmez. Hayat deneyimimin bütünlüğüne kesinlikle dahil edilemeyen bir ham malzemedir yalnızca; dahil edilemez çünkü bunun için hiçbir kural yoktur.

Yetkin kabul ettiğimiz bir ressamın yaptığı portremiz ise tamamen farklı bir konudur. Bu durumda, elimdeki şey, içinde asla yaşamadığım bir dünyaya açılan bir penceredir aslında; kişinin kendisini, saf ve bütün bir ötekinin –ressamın– gözünden ötekinin dünyasında görmesidir; beni önceden belirlemeye yönelik içkin bir eğilim taşıyan, öngörü biçiminde bir görmedir. Nitekim dış görünüş ruhumun bütününü –dünyadaki bütünlüklü duygusal-iradi bilişsel-etik duruşumu– kuşatmalı, kendi içinde içermeli ve tamamlamalıdır. Benim için dış görünüş bu işlevi yalnızca ötekinde yerine getirir: Kendimi kendi dışımda hissedemem, kendimi dışım tarafından kuşatılmış ve ifade edilmiş olarak hissedemem, çünkü duygusal ve iradi tepkilerim nesnelere yöneliktir ve benim bitmiş bir dışadönük imgemde toplanmazlar. Dışım, kendimin tanımlanmasında *benim için* bir bileşen haline gelemez. *Ben* kategorisinde dışım beni kuşatan ve tamamlayan bir değer olarak deneyimlenemez. Dolayısıyla ancak *öteki* kategorisinde deneyimlenebilir ve kendimi bütünlüklü

53. Puşkin'in 1814'te Fransızca yazılmış "Mon Portrait" şiiri.
54. *Çocukluk, Ergenlik* ve *Gençlik*'te Irtenev ve *Anna Karenina*'da Levin.

resimsel-plastik dışsal dünyanın bir bileşeni olarak görebilmek için kendimi öteki kategorisinde sınıflandırmam gerekir.

Sözel sanat yapıtlarıyla ilişkili olarak değerlendirildiğinde dış görünüşün yalıtılarak ele alınmaması gerekir. Saf resimsel portrenin içerdiği eksiklik, sözel sanat yapıtında, doğrudan doğruya dış görünüşle ilintili olan ama görsel sanatın ancak nadiren ulaşabildiği veya hiç ulaşamadığı bir dizi özellikle giderilir: duruş, yürüyüş tarzı, ses rengi, değişen yüz ifadeleri; bir insanın hayatının muhtelif tarihsel uğraklarında, dış görünüşün bir bütün olarak değişen ifadesi; bir insanın hayat akışının tarihsel dizilişinde, hayat olayının tersine çevrilemez uğraklarının ifadesi; insanın dışadönük ifade edilen yaşlar kapsamındaki tedrici büyümesinin özellikleri; plastik-resimsel sürekliliklerinde gençlik, olgunluk ve yaşlılık imgeleri. Başka bir deyişle, "dış insanın tarihi" ifadesinde sınıflandırılabilecek bütün özellikler.

Özbilinç için bu bütünlüklü imge hayata serpiştirilmiştir ve ancak rastlantısal parçalar biçiminde dış dünyayı görme alanına girer. Üstelik eksik olan şey, tam da *dışsal* bütünlük ve sürekliliktir; hayatı kendi *ben* kategorisinde deneyimleyen bir insan, haddi zatında o da görece tamamlanmış olacak olan dışadönük bir bütünde kendi kendisini toparlayamaz. Bu, dışa bakışın sunduğu malzemenin bir kusuru değildir (aslında büyük ölçüde onun kusuru olsa da tamamen onun kusuru değildir); daha ziyade, bir insanın varlıktaki kendi dışadönük ifade edilmişliğine kendi içinden bütünlüklü değer-kuramsal bir yaklaşıma prensipte sahip olamamasıyla ilintilidir. Hiçbir ayna, hiçbir fotoğraf, özel hiçbir kendini gözlemleme bunu sağlayamaz. Bunlarla, kendine ait hiçbir bakış açısına sahip olmayan olası bir ötekinin konumundan, kişinin kendi bencil amaçları için yaratılmış, estetik açıdan sahte bir ürüne ulaşabiliriz olsa olsa.

Bu anlamda, bir insanın ötekine, ötekinin kendi kendine sürdürdüğü gören, hatırlayan, derleyip toparlayan ve birleştiren etkinliğine mutlak bir ihtiyaç duyduğu söylenebilir –insanın dışadönük tamamlanmış kişiliğini üretebilen, kendi kendine sürdürülen tek etkinlik budur. Öteki yaratmasaydı bu dışadönük kişilik asla var ola-

mazdı: Estetik bellek *üretkendir –dışadönük* insana ilk kez yeni bir varlık düzleminde hayat verir.

3. [Bedenin dış sınırları]

Bir insanın dışarıdan plastik-resimsel görülmesinin özel ve son derece önemli bir özelliği de, insanı kuşatan dış sınırların deneyimlenmesidir. Bu, dış görünüşle ayrılmaz şekilde bağlantılıdır ve dışarıdaki, dışadönük insanın kendisini kuşatan dış dünya ile ilişkisini –bir insanın dünyadaki *sınırlarının belirlenmesini*– ifade ettiği sürece ondan ancak soyutlanarak ayrılabilir. Bu dış sınır özbilinçte, yani kendimle ilişkimde, başka bir insanla ilişkili deneyimlendiğinden temelde farklı bir şekilde deneyimlenir. Aslında insanın sınırlılığının canlı, estetik (ve etik) açıdan inandırıcı bir şekilde deneyimlenmesi, bir insanın sınırları belirlenmiş ampirik bir nesne olarak deneyimlenmesi yalnızca öteki insanda verilmiş bir şey olarak bana sunulur. Öteki, bana dışsal olan bir dünyada kapsanmış bir şey olarak bana sunulur; bu dünyanın, uzamda sınırları her tarafından tamamen belirlenmiş bir bileşeni olarak bana sunulur. Üstelik verilmiş her öğede, sınırlarının tamamını açıkça deneyimlerim, onun tamamını görsel olarak kuşatırım; onun tamamını somut olarak kuşatabilirim. Dış dünyanın oluşturduğu arka planın önünde onun başını resmeden çizgileri ve dış dünyada bedeninin sınırlarını belirleyen çizgilerin tamamını görürüm. Öteki, onun *tamamı*, bana dışsal olan dünyadaki diğer şeyler arasında bir şey olarak, bu dünyanın sınırlarını hiçbir şekilde aşmadan ve görünür, somut plastik-resimsel bütünlüğünü hiçbir şekilde bozmadan tamamını kapsayan eksiksizliğiyle karşımda durmaktadır.

Algısal deneyim stokumun, *kendi* dış belirlenmişliğim için bana aynı türde bir görmeyi asla sağlayamayacağına şüphe yoktur. Yalnızca fiili algılama değil, ama zihinsel temsiller de, hiçbir fazlalık olmadan, sınırları bütünüyle belirlenmiş bir varlık olarak, tamamını içine alacak türde bir ufuk oluşturamaz. Fiili algılama bakımından ise, hiçbir özel kanıta gerek yoktur: Görmemin ufkunun sınırında konumlanmışımdır; görünür dünya karşımda hazırdır. Ba-

şımı farklı yönlere çevirerek, merkezinde durduğum ve beni çevreleyen uzamın her tarafından kendimin tamamını görmeyi başarabilirim, ama kendimi bu uzam tarafından gerçekten kuşatılmış olarak göremem asla.

Zihinsel temsil bakımından durum biraz daha karmaşıktır. Normalde kendi imgemi kendime temsil etmesem de, biraz çabalayarak bunu *yapabileceğimi* görmüştük. Ama böyle bir durumda, ötekini iyice görmeme rağmen kendi imgemi, ancak sınırları her tarafından belirlenmiş olarak kendime temsil edebilirim elbette. Ama temsil edilen bu imge, her türlü içsel inandırıcılıktan yoksundur, çünkü kendimi kendi içimde deneyimlemeye son veremem ve ben olduğum sürece kendimi bu şekilde deneyimlemeye devam ederim; daha doğrusu ben *onda* kalmaya devam ederim ve zihinsel olarak temsil edilmiş kendi imgemi ona katmam. Bunun benim tamamım olduğu, sınırları bütünüyle belirlenmiş bu nesnenin dışında var olmadığım bilinci –böyle bir bilinç kendi içimde asla inandırıcı olamaz, çünkü bunun benim *tamamım* olmadığı gerçeğinin bilinci, varlıkta dışadönük ifade edilmişliğimin her türlü algılanmasının ve her türlü zihinsel temsilinin zorunlu ölçütüdür. Başka bir insanı zihinsel temsil edişim, onu eksiksizce fiilen görmemle yeterince örtüşürken, *kendimi* temsil edişim zorlamadır ve hiçbir fiili algılamayla örtüşmez. Kendimi fiili deneyimlememin en özsel parçası, dışadönük görme'den dışlanmıştır.

Kendimi deneyimlemem ve ötekini deneyimlemem arasındaki bu fark biliş tarafından aşılır; daha doğrusu biliş, tıpkı idrak eden *öznenin* benzersizliğini göz ardı ettiği gibi, bu farkı da göz ardı eder. Bilişin bütünlüklü dünyasında, benzersiz bir *kendim-için-ben* olarak kendime, benim için *ötekiler* olan, hiç istisnasız –geçmiş, şimdi veya gelecekteki– bütün diğer insanlarınkinden farklı bir yer bulamam. Aksine diğer bütün insanlar kadar sınırlı bir insan olduğumu ve diğer her insanın kendisini özsel olarak kendi içinde deneyimlediğini ve kendi dışadönük ifade edilmişliğinde kendisi için cisimleşmediğini bilirim. Ama bu tür bir biliş, bir-kereliğine-meydana-gelmiş bir *öznenin* bir-kereliğine-meydana-gelmiş dünyasının fiilen görülmesini ve deneyimlenmesini mümkün kılan koşulları

sağlayamaz. *Ben* ve *öteki* imge-kategorilerinin bağıntısı, gerçek bir insanın somut olarak deneyimlenme biçimidir; *ben'in* bu biçimi (kendimi tek-ve-biricik ben olarak deneyimleme biçimim), *öteki*'nin biçiminden (hiç istisnasız tüm diğer insanları deneyimleme biçimimden) tamamen farklıdır. Öteki kişinin *ben'ini* de, kendi *ben*'imi deneyimleme tarzımdan tamamen farklı bir şekilde deneyimlerim: Öteki kişinin *ben*'i de, ötekinin kurucu bir özelliği olarak *öteki* kategorisinde sınıflandırılır.

Bu köklü farklılık yalnızca estetik için değil, etik için de temel bir önem taşır. Bu bağlamda, Hıristiyan etiğinde prensipte *ben* ve *öteki* arasında var olan değer eşitsizliğini anımsamak yeterli olacaktır: Kişi kendisini değil, ötekini sevmelidir; kişi kendisine değil, ötekine hoş görülü olmalıdır; genelde de, ötekini her türlü yükten kurtarıp bu yükü kendimiz üstlenmeliyizdir.[55] Ya da, ötekinin mutluluğunu ve kişinin kendi mutluluğunu tamamen farklı şekillerde değerlendiren özgeciliği düşünün. Etik tekbencilik konusuna ise birazdan değineceğiz.

Estetik bakış açısı için şu esastır: Ben –kendim için– kendi kendime sürdürdüğüm her türlü etkinliğin (görme, işitme, dokunma, düşünme, hissetme vb.) *öznesiyim*dir; kendi yaşanmış deneyimlerimde, kendi içimden yola çıkarak ileriye, kendimin ötesine, dünyaya, bir nesneye yönelirim. Nesne, *özne* olarak benim karşımda durur. Burada söz konusu olan, epistemolojik özne-nesne bağıntısı değildir; –tek-ve-biricik *özne*– ben ile –yalnızca bilişimin ve dış duyularımın değil ama irademin ve hissetmemin de nesnesi olarak– dünyanın geri kalanı arasındaki bağıntıdır. Öteki insan benim için tamamen nesne *olarak* var olur ve onun *ben*'i benim için yalnızca bir nesnedir. Kendimi hatırlayabilirim, kendimi dış duyularımla belli ölçüde algılayabilir ve böylece kısmen arzulamamın ve hissetmemin nesnesi kılabilirim –yani, kendimi kendim için bir nesne haline getirebilirim. Ama bu kendini nesneleştirme ediminde kendimle asla örtüşmeyeceğimdir –*kendim-için-ben*, kendini nesneleştirmenin ürününde değil, bizatihi kendini nesneleştirme ediminde var

55. Karş. Yeni Ahit'in buyruğu: "Birbirinizin yükünü taşıyın, böylece Mesih'in Yasası'nı yerine getirirsiniz." (Galatyalılar'a Mektup 6: 2).

olmaya devam edecektir; yani, görülen veya hissedilen *nesnede* değil, görme, hissetme, düşünme *ediminde* var olmayı sürdürecektir. Aktif *öznesi* olarak her türlü nesneyi aştığım için kendimin tamamını bir nesneye sığdıramam.

Burada, (idealizmin temelini oluşturan) bu ilişki hallerinin bilişsel boyutuyla ilgilenmiyoruz. Bunun yerine, öznelliğimizin somut yaşanmış deneyimiyle ve başka bir insanın nesne-halinin tersine, yaşanmış deneyimin –bizim yaşanmış deneyimimizin– bir nesnede kapsamlı bir şekilde mevcut olmasının olanaksızlığıyla[b] ilgileniyoruz. Biliş bunu biraz değiştirir: Ben kendim –benzersiz, tek-ve-biricik insan varlık– bile, mutlak bir kendim için *ben* veya epistemolojik bir *özne* değilimdir: Benim kendim için ben olmamı olanaklı kılan, beni diğer tüm insan varlıkların karşısında belirli bir insan varlık kılan her şey (belirli bir yer ve zaman, belirli bir yazgı vb.), bilişin *öznesi* değil, *nesnesi*dir (karş. Rickert).[56] Yine de, idealizmi

b.Bu, Romantizm estetiğinde çok iyi kavranmış ve özümsenmiştir (karş. Schlegel'in ironi teorisi[57]).

56. Heinrich Rickert (1863-1936), Alman felsefeci, güneybatı Alman Yeni-Kantçılık okulunun liderlerinden. Rickert karşı çıkılamaz saf *özneyi* psiko-fiziksel ve psikolojik *özneden* ayırır: *Özne*, öncelikle canlı bedendir, sonra psişik *öznedir* ve nihayetinde (gerçek olan ilk ikisinin tersine) gerçek-olmayan (*irreal*) ve birey-olmayan epistemolojik *öznedir*. Bkz. Heinrich Rickert, *Der Gegenstand der Erkenntnis* (Tübingen: Mohr, 1921; birinci basım tarihi 1892), 1. bölüm, 6. bölümce ("Die realen Subjekte") ve 7. bölümce ("Das erkenntnistheoretische Subjekt"). Rickert'in felsefesine bir giriş için bkz. Guy Oakes, "Introduction", Rickert'in *Limits of Concept Formation in Natural Science* kitabının kısaltılmış çevirisinde (Cambridge: Cambridge University Press, 1968).

57. Friedrich Schlegel'in Romantik ironi kavramı, bir dehanın "ben"inin bütün normlardan ve değerlerden, kendi nesneleşmelerinden ve üretimlerinden özgürleştiğini –sınırlılığını sürekli "alt ettiğini", kendisinin üzerinde ve ötesinde aklı başında bir değerlendirmeye ulaştığını- önvarsayar. İroni kişinin tininin herhangi bir halinin mutlak keyfiliğinin göstergesidir, nitekim "sahiden özgür ve eğitimli bir kişinin, felsefi veya filolojik, eleştirel veya şiirsel, tarihsel veya retorik, antik veya modern olma isteğine kendisini alıştırabilmesi gerekir: Tıpkı kişinin bir enstrümanı istediği zaman ve istediği ölçüde akort edebilmesi gibi son derece keyfidir." [Bkz. Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*, çeviri Peter Firchow (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), s. 149, "Critical Fragments"ta no. 55). Romantik ironi konusunda bkz. Ernst Behler, *Klassiche Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972) ve Walzel'in, Immerwahl'ın ve Szondi'nin makaleleri, *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit* içinde, der. Helmut Schanze (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985).]

sezgisel açıdan inandırıcı kılan, öteki insan varlığa dair deneyimim değil, kendime dair deneyimimdir (öteki, daha ziyade gerçekçiliği ve materyalizmi sezgisel açıdan inandırıcı kılar). Tüm dünyayı benim bilincime yerleştiren tekbencilik de, sezgisel açıdan inandırıcı veya herhangi bir ölçüde anlaşılır olabilir. Ama (ben de dahil olmak üzere) tüm dünyayı, evrenin açıkça çok küçük bir parçası olan *başka bir* insanın bilincine yerleştirmek, sezgisel açıdan pek de anlaşılır değildir.

Benim için kendimin tamamını, dışsal olarak sınırları belirlenmiş, bütünüyle görünür ve somut bir nesnenin içinde kapanmış olarak inandırıcı şekilde deneyimlemek mümkün değildir; yani, kendimi bu nesneyle her bakımından örtüşüyor olarak deneyimleyemem. Yine de, ötekini kendime temsil edebilmemin tek yolu budur. Bildiğim ve kısmen ötekinde birlikte deneyimlediğim içsel olan her şeyi, ötekinin *ben*'ini, iradesini ve bilişini içeren bir kaba koyuyormuşçasına, onun dışadönük imgesine eklerim. Öteki, benim için, bir bütün olarak dışadönük imgesinde derlenip toparlanır ve bu imgeye sığdırılır. Öte yandan, kendi bilincimi, dünyaya sığdırılmış olarak deneyimlemekten çok, dünyayı kuşatıyor olarak, dünyayı sarmalıyor olarak deneyimlerim. Başka bir deyişle, bir insanın dışadönük imgesi, *ötekini* tamamlıyor ve kapsıyor olarak deneyimlenebilir, ama ben kendi imgemi, *kendimi* tamamlıyor ve kapsıyor olarak deneyimlemem.

Yanlış anlaşılmadan kaçınmak için bir kez daha yineleyeyim: Burada beden ve ruh, bilinç ve madde, idealizm ve gerçekçilik ilişkisi gibi biliş öğeleriyle ve bunlarla ilintili diğer meselelerle ilgilenmiyoruz. Yalnızca somut yaşanmış deneyim ve onun katışıksız estetik inandırıcılığı ile ilgileniyoruz. İdealizmin, kendini deyimlemenin bakış açısından sezgisel olarak inandırıcı olduğunu söyleyebiliriz; ama materyalizm, öteki insanı deneyimlememin bakış açısından sezgisel olarak inandırıcıdır (bu yönelimlerin felsefi, bilişsel gerekçelendirilmesine ilişkin değerlendirmeleri burada göz ardı ederek bunu söylüyoruz elbette).

Bedenin sınır çizgisi, ötekini –üstelik kurucu özelliklerinin hepsiyle ötekinin tamamını– belirlemeye ve tamamlamaya değer-ku-

ramsal olarak yeterlidir; ama kendim için beni belirlemeye ve tamamlamaya kesinlikle yeterli değildir, çünkü kendimi özsel olarak her türlü sınırı, her türlü bedeni kuşatıyor olarak –her türlü sınırın ötesine taşıyor olarak– deneyimlerim. Özbilincim her türlü imgemin taşıyabileceği plastik inandırıcılığı yok eder.

Tüm bunlardan ortaya çıkan şey ise şudur: Ben yalnızca öteki insanı dış dünya ile aynı doğadan olarak deneyimlerim, dolayısıyla yalnızca öteki insan bu dünyayla iç içe geçirilip estetik açıdan inandırıcı bir tarzda dünyayla uyumlu kılınabilir. Doğa-olarak-insan, bende değil yalnızca ötekinde sezgisel olarak inandırıcı bir tarzda deneyimlenir. Ben –kendim için– dış dünya ile *tamamen* aynı doğadan değilimdir, çünkü bende daima bu dünyanın karşısına koyabileceğim özsel bir şey vardır: kendi kendime sürdürdüğüm iç etkinliğim, dış dünyayı nesne olarak bulan ve onda kapsanamayan öznelliğim. Kendi kendime sürdürdüğüm bu iç etkinlik hem doğayı hem de dünyayı aşar: Dünyanın hareketinde kendimi deneyimlediğim çizgide daima bir çıkış noktasına sahibimdir –daima verilmiş doğal bir şey olmaktan kurtulmamı sağlayacak bir kaçış noktasına[58] sahibimdir.

Öteki dünyayla yakından bağlantılıdır; *ben* ise dünyayı-aşan kendi kendime sürdürdüğüm iç etkinlikle yakından bağlantılıyımdır. Tüm ağırlığımla kendime sahip çıktığımda ise, bende bir nesne niteliği taşıyan her şey[c] kendim için beni ifade etmekten çıkar ve kendimi bir bütün olarak, bizatihi düşünme, görme ve hissetme edimine çekmeye başlarım. Hiçbir dışsal ilişki içinde tümüyle kapsanmam –bu ilişki hallerinin hiçbiri tamamımı kapsayacak şekilde beni içeremez; adeta kendim için verilmiş her türlü ilişkiye teğet konumdayımdır. Bende uzamsal olarak verilmiş olan her şey, kendi *uzamsal-olmayan* iç merkezimin çekimine kapılır, oysa ötekinde ideal olan her şey, onun *uzamdaki* verilmişliğinin çekimindedir.

58. Kaçış payı kavramı için bkz. Bahtin'in *Dostoyevski'nin Poetikasının Sorunları* kitabı, s. 232-235, 241, 258, 277-278.

c. Örneğin, dışadönük ifade edilmişliğimin parçaları; bende zaten verilmiş olan, kendimde mevcut olan her şey; kendimi düşünmemin, nasıl hissettiğimin belirli bir içeriği olarak ben kendim.

Ötekini somut olarak deneyimlememdeki belirginlik, *verilmiş* bir sınırlı sonluluğun *verilmiş* dışsal, uzamsal-duyulur bir dünyanın sınırlarını aşmadan güçlü bir şekilde nasıl gerekçelendirileceği biçimindeki estetik sorunu kesin olarak öne çıkarır. Hem bilişsel kavrayışın yetersizliği hem de (tamamen anlam kapsamında gerçekleşen ve bir imgenin somut benzersizliğine kayıtsız kalan) etik gerekçelendirmenin yetersizliği, yalnızca öteki ile ilişkili olarak doğrudan doğruya deneyimlenir. Zira hem bilişsel kavrayış hem de etik gerekçelendirme, benim ötekini deneyimlememde böylesine önemli olan kendimi deneyimleme halim açısından hiçbir önem taşımayan dışa dönük ifade edilmişlik bileşenini göz ardı eder.

Kendi kendime sürdürdüğüm estetik etkinlik[d] kendi içinde, yaratıcı plastik imgelerin tohumu diyebileceğimiz bir şeyi birleştirerek içerir ve kendi içimden kaynaklanan ve ötekinin dışadönük tamamlanmışlığını oluşturan özellikler bakımından ötekini değer-kuramsal olarak olumlayan birtakım tersine çevrilemez eylemlerde ifade bulur: sözgelimi, ötekini kucaklayan, öpen veya ona "kanat geren"[60] eylemler.

---

d. Bir yazarın-sanatçının özel etkinliğinde kendisini açığa vurduğu haliyle kendi kendine sürdürülen bir estetik etkinlik *değil*, ama içsel olarak hâlâ ayrışmamış olduğu ve estetik-olmayan unsurlardan ayrılmadığı, benim bir-kereliğine-meydanagelmiş hayatımda kendi kendime sürdürdüğüm estetik etkinlik.[59]

59. Estetik etkinliğin alanı, sanatsal yaratımın alanından daha geniş ve kapsamlıdır; estetik etkinliğin bütün biçimlerinin sanat etkinliğine indirgenmesi mümkün değildir. Karş. Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Stuttgart: Enke, 1906), s. 4: "Doğanın bazı fenomenlerine hayran olmamız ve kendimizi sevgiyle onlara adamamız, estetik davranış tarzının tüm izlerini taşır, yine de sanatın bunlara değinmesi gerekmez. Üstelik dahası da vardır. Tüm düşünsel ve toplumsal alanlarda, yaratıcı gücün bir kısmı, estetik biçimlendirmede ifade bulur; bu tür bir biçimlendirmenin ürünleri, her ne kadar sanat yapıtı sayılmasalar da, estetik açıdan beğenilir. Gündelik deneyimin birçok olgusu bize, beğeninin sanattan bağımsız gelişebildiğini ve işlerlik gösterebildiğini gösterdiği için, estetik alanın kapsamının sanatınkinden daha geniş olduğunu kabul etmemiz gerekir." Bkz. Max Dessoir, *Aesthetics and Theory of Art*, çeviri S. A. Emery (Detroit: Wayne State University Press, 1970).

60. "Kanat germe" (*episkiasis*, *obumbratio*): "Kanat germe"nin Rusça karşılığı, sığınacak yer sağlama, koruma ve lütfetme veya lütuf bahşetme gücünü ima eder. Terim İncil'den alınmıştır, karş. Luke 1: 35: "Yüceler Yücesi'nin gücü sana kanat gerecek." Bkz. Gerhard Friedrich, *Theological Dictionary of the New Testament*, der. Gerhard Friedrich, çeviren ve der. G. W. Bromiley (Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, 1971), 3. cilt, s. 399-400.

Bu eylemlerin üretkenliği ve tersine çevrilemezliği, özellikle benim bunları deneyimlememde belirginleşir. Bu eylemlerde, ötekinin dışındaki kendi konumumun ayrıcalığını sezgisel açıdan inandırıcı bir tarzda fiili hale getiririm ve ötekinin değer-kuramsal vücut kazanmışlığı (bedeni) bu bağlamda elle tutulur, somut bir gerçeklik kazanır. Sonuçta, kucaklanabilecek, her tarafından sarıp sarmalanabilecek olan yalnızca ötekidir; şefkatle dokunulup hissedilebilecek olan yalnızca ötekinin sınırlarıdır. Ötekinin kırılgan sınırlılığı, tamamlanmışlığı, onun burada-ve-şimdiki varlığı –tüm bunları içsel olarak kavrarım ve adeta kucaklayarak şekillendiririm; bu edimde, ötekinin dışadönük varoluşu, yeni bir tarzda yaşamaya başlar, yeni bir anlam kazanır ve öteki yeni bir varlık düzleminde doğar. Kendi dudağımız yalnızca ötekinin dudağına temas edebilir, yalnızca ötekine elimizle dokunabiliriz, aktif olarak yalnızca ötekinin üzerinde yükselip tamamına "kanat gerebiliriz"; varoluşunun her kurucu özelliğinde ona "kanat gerebiliriz"; bedenine ve bedeninin içindeki ruhuna "kanat gerebiliriz".

Bu eylemlerin hiçbirini kendimle ilgili olarak deneyimleyemem; ama bunun fiziksel imkânsızlığından ötürü değil, bilakis bu eylemleri kendime yöneltmenin duygusal-iradi *hakikatsizliğinden* ötürü bunu yapamam. Bu kucaklama, öpme, "kanat germe" edimlerinin nesnesi olarak ötekinin sınırları belirlenmiş, dışadönük varoluşu, –fiziksel olarak kapalı ve sınırları belirli bir uzam olarak değil, ama estetik olarak kapalı ve sınırları belirli bir uzam olarak, estetik bir *olay* niteliğini taşıyan *canlı* bir uzam olarak– verilmiş bir insan varlığın şekillendirilmesi bakımından değer-kuramsal açıdan esnek ve yoğun, içsel olarak ağırlıklı bir malzeme niteliğine bürünür.

Tersine çevrilemez bu eylemlerin estetik saflığını gölgeleyen cinsel özelliklere burada yer vermiyoruz. Bu eylemleri, bir insanın bedenini kucaklarken veya ona "kanat gererken", aynı zamanda bu bedende kapsanan ve bu bedenle ifade edilen ruhu da kucakladığımız veya ona "kanat gerdiğimiz" bir insanın bütününe verilen, sanatsal açıdan sembolik, yaşanmış-hayat tepkileri olarak kabul ediyoruz.

Şimdi üçüncü bir özellik üzerinde duracağız: bir insanın uzamsal dünyada gerçekleştirdiği eylemleri veya dışsal hareketleri. Bu kısımda şu soruları ele alacağız: Bir eylem ve bu eylemin uzamı, eylemi icra edenin özbilincinde nasıl deneyimlenir? Ben ötekinin eylemini nasıl deneyimlerim? Eylemin estetik değeri hangi bilinç düzleminde yer alır?

Varlıkta dışadönük ifade edilen parçalarımın ancak kendileriyle örtüşen içsel deneyimler aracılığıyla benim bir parçam haline geldiğine daha önce dikkat çekmiştik. Doğrusu, kendi gerçekliğim herhangi bir sebeple şüpheli olduğunda, hayal görüp görmediğimden emin olamadığımda, sırf kendi bedenimin görünürlüğü benim için inandırıcı olmaya yeterli değildir: Ya hareket etmem ya da kendimi çimdiklemem gerekir. Kısacası, kendi gerçekliğimi teyit edebilmek için kendi dışımı, kendime dair içsel duyumlarımın diline tercüme etmem gerekir. Bir hastalığa bağlı olarak uzuvlarımızdan birinin –örneğin, bir bacağımızın– kontrolünü yitirdiğimizde, bu uzuv bize sanki kendi parçamız değilmiş gibi gelir; her ne kadar bedenimin dışsal olarak sezilebilir imgesinde kendi bütünümün bir parçası olsa da, sanki "benim" değilmiş gibidir. Bedenimin dışarıdan verilmiş olan herhangi bir parçasını, kendi içimde deneyimlemeli veya "yaşamalıyım"dır ve ancak kendi içimde deneyimleme aracılığıyla, benim bir parçam haline gelebilir, bir-kereliğine-meydana-gelmiş bütünlüğümün parçası olabilir. Ama içsel duyumlarımın diline tercüme etmede başarılı olamazsam, verilmiş parçayı bana ait değil diye, bedenimin bir parçası değil diye reddetmeye hazırımdır ve böylece parçanın benimle olan yakın bağlantısı kopar. Sonuçta kendim ve diğer bir dışsal nesne arasında değişmez bir bağlantı kuran ve fiziksel etki alanımı değişmez bir şekilde genişleten bir eylemin icra edilme anında, bedenin ve parçalarının tamamen içsel deneyimlenmesi özellikle önemlidir.

Fiziksel bir eylem icra ederken kendi dışadönük ifade edilmişliğime hiç yoğunlaşmadığım, içedönük gözlem aracılığıyla da kolaylıkla saptanabilir. Daha doğrusu, dışsal olarak eksiksiz bir imge

veya bir dış görünüş olarak edimde bulunmam veya bir nesneyi elimle kavramam; daha ziyade, elimle ilintili içsel olarak deneyimlenmiş bir kas duyumuyla kavrarım. Kavradığım şey de, dışsal olarak eksiksiz bir imge halinde nesne değildir, nesneyle örtüşen dokunma deneyimimdir ve nesnenin direncine, ağırlığına, kesifliğine vb. ilişkin kas duyumumdur. Görülen şey sadece, bir edimin gerçekleşmesinde içsel olarak deneyimlenen ve ikincil önemde olan şeyi bütünler. Genelde, verilmiş, mevcut, zaten gerçekleşmiş ve ulaşılır olan şeylerin tümü, bu halleriyle, eylem-icra-eden bilincin arka planına çekilir. Bu bilinç bir amaca yönelmiştir ve eylemi icra ederken izlenen verilmiş akış ve bu amaca ulaşma araçları da içeride deneyimlenir. Bir eylemi icra ederken izlenen yol tamamen içsel bir yoldur; üstelik bu yolun sürekliliği de içseldir (karş. Bergson).[61]

Diyelim ki elimle bir hareket icra ediyorum –sözgelimi raftan *bu* kitabı alıyorum. Elimin dışsal hareketini, hareket halindeyken izlediği görünür akışı, hareketi sırasında bu odadaki birçok nesneyle ilişkili girdiği konumları izlemem. Tüm bunlar, eylemin yalnızca çok küçük bir öğesi olan rastlantısal parçalar ve anlar biçiminde bilincime ulaşırlar; elimi kendi içimde kontrol eder ve yönlendiririm.

Başka bir örnek verelim: Bir sokakta yürüdüğümü düşünün; içsel olarak ileriye yönelmişimdir ve hareketlerimin hepsini içsel olarak tartar ve değerlendiririm. Bunu yaparken, bazen bazı şeyleri (kendi içimde bile) mümkün olduğunca açık bir şekilde görmem gerekebilir elbette. Ama bir eylem icra edilirken, bu dışa bakış her zaman tek taraflıdır. Yani, dışa bakarken bir nesnede algıladığım şey, verilmiş bir eylemle doğrudan doğruya ilintili olan şeydir yalnızca; buna bağlı olarak, bu tür bir bakış, verilmiş sezilebilir bir şey olarak nesnenin bütünlüğünü bozar. Eylem alanında konumlanmış bir nesnenin görsel imgesinde veya dış görünüşünde mevcut, verilmiş ve belirlenmiş olan şey, bir eylemin icrası sırasında henüz-gerçekleşmemiş-olan şey, hâlâ gelecekte olan şey, verilmiş nesne

61. Karş. Henri Bergson, *Matter and Memory*, çev.: N. M. Paul ve W. S. Palmer (Londra: George Allen and Unwin, 1911).

bakımından hâlâ benim eylemimle gerçekleştirilmeyi bekleyen şey yüzünden aşınır ve yapısı bozulur: Bir nesneyi, gelecekteki bir içsel deneyimin bakış açısından görürüm ve bu da, bir nesnenin dışsal olarak tamamlanmış niteliği bakımından hiç de adil olmayan bir bakış açısıdır. Dolayısıyla, verdiğimiz örneğe dönecek olursak, sokakta yürürken birden ters yönden üzerime doğru gelen bir kişi gördüğümde, onunla çarpışmamak için hemen kenara çekilirim; bu kişiyi görmemde benim için ön planda olan şey, öngördüğüm olası çarpışma –kendi içimde deneyimlediğim bir çarpışma[e]– ve doğrudan doğruya bundan kaynaklanan (içsel olarak yönlenmiş) kenara çekilmemdir.

Yoğun dışsal eylem alanında yer alan bir nesne şimdi olası bir engel, basınç veya acı olarak ve şimdi benim elim, ayağım vb. için olası bir dayanak olarak deneyimlenir. Üstelik tüm bunlar, kendime dair içsel duyumumun dilinde deneyimlenir; nesneyi dışsal olarak tamamlanmış verilmiş bir şey biçiminde parçalayan tam da budur. Böylece benliğin içsel duyumu, yoğun dışsal eylem boyunca temel olmaya –gerçek anlamda eylem dünyası olmaya– devam eder: Kendi içinde çözülür veya dışsal olarak ifade edilen her şeyi kendisine tabi kılar ve dışsal olan hiçbir şeyin kendisini benim içimde veya dışımda sezilebilir, değişmez bir verilmiş şeyde tamamlamasına izin vermez.

Kişinin bir eylem icra ederken kendi dışına odaklanması, sonunda öldürücü bile olabilir, eylemi öldüren bir kuvvet haline gelebilir. Sözgelimi, kişi zor ve riskli bir sıçrama gerçekleştirmek zorunda olduğunda, kendi ayaklarının hareketini izlemesi son derece tehlikelidir: Kişi kendisini kendi içinde toparlamalı, kendisine çekidüzen vermeli ve hareketlerini tartmalıdır –ama yine kendi içinde elbette. Her türlü sporun ilk kuralı şudur: kendine değil, kendi dışına, *ileriye* bakmak. Zor ve tehlikeli bir eylem sırasında, kendimi kasıp saf bir içsel bütünlük olmaya yoğunlaşırım, dışsal herhangi bir şeyi görmeyi ve işitmeyi keserim, kendimi ve dünyamı bütünüyle saf özduyuma indirgerim.

Bir eylemin dış imgesi veya dış görünüşü ve dış dünyanın nes-

e. Üstelik bu öngörü de, kendimi içsel duyumumun dilinde gerçekleşir.

neleriyle olan dışsal, sezilebilir ilişkisi, eylemi icra eden kişinin kendisi için asla verilmiş değildir ve bunlar, eylemi icra eden bilinci kaplarlarsa, kaçınılmaz olarak eylemin engeli veya "ölü noktası" haline gelirler.

Eylemi icra eden bilincin içinde deneyimlenen eylem, prensipte verilmiş, zaten mevcut, ulaşılabilir, tamamlanmış herhangi bir şeyin değer-kuramsal bağımsızlığını yadsır; nesnenin şimdisini –içeriden öngörülen– geleceği uğruna yok eder. Eylemin dünyası, içsel olarak öngörülen bir geleceğin dünyasıdır. Bir eylemin geleceğe dönük *ereği*, nesnelerin dışsal dünyasının halihazırda verilmiş olan oluşumunu bozar; gelecekteki bir gerçekleşmenin *planı*, eylemi icra eden bilincin ufkunu kaplar ve sürekliliğini bozar.

Bundan çıkan sonuç şudur: ifade edilmiş ve dışsal olarak kavranmış bir eylemin sanatsal hakikati, bu hakikatin etrafında var olan şeyin dış dokusuyla organik bir şekilde iç içe geçmesi, (nesnelerin halihazırda sabit dünyasının bütünselliği olarak) arka planla uyumlu bağıntısı –tüm bunlar prensipte, eylemi icra eden kişinin bilincini aşarlar; ancak bu tür bir kişinin dışında konumlanmış olan ve maksadı ve anlamı bakımından eylemde hiçbir yeri olmayan bir bilinç tarafından gerçekleştirilirler.

Yalnızca ötekinin eylemini sanatsal olarak anlayabilir ve biçimlendirebilirim, oysa prensipte kendi eylemimi kendi içimde sanatsal olarak biçimlendiremem ve tamamlayamam. Burada kastettiğimiz, tamamen plastik-resimsel anlamda eylem elbette.

Dışsal bir eylemin temel plastik-resimsel nitelemeleri (örneğin takma adlar, metaforlar, teşbihler vb.) asla eylemi icra edenin bilincinde gerçekleşmediği gibi, bir eylemin içsel hakikati –maksat ve anlam bakımından hakikati– ile örtüşmezler de. Tüm sanatsal nitelemeler, eylemi maksadının ve anlamının icra olayına içkin hale geldiği –eylemin dışadönük ifade edilmişliğine anlam kazandıran bir öğe haline geldiği– farklı bir düzleme, farklı bir değer-kuramsal bağlama aktarırlar. Kısacası eylemi, onu icra eden kişinin ufkundan alıp, eylemin icracısının dışında konumlanmış temaşa eden birinin ufkuna yerleştirirler.

Öte yandan, bir eylemin plastik-resimsel nitelemeleri, eylemi icra edenin bilincinde zaten mevcutsa, bu kişinin eylemi derhal maksadının harekete geçirici ağırlığından kurtulur, gerçekleştirilmekte olan şeyin zaruriliğinden, yeniliğinden ve üretkenliğinden uzaklaşır; ya sadece bir *oyuna* dönüşür ya da eylem olma niteliğini yitirerek salt bir *jest* haline gelir.

Yapılması gereken tek şey, bir eylemin her türlü sanatsal tasvirini çözümlemektir ve bu da: (1) Bu tasvirin plastik-resimsel imgesindeki veya niteliğindeki sanatsal tamamlanmışlık ve inandırıcılığın, hayatın zaten ölü bir anlam bağlamına –eylem anında eylemi icra edenin bilincini aşan bir anlam bağlamına– yerleştirildiğini görmek için; ve (2) Bizim –okuyucuların– içsel olarak eylemin maksadı ve anlamıyla ilgilenmediğimizi,[f] eylemden hiçbir şey beklemediğimizi ve fiili gelecekten hiçbir şey ummadığımızı görmek için yapılmalıdır. Bizim için fiili geleceğin yerini *sanatsal* bir gelecek almıştır ve bu sanatsal gelecek de her zaman sanatsal biçimde önceden belirlenir. Sanatsal bir biçim verilmiş bir eylem, benim bir-kereliğine-meydana-gelmiş devam eden hayat olayımın yazgısal zamanının dışında deneyimlenir. Zira devam eden hayatımın yazgısal zamanında hiçbir eylem kendisini bana sanatsal boyutuyla sunmaz. Bütün plastik-resimsel nitelemeler, özellikle de teşbihler, fiili ve yazgısal geleceği geçersiz kılarlar; canlı ve risk barındıran geleceğe geçit vermeyen kendine yeterli geçmişin ve şimdinin düzlemine yerleşirler tümüyle.

Prensipte bir eylemin plastik-resimsel nitelenmesinin tüm özellikleri, kaçılamaz zarurilikleri ve akıbetleriyle maksatların ve anlamın dünyasını aşarlar. Sanatsal bir eylem, kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğimi harekete geçiren tek güç olmaktan çıktığı noktada maksatlardan ve anlamdan ayrı tamamlanır ve bu da, benim ufkumun ötekinin eylem icra eden ufkunu –ileride gerçekleşecek ve gerekliliğini dayatan bir maksat tarafından bütünlüğü bozulan bir ufku– bütünlediği ve tamamladığı noktada, yalnızca ötekinin eylemiyle ilişkili olarak mümkündür ve içsel olarak gerekçelendirilir.

f. Aksi halde, eylemin nesne-dünyası bizim eylem icra eden bilincimizde (içeriden deneyimlendiği şekliyle) yer alırdı ve böylece dışadönük ifade edilmişliği kaybolurdu.

Hem kişinin kendisiyle (kendi özbilincinde) hem de başka bir insanla ilişkili olarak (1) dış görünüşün, (2) bedenin dış sınırlarının ve (3) dışadönük fiziksel eylemin deneyimlenmesinin ayırt edici niteliğini tanımladık. Şimdi soyutlanarak yalıtılmış bu üç öğeyi insan bedeninin tek değer-kuramsal bütününde birleştirmemiz gerekiyor. Yani, değer teşkil eden beden sorununu ele almamız gerekiyor.

Bu sorun değerle özgül olarak ilişkili olduğu sürece, doğa bilimlerinin bakış açısından –biyolojinin organizma sorunu, psikoloji ve fizyolojinin bedensel ve psikolojik olanlar arasındaki ilişkiler sorunu ve doğa felsefesinin ilgili sorunlarından– kesinlikle ayrıldığı açıktır elbette. Bir değer olarak beden sorunu, yalnızca etik düzleme, estetik düzleme ve belli ölçüde de dini düzleme yerleştirilebilir...

Bir değer olarak bedenin, *özne* ile ilişkisinde benzersiz somut dünyada işgal ettiği benzersiz yer, sorunumuz açısından son derece önemlidir. Kendi bedenim tam da kuruluşu itibariyle içsel bir bedendir, oysa ötekinin bedeni kuruluşu itibariyle dışadönük bir bedendir.

İçsel beden –özbilincimin bir öğesi olarak kendi bedenim–, bir iç merkez etrafında birleşmiş içsel organik duyumların, ihtiyaçların ve arzuların toplamını temsil eder. Gördüğümüz üzere, dış boyut bölük pörçüktür, parçalardan oluşur, bağımsızlık kazanamaz ve eksiksizliğe ulaşamaz. Daima içsel bir muadili olduğundan –bu muadil aracılığıyla– benim içsel bütünlüğüme bağlanır. Kendi *dışadönük* bedenime dolayımsız tepki veremem: Benim için bedenimle ilintili olan dolayımsız duygusal-iradi tonların hepsi, bedenimin acı, haz, tutku, sevinç gibi içsel halleri ve olanaklarıyla ilişkilidir. Kişi kendi bedenini sevebilir, ona bir tür şefkat hissedebilir, ama bu yalnızca tek bir şey ifade eder: Gerek bedenim aracılığıyla gerçekleşen katışıksız içsel haller ve deneyimlerin sürekli mücadelesi ve isteklerinin, gerek kişinin kendi bedenine beslediği sevginin, başka bir insanın bireysel dışını sevmeyle hiçbir ortak yanı yoktur. Narcissus örneği, tam da kuralı niteleyen ve aydınlatan bir istisna olduğu sürece ilginçtir. Sevilmeyi isteyebilirim, ötekinin sevgisini gör-

selleştirip öngörebilirim –ama kendimi ötekini sevdiğim gibi, dolayımsız bir şekilde sevemem. Yani, kendimi ve sevdiğim birini aynı şekilde arzulayabilirim, ama bu, kendimle ve ötekiyle olan duygusal-iradi ilişkimin aynı türde olduğu –başka bir deyişle, kendimi ötekini sevdiğim şekilde sevdiğim– sonucunu doğurmaz. Zira her iki durumda da aynı arzulama eylemlerine yol açan duygusal-iradi tonlar aslında son derece farklıdır. Kendi sevgili varlığımı kendim olarak sevemem, daha doğrusu kendimi sevgili bir varlık olarak *sevemem*. Yapabileceğim tek şey, genellikle kendim için gerçekleştirdiğim eylemlerin tamamını ona aktarmaktır.

Hukuk ve hukuka benzeyen ahlâk, gereklerinin yerine getirilmesini içsel duygusal-iradi tepkiden isteyemezler. Bunlar, kişinin kendisi ile ilişkili olarak yerine getirdiği ve öteki için yerine getirilmesi gereken bazı dışsal eylemlerdir. Ama kişinin *kendisiyle* olan içsel (değer-kuramsal) ilişkisini *öteki*ne aktarması söz konusu değildir. Burada kastedilen, öteki ile *öteki olarak* –"sevgi" diye adlandırdığımız ve *kendimizle* ilişkili deneyimleyemediğimiz – tamamen yeni bir duygusal-iradi ilişkinin yaratılmasıdır. Acı çekiyor olmam, kendim için kaygılanmam, sevincim, ötekine acımamdan veya onunla *birlikte* acı çekinemden, onunla *birlikte* sevinmemden, öteki *için* kaygılanmamdan son derece farklıdır –çünkü prensipte, bu hislerin etik açıdan nitelenme şeklinde bir farklılık vardır. Bencil kişi *sanki* kendisini seviyormuş gibi hareket eder, ama gerçekte kendisini sevme veya kendisine acıma gibi bir şey deneyimlemez; can alıcı nokta, aslında bu hisleri hiç bilmiyor olmasıdır. Kendini koruma, mesafeli ve soğuk bir duygusal-iradi tutumdur: Her türlü sevme ve sevecenlik unsurundan, her türlü estetik unsurdan kesinlikle yoksundur.

Bir bütün olarak dış kişiliğimin değeri (ve her şeyden önce de, buradaki bağlamda bizi özellikle ilgilendiren, dış bedenimin değeri), cabadan bir değerdir: Bu değeri ben yaratırım, ama onu dolayımsız bir şekilde deneyimlemem.

Kendimi korumak ve kendi iyiliğim için hiçbir aracı olmadan yalnızca kendi başıma bir çabaya gir*ebilirim*, elimdeki tüm araçlarla hayatımı savuna*bilirim*, hatta başkalarını tabi kılmak için onlar-

la iktidar mücadelesine gire*bilirim*, ama beni hukuksal bir kişi[62] yapan şeyi hiçbir aracı olmadan kendi içimde deneyimleyemem asla, çünkü benim hukuksal kişiliğim, *öteki* insanların beni tanıması sayesinde varlıkta güvence altına alınmış kesinliğimden –*onların* benimle ilişkili yükümlülüğü olarak deneyimlediğim kesinliğimden– başka bir şey değildir. Nitekim kişinin kendi gerçek hayatını gerçek bir saldırıya karşı koruması başka bir şeydir –bu örnekte hayvanlar tam da bu şekilde hareket eder; ama kişinin kendi yaşama ve kendini koruma *hakkını* ve ötekilerin bu hakka saygı duyma yükümlülüğünü deneyimlemesi ise tamamen başka bir şeydir.

Aynı şekilde, kendi bedenimi içsel olarak deneyimlemem ile bedenimin dış değerinin *öteki* insanlar tarafından tanınması arasında da büyük bir farklılık vardır –dış görünüşümün *ötekiler* tarafından sevgiye dayalı kabul edilmesi veya tanınması hakkım: Bu tanıma veya kabul, ötekilerin bana bir armağanı, kendi içimde anlayamadığım ve bir temele dayandıramadığım bir lütuf olarak gökten zembille inercesine bana sunulur ve ancak bu durumda, bedenimin dış değerinin kesinliği mümkün hale gelir; ama bu değerin doğrudan doğruya sezilebilir bir şekilde deneyimlenmesi mümkün değildir –yapabileceğim tek şey, bu değere sahipmiş havası takınmaktır.

Benim için dış bedenimin plastik değeri, benimle ilişkili diğer insanların muhtelif edimleriyle şekillenir adeta; bunlar hayatım boyunca sürekli gerçekleşen edimlerdir: benim için endişe duyma, beni sevme, değerimi tanıma edimleri. Aslında, bir insan kendisini kendi içinde deneyimlemeye başlar başlamaz, ona dışarıdan –annesinden, kendisine yakın başkalarından– yöneltilen tanıma ve sevme edimleriyle bir anda karşılaşır. Çocuk kendisinin ve kendi bedeninin tüm ilk belirlenimlerini annesinin ağzından ve kendisine yakın kişilerin ağzından alımlar. Çocuk kendi adını ve bedenini, içsel hallerini ve deneyimlerini kaplayan özelliklerin adını onların ağzın-

62. Hukuksal kişi: Hukukun tanıdığı hakların ve yükümlülüklerin sahibi bir insan veya tüzelkişilik. Karş. Hans Kelsen, *Pure Theory of Law*, çeviri Max Knight (Berkeley: University of California Press, 1967), s. 171-174; E. N. Trubetskoi, *Entsiklopedija prava* (New York: Chalidze Publications, 1982; 1901 baskısının yeniden basımı); Hermann Cohen, *Ethik des reinen Willens*, gözden geçirilmiş 2. basım (Berlin: B. Cassirer, 1907), s. 78, 80, 224-225, 229-230.

dan, onların sevgisinin duygusal-iradi tınısıyla işitir ve tanımaya başlar. Seven bir insanın sözcükleri, çocuk hakkındaki en güvenilir sözcüklerdir; kişiliğini *dışarıdan* ilk kez belirleyen sözcüklerdir; kendi belirsiz içsel özduyumuyla *buluşan* ve ona kendisini ilk kez *bir şey* olarak bulacağı ve kendisinin farkına varacağı bir biçim ve isim veren sözcüklerdir. Sevgi sözcükleri ve sahici ilgi edimleri, kendimi iç duyumumun karanlık kaosuyla karşılaşırlar: Onu adlandırır, yönlendirir, tatmin eder ve dış dünyaya bağlarlar –örneğin bana ve ihtiyacıma yanıt veren bir durumda olduğu gibi. Sonuçta, geleceğin ayrılmaz çiftinin, yani çocuğun kişiliği ve karşılaştığı dış dünyanın, hâlâ içinde kaybolduğu ve yüzeye çıkmadığı, ihtiyaçların ve doyumsuzlukların bu sınırsız "karanlık kaosu"na[63] plastik bir biçim kazandırırlar.

Bu ayrılmaz çiftin ortaya çıkmasını sağlayan şey, çocuğun annesinin sevgi sözcükleri ve eylemleridir: Çocuğun kişiliğinin sınırları, annesinin duygusal-iradi tonlarıyla belirlenir ve oluşur ve çocuğun ilk hareketi, dünyadaki ilk duruşu, annesinin sevgisiyle biçimlenir. Çocuk annesinin gözünden bakıyormuşçasına kendisini ilk kez görmeye ve annesinin duygusal-iradi tonlarıyla konuşmaya başlar –dolayısıyla, kendisini ilk kez ifade ettiği sözcüklerde, kendisine sevgi gösteriyor gibidir adeta. Kendisine ve bedeninin parçalarına gönderme yaparken, uygun bir ses tonuyla sevecen-sevimli terimler kullanır: "aman da benim minik ayaklarım", "aman da benim minik ellerim", "ufacık başım", "cicim" vb. Bu durumda kendisini ve hallerini, annesi aracılığıyla, annesinin ona olan sevgisinde, annesinin sevgiyle kucaklamasının, şefkatinin, öpücüklerinin nesnesi olarak belirler; onu değer-kuramsal olarak "biçimlendiren" annesinin sevgi dolu kucaklamalarıdır. Bir insan, seven ötekinin aracılığı olmadan kendi içinde, kendisi hakkında böyle sevecen-sevimli terimlerle ve böyle sevecen-sevimli tonlarda konuşmaya başlayamazdı asla; aksi halde, bu terimler ve tonlar kendimi deneyimlememin gerçek duygusal-iradi tonunu, kendimle olan dolaysız içsel ilişkimi gerçek anlamda ifade etmezdi ve estetik açıdan sahte olurlardı. Zi-

63. F. Tyutçev'in 1836'da yayımlanmış şiiri "O chëm ty voesh, vetr nochnoj?"un [Neden ağlıyorsun, ey gecenin rüzgârı] son dizesinden bir anı.

ra kendi içimde deneyimlediğim şey, hiç de benim "minik ellerim" veya "minik ayaklarım" değildir, tam da benim "elim", benim "ayağım"dır –"elim" ile edimde bulunurum, yoksa "minik elim"le değil. *Ötekinin* bana yönelik gerçek sevgisini veya bana göstermesini istediğim sevgiyi ifade edebilmek için, ancak öteki aracılığıyla kendim hakkında sevecen-sevimli bir biçimde konuşabilirim.

Yalnızca ötekinin benim *dışımdaki* kendi benzersiz konumundan içsel olarak gerçekleştirebildiği, mutlak bir sevgi ihtiyacı hissederim. Kuşkusuz bu ihtiyaç, kendi içimde kendime yeterliliğimi yok eder, ama beni henüz *dışarıdan* olumlayıcı bir şekilde şekillendirmez. Kendimle ilişkili olarak, kendimi koruma edimimde bile, son derece *mesafeli*yimdir.

Bir insanı hayatı boyunca dışarıdan şekillendiren bu sevgi –annesinin ve etrafındaki diğer insanların sevgisi–, işte bu sevgi insanın iç bedenine beden kazandırır ve her ne kadar, ona iç bedeninin *dış* değerine dair sezilebilir bir imge vermese de, onu bu bedenin –ancak başka bir insanın gerçek kılabildiği– potansiyel değerinin sahibi yapar.

Ötekinin bedeni, bir *dış* bedendir ve değeri de benim tarafımdan sezgisel olarak gerçek kılınır ve bana dolaysızca sunulur. Dış beden, bilişsel, etik ve estetik kategorilerce ve kendisinde taşıdığı plastik ve resimsel değerleri oluşturan dışsal, görsel ve elle tutulur özelliklerce bütünlenir ve şekillenir. Ötekinin dış bedenine yönelik duygusal-iradi tepkilerim dolayımsızca verilen tepkilerdir ve insan bedeninin *güzelliğini*, ancak öteki ile ilişkili olarak, dolayımsız bir şekilde deneyimlerim –yani, insan bedeni benim için tamamen farklı bir değer-kuramsal düzlemde, benim içsel özduyumum ve eksik dışa bakışım için ulaşılmaz olan bir değer-kuramsal düzlemde yaşamaya başlar. Benim için yalnızca öteki, değer-kuramsal ve estetik açıdan *cisimleşir*. Bu bakımdan, beden kendine yeterli bir şey değildir: *Ötekine* ihtiyaç duyar, ötekinin tanımasına ve ötekinin biçimlendirme etkinliğine ihtiyaç duyar. Yalnızca iç beden (yoğun olarak deneyimlenen beden) bir insanın kendisi için *verilmiş bir şeydir*; ötekinin dış bedeni verilmiş bir şey değildir, *bir görev olarak ortaya koyulmuştur*: Onu aktif olarak üretmem gerekir.

Ötekinin bedenine tamamen farklı bir yaklaşma yolu da cinselliktir. Ama cinsellik tek başına biçimlendirici plastik-resimsel güçler üretemez; yani, bedeni bitmiş ve kendi içinde kapsanan belirli bir dışsal kendilik olarak biçimlendiremez. Cinsel yaklaşımda, ötekinin dış bedeni bütünlüğünü yitirir ve benim *iç* bedenimin bir bileşeni haline gelir yalnızca; başka bir deyişle, bana vaat ettiği (cinsel arzu, haz, doyum gibi) bedenler-arası olanaklarla bağlantılı olarak değerli hale gelir yalnızca ve bu içsel olanaklar da onun esnek dış tamamlanmışlığını gizler ve yok eder. Ötekinin bedenine cinsel yaklaşımda, kendi bedenim ve ötekinin bedeni tek bir tende birleşir, ama bu bütünlüklü ten olsa olsa bir *iç* ten olabilir. Kuşkusuz, tek bir *iç* tende birleşme, cinsel tutumumun en saf haliyle yöneldiği nihai sınırdır; gerçekte benim ötekinin bedenine sevgiye dayalı bir hayranlık duymamdan kaynaklanan estetik öğelerle ve dolayısıyla, biçimlendirici, kurucu güçlerle karmakarışık hale gelir daima. Ama bu durumda, estetik değerin bu güçler aracılığıyla oluşumu, yalnızca bir araçtır, özerklik ve eksiksizlik kazanmaz.

Öyleyse, kendisi için "*ben* ve *öteki*" ilişkisinin mutlak surette tersine çevrilemez olduğu ve bir kereliğine verilmiş olduğu benzersiz bir kişinin hayatının somut ve kapalı bağlamı içinde dış ve iç beden arasındaki (ötekinin bedeni ile benim bedenim arasındaki) farklılık bu tür bir farklılıktır.

Şimdi insan bedeninin değerinin estetik ve dinsel-etik sorununu, tarihinin bakış açısından ele alıp bu tarihi, kurmuş olduğumuz ayrım kapsamında aydınlatmaya çalışalım.

TARİHTE İNSAN BEDENİNİN DEĞERİ: Tarihsel açıdan önemli, gelişkin ve eksiksiz etik-dinsel-estetik beden anlayışlarının hepsinde, beden ekseriyetle genelleştirilmiş ve içsel olarak ayrışmamış bir şekilde temsil edilir. Ama aynı zamanda, verilmiş her örnekte, iç ve dış bedenin şimdisine, öznel ve nesnel bakış açısının şimdisine kaçınılmaz bir ayrıcalık tanınmıştır; "insan fikri"nin[64] çıkış noktası olan canlı deneyim ya *kendini* deneyimleme ya da *ötekini* deneyimleme temeline dayanır.

64. "İnsan fikri" konusunda bkz. Cohen, *Ethik des reinen Willens*, s. 210-211.

Birinci durumda temeli sağlayan, (aynı zamanda ötekini de kuşatan) değer-kuramsal *ben* kategorisidir; ikinci durumda ise, (beni de kuşatan) *öteki* kategorisidir. Birinci durumda "insan fikri"nin (bir değer olarak insanın) inşa edilme süreci şöyle ifade edilebilir: Kendimi deneyimlediğim halimle ben, insanımdır ve ötekiler de benim onları deneyimlediğim haliyle insandır. İkinci durumda ise şöyle ifade edilebilir: İnsan, benim onları deneyimlediğim haliyle beni çevreleyen tüm ötekilerdir ve ben de onların deneyimlediği halimle insanımdır.

Dolayısıyla ya *kendini* deneyimlemenin ayırt ediciliği, öteki insanları deneyimlemenin etkisiyle azalır ya da *ötekini* deneyimlemenin ayırt ediciliği, *kendini* deneyimlemenin etkisiyle ve *kendini* deneyimleme uğruna azalır. Burada yalnızca değer-kuramsal açıdan belirlenmiş bir öğe olarak iki öğeden birinin üstünlüğüyle ilgileniyoruz elbette; bununla birlikte, her ikisinin de bir insan bütününün parçası olduğu unutulmamalıdır.

"İnsan fikri"nin inşa edilmesinde *öteki* kategorisi belirleyici bir önem taşıdığında, *bedene* estetik ve pozitif bir değer kazandırılmasının ağır basacağı açıktır: İnsan *cisimleşmiştir* ve plastik ve resimsel olarak önemlidir. İç beden, dış bedene eşlik ediyordur yalnızca: Dış bedenin değerini yansıtır ve dış bedenle kutsanır.

Antikitenin gelişme döneminde insanın niteliği böyleydi. Cisimsel olan her şey, *öteki* kategorisiyle kutsanıyor ve doğrudan doğruya değerli ve önemli bir şey olarak deneyimleniyordu; değer-kuramsal özbelirlenim, öteki aracılığıyla ve öteki için dışsal olarak belirlenmiş varlığa tabi kılınmıştı: *Kendim-için-ben, öteki-için-ben*'de eriyordu.[65] İç beden, biyolojik bir değer olarak deneyimleniyordu. (Sağlıklı bedenin biyolojik değeri, içi boş ve bağımlı bir değerdir; kendisinden yaratıcı açıdan üretken ve kültürel açıdan önemli herhangi bir şey yaratamayan bir değerdir. Başka türde bir değeri, öncellikle de estetik bir değeri yansıtabilir yalnızca; tek başına "kültür-öncesi"dir.) Epistemolojik düşünce ve saf idealizmden

*65. Karş. S. S. Averintsev'in *Poetika rannevizantijskoj literatury* [Erken Bizans Edebiyatının Poetikası] (Moskova: Nauka, 1977), S. 62'de, bağımsız olarak geliştirdiği antikitede bedenlilik tutumu tanımı.

eser yoktu (Husserl). Zielinski.[66] Cinsellik unsuru, plastikliğe aykırı olduğu için kesinlikle öncelikli değildi. Ancak Dionysos kültünün ortaya çıkışıyla[67] birlikte, (özünde Doğuya özgü bir nitelik taşıyan) yeni bir akım doğmaya başladı. Dionysos kültünde, beden içseldir *ama tek başına değildir* ve sonuna kadar "dışadönük yaşar". Cinsellik giderek güçlenir. Plastik sınırlar kaybolmaya başlar. Plastik açıdan tamamlanmış insan –*öteki*– belirsiz ama yine de birleşik, bedenler-arası yaşanmış deneyimde gizlenir. Ama *kendim-için-ben*, yine de ayrılıp, temelde farklı bir deneyimleme kategorisi olarak ötekilerin karşısına koyulmaz; henüz bu tür bir ayrılmaya zemin hazırlanmaktadır yalnızca. Ama sınırlar artık kutsanmaz ve baskıcı olarak deneyimlenmeye başlanır (bireyleşmenin acısı). İç, her türlü yetkin *dış* biçimi yitirmiştir, ama henüz tin için bir "biçim" bulabilmiş değildir ("biçim" burada harfiyen anlaşılmamalıdır, çünkü artık estetik bir biçim değildir: Tin verilmiş bir şey değil, yerine getirilecek bir görev olarak kendisinde mevcut bir şeydir).

Epikürcülük bu tarihte açıkça dolayımlayıcı bir rol oynar. Epikürcülükte beden bir organizma haline gelmiştir: Bir iç bedendir[68]

66. Faddei Frantseviç Zelinski veya Tadeusz Zielinski (1859-1944), Rus asıllı Polonyalı klasik filolog, din tarihçisi ve kültür felsefecisi (1885-1920, Petersburg Üniversitesinde klasik filoloji hocası; 1921-1935 Varşova Üniversitesi). Örneğin bkz. Zielinski'nin "Dionis v religii i poezii" [Dinde ve Şiirde Dionysos] başlıklı makalesi, *Russkaja Mysl'*36, 7 (1915). Karş. Katerina Clark ve Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), s. 30-33.

*67. Bahtin'in incelemesini yazdığı tarihte, yaygın kanı Dionysos'un sefahat alemleri kültünün bir hayli geç –M.Ö. 6. yüzyılın arifesinde Trakya'da- ortaya çıktığıydı. Ama zamanımızda, yerleşikleşmiş kanı, kültün Girit-Miken kökenli olduğudur.

*68. Epiküros'un "Tanınmadan yaşa" buyruğu, antikitede şehir-devletin (*polis*) insan saygınlığı anlayışıyla ayrılmaz bir bağlantısı olan tanınmışlığa meydan okuma olarak algılanıyordu. Plutarkhos son derece saldırgan bir dille polemik bir deneme yazmıştı: "'Tanınmadan Yaşamak' Akıllıca bir Davranış Kuralı mı?". Plutarkhos bu denemesinde, Epiküros'un şu açıklamasına atıfta bulunuyordu: "Eğer bir içki aleminde aydınlatmayı kaldırdığınız gibi, hayatımızdan tanınmışlığı çıkarırsanız, bütün hazlara farkına varmadan özgürce müptela olunur –'tanınmadan yaşa'. Evet gerçekten de, zenginlerle düşüp kalkan fahişe Hedeia ile yaşıyorsam ve günlerimi Leontion ile geçiriyor ve 'asil davranışı kirletiyorsam' ve iyiyi 'tende' ve 'geçici tatlı heyecanlarda' buluyorsam gerçekten öyledir; bu ayinler karanlığı gerektirir, geceyi gerektirir ve bunlar gizlenmemizi ve kendimizden geçmemizi gerektirdiğinden... hayatın kendisinin ve aslında insanın doğumu ve oluşunun, in-

(bir ihtiyaçlar ve tatminler toplamıdır), ama henüz kendisini tecrit etmemiş olan ve hâlâ ötekinin pozitif değerinin pırıltısını (her ne kadar bu aşamada cılız bir pırıltı olsa da) yansıtan bir iç bedendir. Ama plastik ve resimsel yönlerin hepsi çoktan kararmış ve sönmüştür. Epikürcülükte kanaatkâr *çilecilik*, *kendim-için-ben* kategorisinde tin olarak kavranan "insan fikri"nde, yalnız iç bedenin ağırlığının öngörülmesidir.

Bu fikir, *Stoacılıkta* şekillenip gelişmeye başlar. Dış beden ölür ve iç bedenle (benlik içinde ve benlik için), akıl almaz bir şeyle mücadeleye girilmişçesine bir mücadele başlar. Stoacı kendisini soğutmak için bir heykeli kucaklar.[69] Kendini deneyimleme, insanın kavranışının temeli olarak kabul edilir (öteki, ben kendimimdir), Stoacılığın esnek olmaması (katılığı) ve soğuk sevgisizliği bundandır.[70]

Son olarak, bedenin *–kendi* bedenim olarak– yadsınmasında en üst noktaya *yeni-Platonculukta* ulaşılır.[71] Bedenin estetik değeri neredeyse tamamen yok olur. Ötekini kendi sınırlarımın ötesine geçmeden ve yalnızlığımdan çıkmadan, kendi içimde doğurduğum kozmogonide (ötekinin) canlı doğum fikrinin yerini, *kendim-için-ben*'in kendini düşünmesi alır. *Öteki* kategorisinin ayırt ediciliği

---

sanın tanınması için Tanrı'nın bahşettiği bir armağan olduğuna inanıyorum... Ama kendisini bilenmeyen bir hale sokan, kendisini karanlıkla sarmalayıp hayatını boş bir mezara gömen insan, daha doğar doğmaz mağdur olmuş ve var olma çabasından vazgeçmiş gibi görünürdü" [Plutarkhos'un *Moralia*'sı (Leob Classics), 14. cilt, s. 329, 331, 335, 339 (çeviri B. Einarson ve P. H. DeLacy)].

*69. Bu çileci egzersiz, bir Stoacının değil, bir Kiniğin adıyla anılır: Sinoplu Diogenes: "Yazın [yaşadığı fıçının içinde] sıcak kumda yuvarlanırdı, kışınsa karla kaplı heykelleri kucaklardı, kendisini zorluğa alıştırmak için her yolu denerdi" [Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, çeviri R. D. Hicks (Loeb Classics), 2. cilt, s. 25 ve 27].

*70. Karş. Stoacı Kıbrıslı Zenon'un etiko-psikolojik sisteminde kıskançlık, art niyet, haset vb. ile birlikte istenmeyen bir ruh hali olarak acımadan söz edilmesi: Diogenes Laertius, 7.111-112.

71. Porphyrios'un "Plotinos'un Hayatına Dair"i şu cümleyle başlar: "Çağımızın felsefecisi Plotinos bedende var olmaktan utanıyor gibidir." Bahtin, Yeni-Platoncu düşüncenin *Kişi* üzerinde, *Kişi* fikri üzerinde aşırı odaklanmasının etik içerimlerine ilişkin çok doğru bir çözümlemede bulunur (buna göre, *Öteki*, *Kişi* tarafından özsel olarak *öteki* değil ama yine *Kişi*'nin başka bir varlık biçimi olarak, anlamının sadece bir yönü olarak, onun türümsel bir "taşması" olarak ortaya koyulur).

dayanak bulamaz hale gelir. Türümcülük* teorisi öne çıkar: Kendimi *düşünürüm, düşünülen* biri (kendini düşünmenin ürünü) olarak *ben*, düşünen biri olarak *ben*'den ayrılır; bir ikiye bölünür ve yeni bir kişi yaratılır ve o da, kendini düşünme ediminde kendisini ikiye böler vs. Bütün olaylar, *ötekinin* yeni değeri katılmadan, bütünlüklü *kendim-için-ben*'de toplanır. *Kendim-için-ben* ve *göründüğüm-halimle-öteki-için-ben* çiftindeki ikinci birimin, tözsel gerçeklikten yoksun, niteliği bozucu bir sınırlama, bir ayartma olduğu düşünülür. Kişinin kendisiyle (hiçbir estetik bileşen barındırmayan, sadece etik ve dini olabilecek) saf ilişkisi, insanı ve dünyayı değer-kuramsal deneyimleme ve gerekçelendirme bakımından yegâne yaratım ilkesi haline gelir.

Ama kendinle ilişki kapsamında, bazı tepkiler –şefkat, hoşgörü, acıma, sevgiye dayalı hayranlık vb.– buyruk haline gelemez: Kısacası, tek bir sözcükle –"iyilik"– özetlenebilecek tepkiler buyruk haline gelemez.[72] Sonuçta kendinle ilişki kapsamında iyiliği, verilmiş bir şeye yönelik bir davranış ilkesi olarak anlamak ve gerekçelendirmek mümkün değildir, çünkü iyilik, verilmiş olmayan ama düpedüz bir görev olarak dayatılmış olan bir şeyin alanını oluşturur ve bu nedenle, verilmiş bir şeyi yapılandıran ve kutsayan bütün tepkilerle birlikte, zaten verilmiş olan, zaten mevcut olan herhangi bir şey, değersiz veya değeri azalmış bir şey olarak aşılır. (Kendini düşünme temelinde kişinin sürekli kendisinin ötesine geçmesi.) Varoluş, bedenin kaçınılmaz pişmanlığında kendisini düşünce aracılığıyla kutsar.

Yeni-Platonculuk, saf *kendini* deneyimleme temelinde, insanın ve dünyanın en saf ve en istikrarlı değer-kuramsal kavranışıdır: evren, Tanrı, öteki insanlar –bunlar *kendim-için-ben*'den başka bir şey değildirler. Kendilerine dair kendi yargıları da en yetkin ve nihai yargıdır. Burada *ötekinin* sesinden eser yoktur. Ama *öteki-için-ben* olmaları gerçeğine gelince, rastlantısaldırlar, özsel değildirler ve prensipte yeni hiçbir değer kazandıramazlar.

* Tüm gerçekliğin bir ve ezeli-ebedi olan yetkin ve aşkın bir varlıktan zorunlulukla çıktığını, türediğini, südûr ettiğini öne süren metafizik öğreti. (ç.n.)

72. "İyilik" sözcüğünün Rusça karşılığı *dobrota*nın kök anlamı, Fransızca *bonté* ve Almanca *Gute* sözcüğüne yakındır.

Dolayısıyla, yeni-Platonculuk bedenin en istikrarlı yadsınmasını içerir: Kendim için ben, bedenim, bir değer olamaz. Katışıksız kendini koruma, kendisinden hiçbir değer üretemez. Kendimi korurken, kendime bir değer biçmem, çünkü kendini koruma her türlü değerin ve gerekçenin dışında gerçekleşir. Bir organizma, *kendisini içeriden* gerekçelendirmeden basitçe yaşar, zira gerekçelendirme ona ancak *dışarıdan* bir lütuf gibi zembille inebilir. Tıpkı kendimi saçımdan tutup havaya kaldıramadığım gibi, kendi değerimin yazarı/yaratıcısı da olamam. Bir organizmanın biyolojik hayatı, ancak *bir başkasının* bu hayata sempatisi ve şefkat duymasıyla (annelik) bir değer haline gelir. Biyolojik hayatı yeni bir değer-bağlamına yerleştiren, *ötekinin* sempatisi ve sevgisidir yalnızca. Kendi açlığım ve bir başkasının açlığı, değer bakımından son derece farklıdır: Kendimde arzu, basitçe "arzulama"dır, bir "talep"tir; halbuki ötekinde arzu, bana adanmıştır vb. Kişinin kendisiyle ilgili olarak imkânsız ve gerekçesiz olan bir değer biçmenin olanaklılığının ve gerekçelendirilmesinin, öteki ile ilişkili olarak kabul edilmediği yerde ve ötekinin bu haliyle hiçbir ayrıcalığa sahip olmadığı yerde (yani, ötekinin hiçbir yeni bakış açısı üretmediği yerde), beden *öznenin* kendisi için bedensel hayatın taşıyıcısı olarak kesinlikle yadsınmalıdır.

Sorunumuzun bakış açısından, *Hıristiyanlık* kendisini karmaşık ve heterojen bir fenomen olarak sunar.[73] Oluşumuna şu heterojen

*73. Bahtin'in ilk Hıristiyan antropolojisinin kökeni ve fikirsel kompozisyonuna ilişkin görüşü iki yön içerir. Bir yandan, hem bilim, felsefe ve tarihsel-kültürel denemeler için hem de XX. yüzyılın başlarında genelde entelijensiyanın bilinci için karakteristik olan belli bir fikirler toplamı tarafından koşullanır zorunlu olarak. Bahtin'in adını zikrettiği dönemin bazı yetkin düşünürleri, örneğin önce Petersburg Üniversitesinin parlak bir klasik filoloji hocası olan, daha sonra da Varşova Üniversitesinde hocalık yapan, ve teorilerini etkin bir şekilde yaygınlaştırmayı başaran F. F. Zelinski [bkz. 66. not] ve liberal Protestan teleolojisinin lideri ve kilise tarihçisi Adolf Harnack; diğerlerinin ismi açıkça belirtilmez. Bu fikirler toplamının eleştirisini yapmanın yeri burası değil; burada önemli olan, Bahtin'in formülleştirmelerinin –özgün- ikinci yönünün belirginleştiği perspektifi mümkün olduğunca eksiksiz görebilmektir. Çünkü diğer yandan, "içsel" ve "dışsal" beden antitezinden, *kendim-için-ben* ve *öteki-için-ben* antitezinden kaynaklanan düşüncelerin istikrarlı bir bağlantısı, Bahtin'in genelde önceki ilmin sonuçlarını sadece yeniden özetlediği kısımlara bile özgül bir Bahtinci anlam kazandırır. Nitekim, Hıristiyanlığın üçlü köklerinin –Yahudilik, Helenizm ve Gnostisizm (nihayetinde ya İran kökenli ikicilik ya da senkretik-ikicilik; karş. Alfred Loisy ve Oswald Spengler üzerin-

bileşenleri katmıştır: (1) insanın bir iç bedene sahip olmasının –bedensel ihtiyaçların–, bedenin baskın *öteki* kategorisi ile birlikte deneyimlenmesi temelinde, Musevilik tarafından son derece belirgin bir şekilde kutsanması; kişinin kendisini öteki kategorisinde algıla-

---

de uyuşturucu bir etkisi olan, bir zamanların moda Manişeizm problemi)- bağıntısı, dönemin gözde tartışma konularından biriydi. Bu konu, bugün de geçmişte olduğu kadar önemlidir, ama hiç kuşkusuz, konuya yaklaşım hem yeni malzeme ile (öncelikle de Lût Gölü Ruloları ile) hem de metodolojik yönelimlerin değişmesiyle büyük ölçüde değişiklik geçirmiştir. Harnack'ın yapıtlarında (bunlar arasında *Das Wesen des Christentums* ve *Dogmengeschichte* özellikle popülerleşmiştir) kilise öğretisinin, (dinsel sanatla birlikte) tapınmanın ve kilisenin kuruluşunun kökeni, Helenizmin kültürel unsurlarının "İsa'nın saf öğretisi" ile tedrici ikamesi olarak tanımlanır. Ama Harnack'ın anlayışı, (hâlâ "saf" olan) "başlangıç aşamasındaki" Hıristiyanlık ile (zaten "Helenleşmiş" olan) "ilk" Hıristiyanlık arasındaki farklılığa dayanır, dolayısıyla Hıristiyanlığın "özü" ile bu "öz"ün Helenizm tarafından bulanıklaşması arasındaki bir karşıtlığa dayanır. Öte yandan Zelinski'ye göre, "başlangıç aşamasındaki" Hıristiyanlık (İsa'nın öğretisi de dahil olmak üzere) tam da özünde zaten Helenistik bir fenomendir ve Zelinski, Tanrı'nın Oğlu İsa fikrinin Yunan kökenlerinde özellikle ısrar eder. Bkz. F. F. Zelinski, *Iz zhizni idej* (Fikirlerin Hayatına Dair İncelemeler) (Petersburg: Akademija, 1922), 4. cilt, s. 15-16 ve *Religija ellenizma* (Helenizmin Dini) (Petrograd, 1922), s. 129.

Bahtin'in formülleştirmelerinin mantığını doğru anlamak için, fazladan bazı açıklamalar gereklidir. Bahtin'in Eski Ahit'in dünya görüşüne dair yorumu, kendisinin ve diğer düşünürlerin hipotezlerini özetleyerek birleştirir. Bahtin etik "tektanrıcılık"a ilişkin (Moses Mendelssohn'a kadar dayanan ve daha sonra, Hermann Cohen'in *Die Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*'unda [Yahudiliğin Kaynaklarından Çıkan Akıl Dini; Leipzig: G. Fock, 1919] olduğu gibi sürekli yenilenen) eski fikirlerin soyutluğunu alt etmede başarılı olmuştur; Eski Ahit'teki yaygın "bedenselliği" kavramada başarılı olmuştur (karş. Martin Buber'in İncil yorumunda *Leiblichkeit*'in merkezi yeri; bkz. Martin Buber, *Werke*, 2. cilt, *Schriften zur Bibel* [Münih: Kosel; Heidelberg: Lambert Schneider, 1964]); üstelik, hem Yahudilik dışında (Rusya'da V. V. Rozanov) hem de Yahudilik içinde (karş. O Goldberg, *Die Wirklichkeit der Hebräer* [Berlin: 1925]) "yaşam felsefecileri" [*Lebensphilosophie*] ile ilişkilendirilen yorumcular için karakteristik olan aşırı duyusal *magismos*'a hiçbir şekilde kapılmadan bunu yapabilmiştir. Eski Ahit'in "bedenselliği" çoğunlukla "iç bedensellik" olarak tanımlanır, yani dışarıdan temaşa edilen bir bedensellik olarak tanımlanmaz, ama ihtiyaçlar tarzında ve tatmin tarzında içeriden duyumsanan bedensellik olarak tanımlanır, her ne kadar tek bir insanın tekil bedenselliği değil ama kutsanan etnik cemaatin müşterek bedenselliği olsa da –"tek bir organizma olarak insanların bütünlüğü. Bu bağlantıda, Alman Yahudisi felsefesi ve İncil çevirmeni Franz Rosenzweig'in, örneğin Mısırdan Çıkış 19:16'da ve 24:3'te geçen ve "kutsal halk" anlamında gelen İbranice *goi gados* deyişini Almanca *heiliger Leib*, yani "kutsal beden" sözcüğü ile karşılama olasılığını cidden değerlendirdiğini vurgulamak gerekir (bkz. Buber'in Will Herberg'e yazdığı 25 Ocak 1953 tarihli mektup, Martin Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten* içinde [Heidelberg: Lambert Schneider, 1975], 3. cilt, s. 326.

ması. Burada bedenle ilişkili olarak, etik kendini deneyimlemeden neredeyse eser yoktu (bir organizma olarak insanların bütünlüğü). İçsel bedensel birleşmenin cinsel öğesi de aynı ölçüde zayıftı. Bedensel mutluluk değeri. Ama dinsel hayatın özel koşullarına bağlı olarak plastik-resimsel boyut (şiir dışında) hiçbir önemli gelişim gösteremedi: "Kendine herhangi bir canlıya benzer bir put yapmayacaksın."[74]

(2) –tamamen antikiteden kaynaklanan– insan olan tanrı (Zielinski)[75] ve tanrı olan insan (Harnack)[76] fikri.

(3) Gnostik* ikicilik ve *çilecilik.*

Ve son olarak (4) İlahilerin İsa'sı. İsa'da benzersiz derinlikte bir sentez, etik *tekbenciliğin* (insanın kendisine yönelik sonsuz katılığı, yani kendinle tertemiz saf bir ilişki) ötekine yönelik *etik-estetik* bir iyilik ile sentezini buluruz. Böylece ilk kez, sonsuz derinlikte bir *kendim-için-ben* ortaya çıkmıştır –ama mesafeli, soğuk bir *kendim-için-ben* değil, ötekine sınırsız iyilikle dolu bir *kendim-için-ben*: ötekinin değer-kuramsal ayrılığını her yönüyle ortaya çıkarıp olumlayarak, ötekine olduğu gibi tüm hakkını veren bir *kendim-için-ben.* Onun [İsa] için, bütün insanlar benzersiz bir insan olarak, onda kapsanır; öteki insanların tümü, sevgiyle bağışlayan biri olarak onda kapsanır; onun bağışlamasına sığınan insanlar olarak ötekiler, onda, kurtarıcıda kapsanır; kurtarılmış insanlar olarak ötekilerin tümü, günahlarını ve kefaretlerini üstlenen biri olarak onda kapsanır; bu yükten kurtulmuş ve kurtarılmış insanlar olarak tüm ötekiler onda kapsanır.

Dolayısıyla, İsa'nın bütün kurallarında *ben* ve *öteki* karşı karşıya koyulup dengelenir: benim için mutlak kendini adama, öteki için

74. Bahtin burada Eski Ahit'te putlara getirilen yasağa gönderme yapıyor: "Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın" (Mısırdan Çıkış 20:4).
75. Bkz. 66. ve 73. notlar.
76. Adolf Harnack (1851/1930) Alman Protestan ilahiyatçı. Karş. 73. not. Harnack konusunda bkz. J. Macquarrie *Encyclopedia of Philosophy* içinde, der. Paul Edwards ve F. W. Kantzenbach *Theologische Realenzyklopädie* içinde (1985), 14. cilt, s. 450-458.
* Bir din çerçevesi içinde, özellikle de Hıristiyanlıkta ortaya çıkan ve inanç yerine bilgiyi (gnosis) geçiren öğreti (ç.n.)

sevgiye dayalı bağışlama. Ama *kendim-için-ben*, Tanrı için *öteki*dir. Tanrı artık özünde benim vicdanımın sesi olarak tanımlanamaz; kendimle ilişkimin saflığı (kendi içimde verilmiş olan her şeyden kendimi pişmanlıkla arındırmamın saflığı) olarak tanımlanamaz; eline düşmenin korkunç bir şey olduğu ve onu görmenin ölmekle aynı anlama geldiği (içkin kendini suçlama) birisi olarak tanımlanamaz.[77] Tanrı artık, kendi karşımda saflığımı koruduğum sürece, kendi içimde kendime bağışlayıcı olamadığım ve prensipte kendimi haklı çıkaramadığım yerde bana karşı bağışlayıcı olabilen ve beni haklı çıkarabilen, *benim üzerimdeki* semavi babadır. Benim öteki için olmam gerekeni, Tanrı benim için olmuştur. Ötekinin hiçbir değeri olmayan verilmiş bir şey olarak kendi içinde aştığı ve yadsıdığı şeyi, ben ötekinin sevgiyle kucaklanan teni olarak sevecen bir merhametle bağrıma basarım.

Hıristiyanlığın ilgili bileşenleri bunlardır. Sorunumuzun bakış açısından, Hıristiyanlığın evriminde iki eğilim saptayabiliriz: (1) Yeni-Platoncu eğilimler başı çeker: *Öteki*, en başta gelen *kendim-için-ben*'dir ve ten tek başına –hem kendimde hem de ötekinde– kötü bir şeydir; (2) Her iki değer-kuramsal ilişki ilkesi de –hem kişinin kendisiyle ilişkisinde hem de ötekiyle ilişkisinde– açıkça ifade bulur. Ama bu eğilimlerin hiçbiri saf bir biçimde var olmaz elbette. Daha doğrusu, iki soyut eğilimi yansıtırlar ve verili herhangi bir somut fenomende, ikisinden yalnızca biri ağır basabilir.

Tanrı için ötekinin tecellisi olarak bedenin Tanrı'da tecelli etmesi fikrini mümkün kılıp doğmasını sağlayan ikinci eğilimdi. İsa'nın bedeni olarak kilise;[78] İsa'nın gelini;[79] karş. Clairvaux'lu Aziz Ber-

77. Eski Ahit'te Rab Musa'ya şöyle der: "Ancak yüzümü görmene izin veremem. Çünkü yüzümü gören yaşayamaz" (Mısırdan Çıkış 33: 20). Ayrıca karş. Hâkimler 13:22: "Manoah karısına 'Kesinlikle öleceğiz' dedi. 'Çünkü Tanrı'yı gördük'". Ama Yeni Ahit'te (Eski Ahit'teki ilahi deneyimi çağrıştıran bir paragrafta) şunu okuruz: "Diri Tanrı'nın eline düşmek korkunç bir şeydir." (İbraniler 10:31).

78. Bu fikir Aziz Pavlus'un mektuplarında gelişir: "Beden bir olmakla birlikte birçok üyeden oluşur ve çok sayıdaki bu üyelerin hepsi tek bir beden oluşturur. Mesih de böyledir. İster Yahudi ister Grek, ister köle ister özgür olalım, hepimiz bir beden olmak üzere aynı Ruh'ta vaftiz edildik ve hepimizin aynı Ruh'tan içmesi sağlandı" (Korintliler 1 12:12-13; metnin ileriki kısımlarında, argümanın mantı-

nard'ın *Neşideler Neşidesi* üzerine vaazları.[80] Son olarak, verilmiş bir şeyin, prensipte günah olan ve bu nedenle kendi içinde aşılamayan bir şeyin sevgiye dayalı bağışlamayla kabul edilmesinin ve gerekçelendirilmesinin –dışarıdan– ihsan edilmesi olarak Tanrı'nın inayeti fikri. Bu fikir, kendisiyle ilintili itiraf [günah çıkarma] (kesin ve top yekun pişmanlık) ve bağışlanma fikrini de içerir. Kendi pişmanlığımda, kendimin bütününü olumsuzlarım; benim dışımda

ğına uygun olarak, bedenin "gösterişli olmayan" ve "daha az değerli" kısımlarına bile özen göstermenin günlük zorunluluğu, kilise cemaatinde sevgi ilişkilerinin bir kuralı olarak geliştirilir, buna göre değeri daha az olana daha fazla özen gösterilmelidir). İsa'yla Hıristiyan birliğinin yalnızca tinsel bir yön barındırmakla kalmayıp, özsel bir bedensel yön de içermesinin nedeni budur: "Beden fuhuş için değil, Rab içindir; Rab de beden içindir... onun için Tanrı'yı bedeninizde ve ruhunuzda yüceltin" (Korintliler 1 6:13 ve 20). Bu tür bir birliğin kutsanması veya hikmeti, belli sınırlar içinde, İncil'e göre (Yaratılış 2:24) "tek bir ten"e dönüşen (karş. Bahtin'in yukarıdaki "tek bir içsel tende" cinsel birleşmeye ilişkin açıklaması) eşlerin veya genelde erkek ve kadının müşterek hayatında bir bireyin bedensel kendi içine kapanmışlığının açılmasıyla kıyaslanabilir. Hıristiyan dünya görüşü kapsamında, bu kıyaslanabilirlik kişinin bedeninin iffetliliğini geçersiz kılmaz, bilakis onu korumaya ilişkin çilecilik ilkesi için gerekli temeli sağlar: "Bedenlerinizin Mesih'in üyeleri olduğunu bilmiyor musunuz? Mesih'in üyelerini alıp bir fahişenin üyeleri mi yapayım? Asla! Yoksa fahişeyle birleşenin, onunla tek beden olduğunu bilmiyor musunuz? Çünkü 'İkisi tek beden olacak' deniyor. Rab'le birleşen kişiyse O'nunla tek ruh olur. Fuhuştan kaçının. İnsanın işlediği bütün öbür günahlar bedenin dışındadır; ama fuhuş yapan, kendi bedenine karşı günah işler" (Korintliler 6:15-18).

79. Efesliler 5:22-23'te İsa ve kilisenin (yani tüm inananlar cemaatinin) ilişkileri, "evliliğin büyük hikmetinde" kocaların ve karılarının ilişkilerinin ideal modeli olarak tanımlanır. Bu perspektiften, koca ve karısı bir İsa ve kilise "ikon"u oluşturur adeta. Öte yandan, Vahiy'de "Zafer Kazanan Kilise"yi (yani, dünyevi çatışmaların öte tarafında, sonsuzluktaki inananlar cemaatini) sembolize eden Yeruşalim, birçok kez Kuzunun (yani İsa'nın) karısı ve gelini olarak adlandırılır: "Çünkü Kuzunun düğünü başlıyor, Gelini hazırlandı" (Vahiy 19:7); "Kutsal kentin, yeni Yeruşalim'in gökten, Tanrı'nın yanından indiğini gördüm. Güveyi için hazırlanmış süslü bir gelin gibiydi" (Vahiy 21:2).

80. Clairvaux'lu Aziz Bernard'ın duyusal imgeleri coşkulu manevi Tanrı sevgisinin tasviri olarak yorumlayan *Neşideler Neşidesi* üzerine vaazları, ilk Hıristiyan düşünürlerin (özellikle de Nyssa'lı Gregorios'un) başlattığı bir geleneğin takipçisidir ve ortaçağın sonlarında Alman ve Hollanda mistisizminde *Gottesminne* motiflerini harekete geçirmiştir (Bingen'li Hildegrad, Megdeburg'lu Mechthild, Meister Eckart, Heinrich Seuse, Jan van Rusybroeck ve diğerleri). Aziz Bernard'ın *Sermons supra Cantica Canticorum*'unun, tanıtım yazıları içeren modern bir çevirisi için bkz. Cistercian Fathers Series, no. 4, 7, 31 ve 40: *The Works of Bernard of Clairvaux*, cilt 2-3, 11-12; *On the Song of Songs* 1-4 (Kalamazoo, Mich.: Cistercian Publications, 1971-1980).

(Tanrı ötekidir), sevecen bir merhamet ve onararak yenileme vardır. Bir insan kendi başına yalnızca pişmanlık duyabilir ve bağışlamak ancak ötekinin yapabileceği bir iştir.

Hıristiyanlık kapsamındaki bu ikinci eğilim, en derin ifadesini Assisili Azis Francesco, Giotto ve Dante'de bulur.[81] Dante *Cennet*'te Aziz Bernard ile yaptığı konuşmada, bedenimizin kendimiz için değil, ama bizi sevenler-uğruna –bizim tek-ve-biricik çehremi-

81. Assisili Aziz Francesco'nun mistisizmi, yaygın tazeliği ve neşeliliğiyle ayrılır: Doğa parlak ve gizemli bir dünyadır, insanın sevgisini çağırır; şeytanların kurnazlığı zayıftır ve dalga geçilmeye müstehaktır; ruhun cehennemde ceza çekmeye yazgılı olması öğretisi, şeytanca bir icattır. Güneşi ve ayı, ateşi ve suyu, Hıristiyan erdemlerini ve ölümü kişileştiren Aziz Francesco, sanki bir masalda olduğu gibi, onlara erkek kardeşlerim ve kız kardeşlerim diye seslenerek konuştu onlarla; insanın dünyasını ve doğanın dünyasını birleştiren, Tanrı'nın tüm yaratıklarının kardeşliğinin yaşanmış deneyimi, yaygın dilde oynak bir lirik şiir olan "Güneşin Şarkısı"nda ifade bulur. Bu kardeşlik, doğanın bir parçası olarak, "kardeş Eşşek"i de içerir –çilecilik kuralları uyarınca acımasızca yular takılan, ama yadsınmayan, suçlanmayan, hor görülmeyen Aziz Francesco'nun kendi bedenini: "kardeş Eşek" –bedenin bu tasviri, çileciliğin ilgisini niteleyen hafif bir mizahı ifade eder. Aziz Francesco, Hıristiyan dünya görüşünün sınırları içinde kalarak, İtalyan Rönesansı'nı doğuran ortaçağ kültürünün yenilenme ihtiyacını önceleyiştir. Böylece, Rönesansı başlatan iki önemli sanatçı –Giotto di Bondone ve şair Dante Alighieri- üzerinde etkisi olmuştur. Bu etki hem Giotto'nun hem de Dante'nin hayatında yerini bulur: Giotto'nun oğluna Francis ve kızlarından birine de Clara (Fransisken rahibelerinin anasının adı) adını vermesi nedensiz değildir; Dante de, öyle görünüyor ki, Fransisken tarikatının üçüncü mertebe görevlilerine katılmıştı, yani Azınlıklarla bağlantılı rahip sınıfından olmayan kilise görevlilerinin hayır derneğinin üyesiydi. Ortaçağ gelenekselciliğine bir darbe indiren Giotto'nun gerçekçiliği, canlı ve renkli sahnelerle dolu olan *Aziz Francesco Efsanesi* üzerine çalıştığı sırada biçimlenmişti. G. K. Chesterton, "Giotto ve Aziz Francesco" üzerine denemesinde şöyle yazar: "İlk Fransiskenler üzerine yazan bazı modern yazarlar, sanki Tanrı Sevgisi ve Sevgi Tanrısı fikrini ilk bulan kişi Francesco'ymuş gibi konuşurlar; ya da hiç değilse, İncillerde onu bulan en eski kişiymiş gibi konuşurlar. Doğrusu ise, İnciller ve Fransisken hareketi arasındaki herhangi bir dönemin ilkelerinde ve öğreti tanımlarında herhangi biri bunu bulabilirdi. Francesco'nun teleolojik dogmalarda bulabileceği gibi, o da (Giotto), mantıksal içerik ve denge fikrini kavrayabilecek olanlar için bir tür yoğun netlikle gösterilmiş bir metamatik diyagramını andıran, yalın ve basit çizgilerle çizilmiş Bizans resimlerinde bulurdu. Giotto'nun resimlerinde olduğu gibi, Aziz Francesco'nun vaazlarında da pantomimle popülerleştirilir... Böylece Aziz Francesco'nun birçok bakımdan ortaçağın dini piyeslerinin asıl yaratıcısı olduğu sonucunu çıkarırız; kabul edilemeyecekmiş gibi görünen bu iddia, Giotto'nun çizimlerinden birinde resmedilen Francesco'nun Bambino ile buluşması masalında hayata geçer" (G. K. Chesterton, *The Common Man* [Londra: Sheed and Ward, 1950], s. 103). Dante, Aquino'lu Aziz Tomaso'nun ağzından Aziz Francesco'yu öven içten sözcükler dile getirir (*Cennet* XI); *İlahi Komedi*'nin diğer pasajlarında Francesco'nun adı birçok kez anılır.

zi tanıyan ve sevenler uğruna– dirileceğini ima eder.[82]

Rönesans'ta "tenin eski sağlığına kavuşturulması" fikri karmaşık ve karışık bir nitelik taşır. Antikite için karakteristik olan bedenin nahifçe kabullenilişi yeniden geçerli kılınamazken, Aziz Francesco, Giotto ve Dante'nin bedeni kabullenişinin saflığı ve derinliğine artık rastlanmaz. Beden, bir sanatçının onu yaratabilmesi için kendisine yetkin bir yazar/yaratıcı bulmaya çalışmış ama bulamamıştır. Rönesans'ta bedenin *yalnızlığı* bundan kaynaklanır.

Bununla birlikte, Aziz Francesco-Giotto-Dante akımı, her ne kadar eski saflığında olmasa da, bu dönemin en çarpıcı şahsiyetlerinde (Leonardo, Raffaello, Michelangelo) varlığını korur. Öte yandan, katışıksız temsil tekniği, genellikle katışıksız ve yetkin bir hamil bulamasa da, çok üst düzey bir gelişme sergiler. Antikite için karakteristik olan bedenin nahifçe kabullenilişi,[g] ortaçağda artan içsel deneyimlerin ardından tekrar eskisi gibi olamadı; kişinin Aziz Augustine'i Klasik yazarlarla birlikte okuyup anlamaması mümkün değildi (karş. Boccaccio, Petrarca).[83] Üstelik bütünlüğü bozucu cinsellik unsuru bir hayli güçlüydü ve Epikürcü ölme sanatı da giderek daha fazla etkili oluyordu.

Rönesans'ta "insan fikri"nde bireyci *Ego*. Yalnızca ruh kendisini ayırıp tecrit edebilir, ama beden bunu yapamaz. *Şan şöhret* fikri:

---

82. Cennet XIV.61-66: "İki koro da öyle acele, öyle özenle 'Amin' diyordu ki, ölü bedenlerini özledikleri izlenimi doğdu bende: bu özlem belki de kendileri için değildi, anaları, babaları ve ölümsüz alevlere dönüşmeden önce sevdikleri herkes içindi" (John D. Sinclair). Bu pasaj, Süleyman'ın (Dante'nin adına Beatrice'in sorduğu) bedenin dirilmesinin ardından Tanrı'nın sevgili kulunun görünmesine ilişkin soruya verdiği yanıtı takip eder. Edmund G. Gardner, *Dante and the Mystics* (Londra: Dent and Sons, 1913), s. 121'de, Dante'nin dirilen beden öğretisini açıklayan kişi olarak Süleyman seçiminin, Clairvaux'lu Aziz Bernard'ın *Neşideler Neşidesi*'ne ilişkin yorumunun etkisiyle olmuş olabileceğini öne sürer. Ayrıca karş. Romano Guardini, "Leib und Leiblichkeit in Dantes 'Göttlicher Komödie'", *Anteile: Martin Heidegger zum 60. Geburstag* içinde (Frankfurt/Maine: V. Klostermann, 1950), s. 154-177.

g. Antikitede beden, ötekilerin dışarıdaki dünyasının bedensel bütünlüğünden kopuk değildi, çünkü kişinin *kendim-için-ben*'inin özbilinci henüz kendisini ötekilerden tecrit etmiş değildi ve insan, prensipte ötekilerle ilişkisinden farklı olan kendisiyle katışıksız ilişkisine henüz ulaşmış değildi.

83. Bkz. 177. not.

yetkin olmayan ötekinin parazitimsi özümsenmesi.[84]

Müteakip iki yüzyılda, beden yetkin "dışarıdalık" konumunu kesinlikle yitirdi. Aydınlanma çağında beden en sonunda niteliğini kaybedip, "doğal insan"ın ihtiyaçlar toplamına indirgenmiş bir organizma haline geldi.[85]

"İnsan fikri" gelişip zenginleşmeye devam etti, ama bu, bizi ilgilendirenlerden tamamen farklı şekillerde gerçekleşti. Pozitif bilim *ben* ve *öteki*'ni kesin bir şekilde ortak bir paydaya indirgedi: Politik felsefe. Romantizm'de cinselliğin eski sağlığına kavuşturulması.[86] Hukuksal insan fikri: öteki-olarak-insan.[87] Sonuçta, "insan fikri"nde tezahür ettiği şekliyle bedenin tarihi böyledir ve burada en genel hatlarıyla, dolayısıyla, kaçınılmaz olarak eksik bir biçimde sunulmuştur.

Ama "insan fikri" her zaman bircidir. Her zaman *ben* ve *öteki* ikiciliğini alt etmeye çalışır; gerçi bunu yaparken, bu kategorilerden birini temel olarak geliştirir. Bu tür genelleştirilmiş bir "insan fikri"nin eleştirisi, bu birci alt etme çabasının meşruluk derecesinin[h] eleştirisi konumuzun sınırlarını aşıyor. Dünyayı bütünüyle devam etmekte olan bir olay olarak anlayabilmem ve kendimi dünyada, açık ve bir-kereliğine-meydana-gelmiş bir olay içindeymişçesine, yönlendirebilmem için, kendimi –geçmiş, şimdi ve gelecekte tüm öteki insanların karşısında konumlanmış bir *ben* olarak– var-

84. Rönesans'ta şan şöhretin önemi konusunda bkz. Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Reinaissance in Italy*, çeviri S. G. C. Middlemore, 2. kısım, 2. bölüm.

85. "Dışarıdalık": bkz. 28. not.

86. Bahtin'in aklındaki öncelikle, "Genç Almanya"nın ideolojisinin bir karakteristiği olan ama Romantiklerin düşüncesiyle hazırlanan "tenin eski sağlığına kavuşturulması" sloganıdır; Özellikle Novalis'te cinselliğin ve genelde de organik hayatın gizemli mistisizmine (karş Novalis'in *Fragments*'ı) ve ayrıca, Friedrich Schlegel'in döneminde sansasyona yol açan romanı *Lucinde*'de (1799) hiçbir şehvet uyandırıcılık söz konusu olmadan şehveti benzersizce güçlü ama yine de kesinlikle ciddi bir şekilde olumlamasına dikkat edilmesi gerekir. Ancak ondan sonra, şehvete özel bir yer verilmiştir –hatta bazen son derece önemli bir yer (karş. Rokoko döneminin kuralları)- ama bu, değişmez bir şekilde sabit bir yerdir ve şehvet düşkünlüğü tonu, bu sabitliğin bir belirtisidir. Romantizm bu sabitliği yok etmiştir.

87. Karş. öteki kavramı (*der Andere*), Cohen'in *Ethik des reinen Willens*'inde, s. 211-214, 248-249.

h. Çoğu durumda bu bir alt etme değil, etik ve estetik önem bakımından *ben* ve *öteki* arasındaki temel farklılığın basitçe göz ardı edilmesidir.

lıktaki benzersiz konumumdan soyutlamamın mümkün olup olmadığı sorusunu da yanıtsız bırakacağız.

KENDİNİ DENEYİMLEMEDE İÇ VE DIŞ BEDEN: Burada bizim için temel önem taşıyan tek bir şey var kuşkusuz: Kendi benzersiz hayatımın kapalı bütünü içinde, yani kendi hayatımın fiili ufku içinde, başka bir insanın fiili, somut değer-kuramsal deneyimlenmesi ikili bir nitelik taşır; *ben* ve *ötekiler* farklı *görme* ve *değerlendirme* (soyut değil ama fiili, somut değerlendirme) düzlemlerinde hareket ediyoruzdur ve hepimizi tek bir birleşik düzleme aktarabilmem için, değer-kuramsal açıdan kendi hayatımın *dışında* bir duruş benimsemem ve kendimi ötekiler arasında bir *öteki* olarak algılamam gerekir. Kendimi (ahlâkta, hukukta) öteki ile paylaştığım bir normda veya ortak bir biliş yasasında (fizyolojik, psikolojik, toplumsal bir yasa vb.) sınıflandırdığımda, soyut düşünce bu işlemi kolaylıkla yerine getirir. Ama bu soyut işlem, kendimi bir başkası olarak somut ve değer-kuramsal açıdan sezilebilir şekilde deneyimlememden tamamen farklıdır –kendi somut hayatımı ve kendimi, bu hayatın kahramanını, öteki insanlarla ve onların hayatlarıyla aynı şekilde, onlarla tek ve aynı düzlemde görmemden tamamen farklıdır. Bu tür bir görme, kendi dışımda yetkin bir değer-kuramsal konum öngerektirir; çünkü bedenim, kendim için yaşanmış olduğu haliyle kendi hayatımın bağlamında, yani kendi özbilincimin bağlamında değil, ancak *öteki* kategorisinde algılanan bir hayatta estetik açıdan geçerli[88] olabilir.

Ama böyle somut bir değer-kuramsal görme için –kendimi bir başkası olarak algılamam için– yetkin bir konum yoksa, bu durumda dışım –ötekiler-için-varlığım– kendisini özbilincime bağlamaya çalışacak ve bir kendime dönüş gerçekleşecektir; ötekiler-için-varlığımı kendi yararıma bencilce kullanma amacıyla gerçekleşen bir geri dönüş olacaktır bu. Bu durumda, ötekine yansımam, yani öteki için olmam, benim *ikinci kişiliğim* haline gelir. Bu ikinci kişiliğim, özbilincimi istila eder, saflığını bulandırır ve kendisiyle olan

88. Estetik açıdan geçerli olabilir ya da –estetik geçerlilik veya güç kazanabilir. Bkz. 14. not.

dolaysız değer-kuramsal ilişkisinden saptırır. İkinci kişiliğin varlığına yönelik korku.

Kendisini somut olarak düşlemeye alışan bir insan –kendisinin dış imgesini tasavvur etmeye çalışan bir insan, verdiği dış izlenim hakkında hastalık derecesinde hassas olan, ama yine de bu izlenimden emin olamayan ve gururu kolaylıkla incinen bir insan– bu tür bir insan kendi bedenine tam anlamıyla içsel bir bakış açısını kaybeder. Sakarlaşır, "hantallaşır" ve elini, ayağını ne yapacağını bilemez hale gelir. Belirsiz bir *öteki* hareketlerini ve jestlerini bulandırdığından ve kendisi için ikinci bir değer-kuramsal davranış ilkesi doğduğundan bu gerçekleşir: Özbilincinin bağlamı, ötekinin ona dair bilinciyle bulanır ve iç bedeni ondan ayrılmış bir dış beden *–ötekinin* gözünden yaşayan bir dış beden– ile karşı karşıya kalır.

Bedensel değerin önemi bakımından *kendimi* deneyimlemem ve *ötekini* deneyimlemem arasında var olan bu farklılığı anlayabilmek için, hayatımın bütününün mümkün olduğunca eksiksiz ve somut bir imgesini, tamamen belli bir duygusal-iradi tonla kaplanmış bir imgesini oluşturmaya çalışmam gerekir. Üstelik hayatımın bu imgesini ötekine iletme, öteki *için* cisimleştirme niyeti taşımadan bunu yapmalıyımdır. Bu hayat –imgelemimde yeniden yarattığım haliyle kendi hayatım–, dışsal olarak sezilebilir tamlıklarında öteki insanların tamamlanmış ve değişmez imgeleriyle (bana yakın ve beni seven ötekilerin imgeleriyle, hatta yalnızca karşılaştığım insanların imgeleriyle) dolu olacaktır. Ama benim *dışsal* imgem, bu imgeler arasında olmayacaktır. *Kendi* yüzüm, tüm bu benzersiz, taklit edilemez yüzler arasında olmayacaktır. Burada kendi *ben*'ime tekabül eden şey ise, *ötekilerin* sezilen dünyasını kaplayan katışıksız içsel mutluluk, öfke, kırgınlık, üzüntü, arzular ve mücadelelerin anıları ve bunların yeniden deneyimlenmesi olacaktır. Kısacası kendi dış imgemi değil, hayatımın belirli durumlarındaki içsel tutumlarımı hatırlayacağımdır. Plastik ve resimsel değerlerin hepsi (renkler, tonlar, biçimler, çizgiler, imgeler, jestler, duruşlar, yüzler vb.) nesne-dünyası ve öteki insanların dünyası arasında paylaştırılacaktır; oysa ben bu dünyaya, dünyadaki benzersiz ve aktif değer-kuramsal konumumdan kaynaklanan ve dünyaya belirli bir renk ka-

zandıran duygusal-iradi tonların görünmez taşıyıcısı olarak dahil olacağımdır.

Ötekine yönelik belirli bir duygusal-iradi tutum benimseyerek, yani ona *öteki* olarak yaklaşarak, onun dış bedenini bir değer olarak aktif biçimde üretirim. Benim bu tutumum *ileri* yönelmiştir ve doğrudan doğruya bana geri dönemez.

Bedenin kişinin kendi içinde deneyimlenmesi –kahramanın iç bedeni– öteki için, yazar için, kendi dış bedeniyle çevrelenmiştir ve ötekinin, yazarın, değer-kuramsal tepkisiyle estetik açıdan beden kazanır veya bir "beden haline gelir". Bu dış bedenin her yönü (iç bedeni çevreleyen beden) estetik bir fenomen olarak ikili bir işlev yerine getirir: "ifade etme" ve "izlenim verme" işlevi.[89] Yazarın ve temaşa edenin benimsediği ikili bir aktif konum veya tutum da bunlarla örtüşür.

6. Estetik bir fenomen olarak dış bedenin "ifade etme" ve "izlenim verme" işlevleri

İFADE ESTETİĞİ: XIX. yüzyılın ikinci yarısında ve XX. yüzyılın başlarında bir estetik teorisi özellikle güçlü bir etkiye sahip oldu ve muhtemelen diğer teorilerden daha kapsamlı işlendi. Estetik etkinliği "empati kurma" veya "birlikte deneyimleme"[90] olarak kavrayan teoriyi kastediyorum. Buradaki bağlamda bu teorinin uyarlamaları üzerinde durmayacağız ve yalnızca en temel fikrini, üstelik en genel biçimiyle, ele alacağız. Bu teorinin temel fikri de şu: Estetik etkinliğin bir nesnesi (sanat yapıtları, doğanın ve hayatın fenomenleri) belli bir iç hali ifade eder ve bu tür bir nesnenin estetik kavranması da, söz konusu iç halin birlikte deneyimlenmesine dayanır.

89. "İfade edici" ve "izlenim verici": Bahtin burada bu sıfatların Rusça iğreti çevirileri yerine Rusça'ya Latince uyarlamalarını kullanır. "ifade edici" ile koşutluğu koruyabilmek için "izlenim verici" terimini kullanacağım.

90. "Empati kurma" (*Einfühlung*) konusunda bkz. 17. not. "Birlikte-deneyimleme", (buradaki bağlamda) Almanca *Miterleben* sözcüğünün eşdeğeri olan Rusça *soperezhivanie* sözcüğüne karşılık gelir. *Miterleben* terimini, "empati kurma"yı özel bir "içsel birlikte-deneyimleme" (*das innere Miterleben*) durumu olarak kabul eden Karl Groos savunur; karş. Karl Groos, *Der ästhetische Genuß* (Giessen: J. Ricker, 1902), 5. bölüm, özellikle s. 183-192.

Üstelik amaçlarımız kapsamında, "birlikte deneyimleme" ve "empati kurma" arasında önemli bir farklılık görmüyoruz, zira empati kurduğumuzda veya bir nesneye dair iç halimizi "iç duyumumuzda", bu hali doğrudan doğruya *kendimize* ait olarak değil, ama *nesneyi* düşünme hali olarak deneyimliyoruzdur hâlâ, yani *nesne* ile birlikte deneyimliyoruzdur.

"Birlikte deneyimleme" yaşanmış deneyimin hissine daha açık bir ifade kazandırır (yaşanmış deneyim fenomenolojisi), oysa "empati kurma" bu yaşanmış deneyimin psikolojik kökenini açıklamaya çalışır. Ama bir estetik teorisi, (psikolojik tasvir ve fenomenoloji dışında) özgül psikolojik teorilerden bağımsız olmalıdır; bu nedenle, birlikte-deneyimlemenin psikolojik olarak gerçekleşme şekliyle ilgili tüm soruları yanıtsız bırakabiliriz: Örneğin, bir başkasının psikolojik hayatını doğrudan doğruya deneyimlemenin mümkün olup olmadığı (karş. N. O. Lossky);[91] temaşa edilen kişi gibi dışadönük olmanın gerekli olup olmadığı (ötekinin yüz ifadelerinin anında yeniden üretimi); çağrışımların ve belleğin ne tür belirli bir rol oynadığı; kişinin kendi hislerini kendisine yansıtmasının mümkün olup olmadığı (H. Gomperz bunu yadsır, S. Witasek ise onaylar)[92] vb. gibi soruları yanıtsız bırakabiliriz. Ama başka bir varlığın iç hayatının birlikte-deneyimlenmesinin, bunu gerçekleştiren bilinçdışı teknik ne olursa olsun, fenomenolojik açıdan kesinlikle meydana geldiği açıktır.

91. Karş. Losski'nin "Vosprijatie chuzhoj dushevnoj zhizni" makalesi (1914) (Ötekilerin İçsel Hayatının Algılanması), Losski, *Osnovnye voprosy gnoseologii* (Epistemolojinin Temel Sorunları) içinde (Petrograd: Nauka i shkola, 1919) ve "Öteki Benliklerin Algılanması" başlıklı daha sonraki makalesi, *Personalist* 29 (1948), s. 149-162. Ayrıca bkz. Ludwig Binswanger'in eleştirel incelemesi, L. Binswanger, *Einführung in die Probleme der allgemeinen Psychologie* içinde (Amsterdam: E. J. Bonset, 1965; 1922 Berlin baskısının yeniden basımı), 4. bölüm, 1. ve 2. kısım (*das fremde Ich*). Losski konusunda bkz. *The Encyclopedia of Philosophy*.

92. *Weltanschauungslehre* (Jena and Leipzig: E. Diederichs, 1905), 1. cilt, s. 170-171'de Heinrich Gomperz, Stephan Witasek'in *Vorstellungsgefühle* teorisini, yani kendimize yansıttığımız veya yeniden ürettiğimiz hisler teorisini, eleştirir. Bkz. S. Witasek, "Zur pschologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung", *Zeitschrift für Pschologie* 25 (1901), s. 1-49 ve *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* (Leipzig: Barth, 1904), s. 66 ve devamı. Stephan Witasek (1870-1915), Avusturyalı felsefeci ve psikolog, Meinong'un öğrencisi; Meinong'un *Gegenstandtheorie*'sini estetik çalışmalarına kazandırmıştır. Gomperz konusunda bkz. *Neue Deutsche Biographie*.

İncelediğimiz estetik teorisi, estetik etkinliğin özünü bir nesnenin iç halinin birlikte-deneyimlenmesi veya içsel olarak sürdürülen bir nesneyi (bir insanı, cansız bir nesneyi, hatta bir rengi veya bir çizgiyi) temaşa etme etkinliğinin birlikte-deneyimlenmesi olarak tanımlar. Geometri (biliş) bir çizgiyi başka bir çizgiyle, noktayla veya düzlemle ilişkili olarak dikey, paralel, dar, geniş vb. diye tanımlarken, estetik etkinlikte çizgi yukarı doğru uzuyor, düşüyor vb. olarak tanımlanır (ya da tanımlanmaktan ziyade bu şekilde deneyimlenir.)

Estetiğin temel ilkesinin çok genel bir şekilde formülleştirildiği bu bakış açısından, ele aldığımız teoriye dar anlamda sadece "empati estetiği"ni (*Einfühlungsästhetik*) (Fr. Th. Vischer ve Lotze belli ölçüde ve ayrıca Robert Vischer, Johannes Volkelt, Wilhelm Wundt ve Theodor Lipps bunu yapmıştır) değil, aynı zamanda[93] "iç taklit" estetiğini (Karl Groos),[94] "oyun" ve "yanılsama" estetiğini (Karl Groos ve Konrad Lange),[95] Hermann Cohen'in estetiğini[96], kısmen Schopenhauer ve ardıllarının estetiğini (nesneye dalma)[97]

---

93. Bkz. 17. not. Wilhelm Perpeet, "Historisches und Systemmatisches zur Einfühlungästhetik", *Zeitschrift für Ästhetik* 11 (1966), s. 193-216'da, *Einfühlung*'un tarihsel soykütüğüne ilişkin bir değerlendirme yapar: Kavramın kökenini Herder, Novalis, Jean Paul ve Lotze'a kadar dayandıran geleneksel soykütük, tarihsel bir hatadır. Ayrıca bkz. Peet, "Einfühlungästhetik", *Historisches Wörterbuch der Philosophie* içinde, 2. cilt, s. 397-400. Fr. Th. Vischer, Lotze, Wundt ve Lipps konusunda bkz. *The Encyclopedia of Philosophy*; Robert Vischer ve Johannes Volkelt konusunda bkz. *Enciclopedia Filosofica*, 2. basım (Florence: Sansoni, 1969), 6. cilt.

94. Bkz. Karl Groos, *Der ästhetische Genuß*, 5. bölüm, özellikle s. 192 ve devamı. Estetik birlikte-deneyimleme (*Miterleben*) "içsel taklit etme oyunu"dur: "ich nehme an, daß beim vollen Geneißen kotorische Vorgänge von imitatorischem Charakter wirksam sind" (s. 193). Groos konusunda bkz. *Neue Deutsche Biographie*.

95. Bkz. Karl Groos, *Der ästhetische Genuß*, 1. bölüm (oyun olarak estetik deneyim) ve 6. bölüm (estetik illüzyonlar). Konrad Lange (1855-1921) "bilinçli kendini kandırma" olarak sanatın *Illusionstheorie*'siyle tanınıyordu; bkz. Lange, *Das Wesen der Kunst*, 2. basım (Berlin: G. Grote, 1907).

96. Bkz. 20. not. Karş. Cohen'in *Ästhetik*'inin şu değerlendirmeleri: Walter Kinkel, *Deutsche Literaturzeitung* 33 (1912) içinde, sütun 1669-1178, 1733-1740; G. Falter, *Archiv für Geschichte der Philosophie* 25 (1912) içinde, s. 379-396; P. Stern ve A. Buchenau, *Zeitschrift für Ästhetik* 8 (1913) içinde, s. 291-303 ve 615-623.

97. Karş. O Schuster, "Die Einfühlungstheorie von Th. Lipps und Schopenhauers Ästhetik", *Archiv für Geschichte der Philosophie* 25 (1912), s. 104-116.

ve son olarak, Bergson'un estetik görüşlerini de dahil etmemiz gerekir. Kendi uydurduğumuz bir terimle, bu yönelimin estetiğini "ifade estetiği" olarak, ağırlık merkezini dışadönük özelliklere kaydıran teorik görüşleri ise "izlenim estetiği" olarak adlandıracağız (Konrad Fidler, Adolf Hildebrand, Eduard Hanslick, Alois Reigl ve diğerleri; Sembolizm estetiği vs.).[98]

"İfade estetiği" için estetik nesne, var olduğu haliyle ifade edicidir; yani, bir iç halin dışadönük ifadesidir. Üstelik özsel olan da, gerçekte ifade edilen *şeyin* nesnel olarak geçerli bir şey (nesnel bir değer) değil, daha ziyade, kendisini içte ifade eden bir nesnenin iç hayatı, duygusal-iradi hali ve kendi içindeki yönelmişliği olmasıdır; ancak bu ölçüde, birlikte-deneyimleme söz konusu olabilir. Eğer estetik nesne, Sembolizm ve "içerik estetiği" (Hegel, Schelling)[99] için olduğu gibi, bir fikri veya nesnel bir ilişki halini doğrudan doğruya ifade ediyorsa, bu durumda burada birlikte-deneyimlemenin yeri yoktur ve farklı bir teorik görüşe ihtiyaç duyarız.

"İfade" estetiği için estetik nesne insandır ve diğer her şey ya canlandırılır ("ruh kazandırılır") ya da insansı kılınır (renkler ve çizgiler bile). Bu anlamda, "ifade" estetiğinin, her türlü uzamsal estetik değeri bir ruhu (bir iç hali) ifade eden bir beden olarak kavradığı söylenebilir; estetik aslında canlandırılmış bir bedene ait olan ifade edici hareketlerin ("dondurulmuş" ifade edici hareketlerin) ve ifade edici özelliklerin incelenmesidir.

Bir bedeni estetik açıdan algılamak, onun (hem fiziksel hem de psikolojik) iç hallerini dışadönük ifade edilmişlikleri aracılığıyla birlikte-deneyimlemek demektir. Başka bir deyişle, estetik değer, temaşa edenin temaşa edilen nesne içinde bulunduğu anda gerçekleşir: nesnenin hayatını nesnenin kendisinin içinde deneyimleme

98. Fiedler. Hildebrand ve Hanslick konusunda bkz. *Neue Deutsche Biographie*; Riegl konusunda bkz. O. Pächt, *Burlington Magazine* 105/722 (1963) içinde, s. 188-193 ve Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit* (Hamburg: Rowohlt, 1958), 2. bölüm.

99. Hegel'de İde konusunda bkz. Charles Karelis, *Hegel's Introduction to Aesthetics* içinde, çeviri T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1979). "İçerik Estetiği": Bahtin (ampirik veya biçimci estetiğin tersine) Almanca *Inhalts-veya-Gehaltsästhetik*'e gönderme yapıyor; karş. "Gehalt", *Historisches Wörterbuch der Philosophie* içinde, 3. cilt, sütun 140-145.

anında, temaşa eden ve temaşa edilen nesne –nihayetinde– örtüşür. Estetik nesne kendi iç hayatının *öznesidir* ve estetik değer de, *özne*-olarak-estetik-nesnenin iç hayatının düzleminde gerçekleşir; yani, tek bir bilinç düzleminde, *ben* kategorisinde *öznenin* birlikte-deneyimlenen *kendini*-deneyimlemesi düzleminde gerçekleşir.

Ama bu bakış açısı, baştan sona istikrarlı bir şekilde korunamaz. Dolayısıyla, trajik-olanın veya komik-olanın doğası açıklanırken, kişinin kendisini yalnızca acı çeken kahramanla birlikte-deneyimlemesi veya komik kahramanla "budalaca sohbet etmesi" ile sınırlandırması bir hayli güçtür. Yine de, temel eğilim değişmez: Tek bir bilince bütünüyle içkin olacak bir estetik değerin gerçekleşmesine ulaşmayı hedefler ve *ben* ve *öteki* karşıtlığını kabul etmeye yanaşmaz. (Bütün bu duyguları, yani trajik kahramana yönelik) sevecenlik ve (komik kahramandan) üstün duyma, (yüce olan karşısında) kendini değersiz bulma veya ahlâki açıdan üstün görme gibi hislerin tümü, tam da olduğu gibi *öteki* ile ilişkili olduklarından dışlanırlar ve bu nedenle, *ben* (temaşa eden) ve *ötekinin* (temaşa edilen şey) prensipte ayrı oldukları kadar değer-kuramsal olarak karşı karşıya konumlandıklarını da önvarsayarlar.

Oyun ve yanılsama kavramları, bu bağlantıda özellikle karakteristiktir. Gerçekten de, oyun oynarken kendimi deneyimlememin ve özbilincimin sınırlarını aşmadan ve öteki ile hiçbir şey paylaşmadan başka bir hayatı deneyimlerim. Bir yanılsamanın bilincinde olduğumda da aynısı geçerlidir, çünkü kendim olmayı sürdürürken yine başka bir hayatı deneyimliyorumdur. Ama unutulan şey, bu durumda *temaşanın* olmamasıdır (oyun oynarken, oyun arkadaşımı bir izleyicinin gözünden değil, bir katılımcının gözünden seyrederim). Öteki ile ilişkili olarak, olası tüm hisler oyunda dışlanır, kişinin gerçekte deneyimlediği şey yine *başka bir* hayattır.

"İfade" estetiği, kendi konumunu tanımlamak için çoğunlukla oyun ve yanılsama kavramlarına başvurur: Bir durumda, kahraman olarak acı çekerim; diğer bir durumda, temaşa eden kişi olarak acıdan muafımdır; ama ne olursa olsun, her iki durumda da, kişinin kendisiyle ilişkisi söz konusudur, *ben* kategorisinde bir deneyimleme ile karşı karşıya bulunmaktayızdır ve bize sunulan değerler de,

değişmez bir biçimde *ben* ile bağıntılıdır: Ben ölürüm veya ben ölmem. Başka bir deyişle, "ifade" estetiğin konumu, estetik değerin gerçekleşmesi amacıyla deneyimleyen kişinin *içine* konumlanmış olmayı gerektirir –hayatı, ister kurmaca ister fiili *ben* olsun, her koşulda *ben* kategorisinde deneyimlemeyi gerektiren bir konumdur. (Güzel, yüce, trajik gibi bir estetik nesnenin yapısını kaplayan kategoriler, *kendini*-deneyimlemenin olası biçimleri haline gelir: *–ötekine* hiçbir gönderme yapmayan– kendine yeterli güzellik vb. Lipps'e göre, kişinin kendi benliğinin, kişinin kendi hayatının en üst noktasına dek engellenmeden "dışarıda yaşanması".)

"İFADE" ESTETİĞİNİN TEMELLERİNİN BİR ELEŞTİRİSİ: Bizce "ifade" estetiği tam da temelden dayanıksızdır.[100] Birlikte-deneyimleme öğesi (empati kurma, kişinin kendisini ötekinin iç hayatıyla "özdeşleştirmesi") tek başına ele alındığında, özünde *estetik-dışı*dır. Empati kurma, yalnızca estetik algılamada değil, hayatın bütün boyutlarında gerçekleşir (karş. pratik, etik, psikolojik empati kurma vb.) –"ifade" estetiğinin temsilcilerinin bile kabul ettiği bir gerçektir bu. Yine de "ifade" estetiğinin temsilcilerinin hiçbiri, *estetik* birlikte-deneyimlemeyi, genel birlikte-deneyimlemeden ayıran özellikleri göstermemiştir (karş. Lipps'in empatinin saflığı, Cohen'in empatinin yoğunluğu, Groos'un sempatiye dayalı taklit, Volkelt'in zengin empati anlayışı).[101]

Aslında birlikte-deneyimlemeyi temel ilke olarak kabul ettiğimiz sürece, bu tür bir ayrım mümkün değildir. "İfade" teorisinin yetersizliği, şu değerlendirmelerle ortaya koyulabilir:

(1) "İfade" estetiği bir sanat yapıtının *bütününü* açıklamaz. Bir örnek verelim: Karşımda Leonardo da Vinci'nin *Son Yemek* tablo-

100. Genelde ifade estetiğinin ve özelde de empatinin bir eleştirisi için bkz. Paul Moos, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik* (Berlin: Schuster and Loeffler, 1920); Charles Lalo, *Les Sentiment esthétiques* (Paris: F. Alcan, 1910); Emil Utitz, *Jahrbücher der Philosophie* 1 (1913) içinde, s. 324-328, 340-345.

101. Hermann Cohen "ifade estetiği" ile ilişkilendirilebilse de, empati ilkesini kabul etmez; bkz. Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühl*, 1. cilt, s. 185-186. Johannes Volkelt'in empatiye ilişkin görüşleri Roman Ingarden tarafından *Studia z estetyki* (Varşova: PWN, 1970), 3. cilt, s. 113-128'de çözümlenmektedir.

su duruyor. Merkezdeki İsa figürünü ve havarilerin her birini anlayabilmek için, "ifade edici" dışadönük ifade edilmişliklerinden hareketle katılımcıların her biriyle empati kurmam gerekir, onların her birinin iç halini onlarla birlikte-deneyimlemem gerekir. Bir figürden diğerine geçerek, birlikte-deneyimleme yoluyla, her figürü ayrı ayrı ele alıp anlayabilirim. Peki ama, yapıtın estetik *bütününü* nasıl deneyimleyebilirim? Sonuçta, yapıt sadece, benim muhtelif katılımcıları birlikte-deneyimlememin toplamı olamaz.

Yapmam gereken şey, tüm katılımcıların müşterek bütünlüklü iç hareketiyle empati kurmam olabilir mi? Ama bu tür bir bütünlüklü iç hareket orada öylece duruyor değildir: Karşımda duran şey, tek bir *özne* oluşturuyor gibi anlaşılabilecek, temel bir birleşik kitlesel hareket değildir. Bilakis, her katılımcının duygusal-iradi tutumu yoğun bir biçimde tekildir ve katılımcıların hepsi birbiriyle aktif bir şekilde karşı karşıya konumlanmış haldedir. Karşımda duran şey, her katılımcının bütünde kendi benzersiz konumunu işgal ettiği, bütünlüklü ama yine de karmaşık bir olaydır ve bu olay bütünü, katılımcılarıyla empati kurup birlikte-deneyimleme yoluyla anlaşılamaz; bunun yerine, hem katılımcıların her birinin dışında hem de bir bütün olarak alındıklarında hepsinin dışında bir konumu öngerektirir.

Bu tip durumlarda, *yazardan* medet umulur: Yazarıyla birlikte-deneyimleyerek bir yapıtın *bütününe* hâkim olabiliriz. Kahramanların her biri yalnızca kendisini ifade ederken, bir yapıtın bütününün yazarın ifadesi olduğu düşünülür. Ama yazarı bu şekilde işin içine katmanın sonucu, yazara kahramanlarıyla eşit ölçüde yer verilmesidir (bu zaman zaman gerçekleşse de, normal bir durum değildir ve Leonardo örneğimizde söz konusu olamaz.) Üstelik yazarın deneyiminin kahramanların deneyimiyle veya yazarın duygusal-iradi konumunun kahramanlarınkiyle tam olarak ne tür bir ilişkisi vardır?

Yazarın dahil edilmesi, "ifade" teorisini tam da temelinden tahrip eder. Yazar kendisini verilmiş bir yapıtta ifade ettiği sürece, yazarla birlikte-deneyimleme kahramanın iç hayatını birlikte-deneyimlememizle aynı olmayacaktır; yazarın iç hayatının (sevincinin,

üzüntüsünün, arzularının ve mücadelelerinin) birlikte-deneyimlenmesi olmayacaktır. Yazarla birlikte-deneyimleme, yazarın sunulan şeyle ilişkili olarak benimsediği aktif yaratıcı konumun paylaşılmasıdır; yani, artık birlikte-deneyimleme değil, *birlikte-yaratmadır*. Tam da bu ilişki, yani yazarın birlikte-deneyimlediğimiz yaratıcı ilişkisi, açıklanması gereken özgül *estetik* ilişkiyi oluşturur. Bu ilişki basitçe birlikte-deneyimleme olarak yorumlanamaz elbette; ama böyle yorumlanırsa, o zaman temaşanın da birlikte-deneyimleme olarak yorumlanmaya uygun olmadığı sonucu çıkar.

"İfade" estetiğinin temel hatası, teorinin temsilcilerinin temel ilkelerini, bir yapıtın *bütününden* değil ama, estetik *öğelerin* veya (genellikle doğal) belirli imgelerin veya dış görünüşlerin çözümlemesinden yola çıkarak geliştirmelerinden kaynaklanır. Yalnızca öğelere rağbet etme, tüm çağdaş estetiklerin ortak hatasıdır. Bir öğenin veya yalıtılmış doğal bir görünüşün veya imgenin yazarı yoktur ve bunlara dair estetik temaşa, özünde melez ve pasiftir.

Basit bir figür, renk veya iki rengin bileşimi karşısında –*bu* gerçek uçurumun veya bu belirli sahile vuran *bu* dalganın karşısında– olduğumda ve onlara bir estetik yaklaşım bulmaya çalıştığımda yapmam gereken ilk şey, onları canlandırmak ve potansiyel kahramanlar –yani, bir yazgının taşıyıcıları- haline getirmektir. Kısacası onlara belirli bir duygusal-iradi tutum kazandırmam, onları insanlaştırmam gerekir. Onlara estetik açıdan yaklaşma *olanağını*, ilk kez bunları yaparak elde ederim, yani estetik bakışın temel koşulunu yerine getiririm. Ama canlandırılmış imgeyle basit birlikte-deneyimleme aşamasında kaldığım sürece, gerçek anlamda aktif bir estetik etkinlik henüz başlamaz (üstelik kendi etkinliğim farklı bir yönde de ilerleyebilir): Canlandırılan denizin ürkütücülüğünden korkabilirim, engellenen uçuruma acıyabilirim vb.). Yapmam gereken şey, (yalnızca imgelemde olsa bile) verilmiş fenomenin, kahramanın etrafında tamamlanan bir olayın kahramanı haline geleceği bir resim yapmak, bir şiir yazmak veya bir mit yaratmaktır. Ama verilmiş imgenin veya görüntünün içinde kaldığım sürece (onunla birlikte-deneyimlediğim sürece) bunu yapamam, çünkü bu, imgenin veya görüntünün dışında değişmez bir konumu öngerektiriyordur.

Yaratmış olduğum şey –bir resim, bir şiir–, gerekli tüm estetik *unsurları* kapsayan bir sanatsal *bütün* oluşturacaktır. Bu *bütünün* çözümlenmesi de hayli verimli olacaktır. *İmgeleştirilmiş* uçurumun dış imgesi, yalnızca ruhunu (direngenliği, gururu, sadakati, kendine yeterliliği, özlemi, yalnızlığı vb., yani olası iç hallerini) ifade etmekle kalmaz, yanı sıra bu ruhu, olası kendini deneyimlemesini aşan değerlerle tamamlar da: Ona estetik bir lütuf bahşedilecektir –ruhun kendi içinde asla yapamayacağı, varlığının sevgiye dayalı bağışlamayla haklı çıkarılması. Bu ruhun yanında, sanatsal geçerliliğe sahip ama kendine ait her türlü içsel konumdan yoksun, birçok nesne-bağlantılı estetik değer ortaya çıkacaktır, çünkü estetik bir bütünde, bir iç hayata sahip olan ve birlikte-deneyimlemenin ulaşabildiği, estetik açıdan geçerli tek bir bileşen vardır: olaya katılan kahramanlar. Estetik *bütün* birlikte-deneyimlenen bir şey değildir; hem yazarın hem de temaşa edenin aktif olarak ürettiği bir şeydir (bu anlamda kişi, vurgulanan noktayı biraz esneterek, seyircinin yazarın yaratıcı etkinliğini deneyimlemesi hakkında konuşabilir.) Birlikte-deneyimlemeye yalnızca kahramanlarla ilişkili olarak ihtiyaç duyulur. Ama bu bile, henüz gerçek anlamda bir estetik öğe değildir; özgül estetik öğeyi oluşturan şey, *tamamlanmadır*.

(2) "İfade" estetiği, biçim için geçerli bir temel bulamaz. Aslında "ifade" estetiğinde, biçimin en tutarlı temeli ve geçerli kılınması, biçimin ifadenin saflığına indirgenmesine dayanır (Lipps, Cohen, Volkelt). Biçimin işlevi, birlikte-deneyimlemeye yardımcı olmak, bir içselliğe (ama kimin? –kahramanın mı yoksa yazarın içselliğine mi?–) mümkün olduğunca açık, tam ve katışıksız bir ifade kazandırmaktır. Bu, tamamen ifade etme işlevine dayalı bir biçim anlayışıdır: Biçim, içeriği (içsel olarak birlikte-deneyimlenen, empati kurulan şeyin toplamı anlamında içeriği) *tamamlıyor* değildir, onu *ifade ediyordur* sadece. Biçim, ifade edilmekte olan iç hayatı derinleştirebilir, aydınlatabilir, ama prensipte yeni olan, yani ifade edilen bu iç hayatı prensipte aşan hiçbir şey katmaz. Biçim, bu biçimle donatılmış kişinin içselliğini ifade eder yalnızca: Katışıksız *kendini* ifade etmedir (kendi hakkında konuşmadır). Kahramanın biçimi, yalnızca kahramanın kendisini, ruhunu ifade eder,

yoksa yazarın kahramanla ilişkisini değil; kahramanın biçimi kahramanın içinde şekillendirilmelidir –kahraman kendi biçimini, kendine yeterli bir ifade olarak kendisinden yaratır adeta.

Ama bu düşünme çizgisi, bir sanatçıya uygulanamaz. Raffaello'nun *Sistina Madonnası* resminin biçimi, Madonna'yı, Tanrı anasını ifade eder. Öte yandan, *Sistine Madonnası*'nın Raffaello'sunun, Raffaello'nun Madonna anlayışını ifade ettiğini söylersek, o zaman ifade burada tamamen farklı, "ifade" estetiğine yabancı bir anlamda anlaşılacaktır, çünkü bu durumda ifade bir-insan-olarak-Raffaello'yu, onun iç hayatını ifade etmez, tıpkı keşfetmiş olabileceğim isabetli bir teorik formülün benim kendi iç hayatımın bir ifadesini yansıtmayacağı gibi.

"İfade" estetiğinin dikkati kaçınılmaz bir şekilde her yerde kahramanın üzerinde ve kahraman *olarak* yazarın üzerinde veya yazar kahramanla örtüştüğü sürece, yazarın üzerinde odaklanır. Biçim nitelik bakımından fizyonominin ve "jestlerin" özelliklerini taşır.[102] Tek bir *özneyi* ifade eder. Bunu da, izleyici-temaşa-eden olan öteki için yapar kuşkusuz, ama bu öteki pasiftir, sadece alımlayıcıdır ve eğer biçim üzerinde bir etkisi varsa, bu ancak kendisini ifade eden birinin, onun izleyiciliğini hesaba kattığı sürece mümkün olur (böylece, örneğin kendimi –ifade edici hareketler veya sözcüklerle– ifade ettiğimde, kendi söylediklerimi izleyicimin özelliklerine uyarlarım.) Biçim bir nesneye gökten zembille *inmez*, nesnenin kendi ifadesi olarak ve nihayetinde de kendisini belirlemesi olarak nesne*den* kaynaklanır. Biçim yalnızca tek bir şeyi yerine getirmelidir –bir nesneyi içsel olarak deneyimlememizi mümkün kılmalıdır; yani, nesnenin kendini deneyimlemesini ideal bir şekilde birlikte-deneyimlememizden başka bir şey sağlamaz. Sözgelimi *bu* belirli uçurum biçimi, kendi iç yalnızlığını, kendine yeterliliğini, dünyadaki duygusal-iradi duruşunu ifade eder sadece ve bizim yapmamız gereken tek şey, bu duruşu onunla birlikte-deneyimlemektir. Bunu, *kendimizi*, *kendi* iç hayatımızı bu uçurum biçimi aracılığıyla ifade ettiğimizi söyleyerek veya *kendi ben*'imizle uçurum arasında em-

102. Fizyonomi ve "jestler": Yüzün ve bedenin dışsal hareketleriyle içsel halleri ifade eder.

pati kurduğumuzu söyleyerek tanımlasaydık bile, biçim yine de tek bir ruhun kendini ifade etmesi olmayı, bir içselliğin katışıksız dışsallaştırılması olmayı sürdürürdü.

"İfade" estetiği, bu tür istikrarlı bir biçim yorumunu nadiren koruyabilir. Bu yorumun aşikâr yetersizliği, "ifade" estetiğini, böyle bir yoruma takviye bulmak için, biçimi bir temele oturtmanın başka yollarını bulmaya, dolayısıyla başka biçim ilkeleri geliştirmeye zorlar. Ama bunlar, ifade etme ilkesiyle bağlantılı değildirler –zaten olamazlar da– ve ifadenin yanında, ona mekanik bir şekilde ilişti-rilmiş gibi, sanki ifadeyle hiçbir iç bağlantısı olamayan tuhaf bir ifade refakatçisi gibi sırıtırlar. *Bütünün* biçimini, kahramanın içsel duruşunun bir ifadesi olarak açıklamak pek mümkün değildir (hele yazarın, biçimi kahramanın yeterli bir ifadesi kılmaya çalışırken kendisini yalnızca kahraman aracılığıyla ifade ettiği yerde, yazarın, en iyi ihtimalle, kahramana dair kendi *anlayışının* öznel bir unsurundan başka bir şey katmadığı yerde.)

Olumsuz biçim tanımları: "yalıtma"[103] vb. Lipps'in önerdiği bi-

103. Biçimin birinci önkoşulu olarak (çevreden veya devam eden hayattan) yalıtma konusunda bkz. Cohen, *Allgemeine Ästhetik*, s. 35: "Estetik değer tamamen yeğindir; ona tekabül eden nesne ise, orada eksiksiz, kendine yeterli bir bütün olarak duran bir nesnedir. Bu nedenle, estetik nesnenin yalıtılmasının, bağıntılı bir estetik değerin katışıksız yeğinliği kavramı olduğu söylenebilir. Sınırsız bir düzlüğün, büyük bir geniş alanın belirgin izlenimi/etkisi söz konusu olmadığı sürece, doğada bile sınırlı uzak manzaralara ilgi göstermemizin nedeni budur. Sınırsızlıktan alınan estetik zevk bile, belli bir yalıtma gerektirir, birçok nesnenin değişen bolluğunun değil, ama tüm görülebilir uzamdaki homojen bir içeriğin –ağaçsız geniş bir düzlük veya uçsuz bucaksız deniz- yol açtığı bir yalıtma. Sanat sırf sanat olması nedeniyle belli bir yalıtma üretir; özel ilave araçlar kullanarak bu yalıtmayı daha da ileriye götürür. Bunlar öncelikle sanat yapıtını uzamda ve zamanda sınırlayan kesin ve belirgin bir sınırdır. Gottfried Semper'in yazdığı gibi: 'En önemli temel sanat biçimlerinden biri de çerçevedir. Bir çerçeve olmadan kendine yeterli bir resim de olamaz, çerçeve olmadan büyüklük için hiçbir ölçüm ölçütü olamaz.' Birçok novella yazarının öykülerini bir çerçeve ile çevirme ve dolayısıyla hayattan bir adım ileri götürme eğilimi de benzer temellere dayanır. Bir sanat yapıtını, başka hiçbir şeyin özgünlüğünü bozmayacak şekilde görmek isteriz. Heykeller en güzel, farklı ama yine de uyumlu renklendirilmiş bir arka planın önünde, örneğin yeşil çalıların arka planının önünde dururlar. Her reprodüksiyon tek başına sarımtırak bir kâğıt üstüne yapıştırıldığında bir avantaj sağlar. Bir tiyatro performansında perdenin kalkmasından önce beklendik bir duraklamayla, özel bir uzamla ve belli bir aydınlatmayla benzer bir etki yaratılır. Richard Wagner'in, izleyicisi hayatının sıradan ilgileri ve çevrelerinden tamamen uzaklaşmış bir *Festspiel* (Bayreuth'un yeni Festival Tiyatrosu) fikri de bir noktaya kadar buna

çim ilkesi (Phytagorascılık –Aristoteles)[104] –"çeşitliliğe dayalı bütünlük"– ifadenin "ifade edici" anlamına bir ilavedir sadece. Biçimin bu aksesuar işlevi kaçınılmaz olarak hazcı bir renge bürünür ve kendisini, ifade edilen şeyle prensipte var olan karşılıklı bağlantısından koparır. Dolayısıyla, trajediyi açıklarken, kahramanın acısını birlikte-deneyimlemekten aldığımız haz yalnızca *ego*-değer (Lipps) hissinin artmasıyla açıklanmaz; bunun yanı sıra, biçimin bizim üzerimizdeki etkisiyle, tam da içeriğinden bağımsız (biçimsel olarak kavranan) birlikte-deneyimleme *sürecinde* duyulan hazla da ilintilidir. Bildik bir atasözünü başka bir söyleyişle yinelersek, "bir fıçı zifte bir kaşık bal çalmak"[105] da diyebiliriz buna.

"İfade" estetiğinin temel hatası, içeriği (iç deneyimler toplamını) ve biçimsel bileşenleri tek ve aynı düzleme, tek bir bilince yerleştirmesinden kaynaklanır veya başka bir deyişle, biçimi içerikten türetmeye çalışmasından kaynaklanır. İçerik –iç hayat olarak–, kendisi *için* bir biçim yaratır ve bu biçim de kendisi*nin* bir ifadesidir. Bunu şöyle de ortaya koyabiliriz: İç hayat, yaşanmış hayattaki içsel tutum, tek başına kendi dışadönük estetik biçiminin yazarı/ya-

---

dayanır. Bu tecrit etmelerin (*Abschließung*) yanı sıra, sanatlar, özel temsil araçlarının eksiksiz bir doğallık benzerliği üretmemesi bir noktaya kadar doğadan farklılaşan bir üsluplaştırma gerektirmesi nedeniyle yalıtmayı daha da geliştirirler. Böylece, heykeller renksiz olabilir veya en azından doğalcı bir şekilde renklendirilebilirler... Şiirde nazım ve şiirselleştirilmiş nesir benzer bir etki üretir. Bu tür özel temsil araçlarının yalıtma ile tamamen açıklanabileceğini iddia etmiyoruz, ama önemlerinin kısmen yalıtma ile ilişkili olduğu açık olsa gerek." Sanat tarihçisi Richard Hamann, *Ästhetik* (Leipzig: Teubner, 1911) kitabının birinci basımında yalıtmanın temel önemini daha da geliştirir. Yalıtma Hugo Muensterberg'ün sanat teorisinde de temel bir kategoridir; bkz. Hugo Muensterberg, *Pschology and Life* (Boston: Houghton Mifflin, 1899), s. 200 ve devamı; *Grundzüge der Psychologie* (Leipzig: Barth, 1. cilt, 1900), s. 121-124; *The Eternal Values* (Boston: Houghton Mifflin, 1909), 3. kısım. Ayrıca bkz. Lev Vygotski, *Psikhologija iskusstva* (Moskova: Iskusstvo, 1968), s. 134.

104. Pythagorasçılar –Aristoteles: Antikitede uyum kavramının (zıtların uyumlu kaynaşması anlamında uyum) gelişiminde, Pythagorasçılar başlangıcı işaret eder, oysa Aristoteles'in kavrama ilişkin çözümlemesi bitirici bir sentezi yansıtır; Aristoteles'te uyuma ilişkin pasajlar için bkz. Troy Wilson Organ, *An Index to Aristotle in English Translation* (New York: Gordian Press, 1966), "uyum" başlığı altında.

105. Atasözünün aslı şöyledir: "Bir fıçı bala bir kaşık zift [yani, çok acı bir şey] çalmak [balın tamamının tatlılığını bozmaya yeter]"; karş. Fransızca'sı *un peu de fiel gâte beaucoup de miel*.

ratıcısı olabilir... Peki ama doğrudan doğruya kendisinden bir *estetik* biçim, *sanatsal* bir ifade doğurabilir mi? Ya da tersten dile getirecek olursak: Sanatsal biçim *yalnızca* bu içsel tutuma mı yol açar? Bu sorunun yanıtı olumsuz olmak zorundadır. Kendi yönelmiş hayatını nesnel olarak deneyimleyen bir *özne*, hayatını icra ettiği eylemlerde ve yaptığı işlerde ifade edebilir ve bunu yapar da; itiraf niteliğinde bir iç hesaplaşmada (bir kendini-belirleme ediminde) hayatını kendi içinde dillendirebilir ve bunu yapar da; son olarak, kendi bilişsel yönelmişliğini, kendi dünya görüşünü bilişsel sözce kategorilerinde (teorik olarak geçerli bir sözce olarak) ifade edebilir. İcra edilmiş eylem ve itiraf niteliğinde iç hesaplaşma –bunlar, dünyadaki kendi duygusal-iradi tutumuma, hayatımın yönelmişliğine, prensipte bu yönelmişliği aşan hiçbir değer katmadan, kendi içimde doğrudan doğruya ifade kazandırabildiğim biçimlerdir (kahraman –kendi içinde– edimde bulunur, pişman olur ve hesaplaşır). Bir hayat, kendi sınırlarının ötesine geçmeden, başka bir deyişle, tek başına ne *ise* o *olmaktan* çıkmadan, estetik açıdan geçerli bir biçimi kendi içinde doğuramaz.

Oedipus'u ele alalım. Kendi hayatını deneyimlediği sürece, hayatının her bileşeni, kendi hayatının değer-ve-anlam bağlamı içinde kendisi için bir nesnenin geçerliliğini taşıyacaktır. Verilmiş her öğede, içsel duygusal-iradi tutumu, icra edilen bir eylemde (yerine-getirme-olarak-eylem ve konuşma-olarak-eylem) ifade bulur ve kendisini itirafa ve pişmanlığa yansıtır. Oedipus kendi içinde ("trajik" sözcüğünün *tamamen estetik anlamda* anlaşıldığı yerde) *trajik değildir*: Acı çekenin içinde bir nesne olarak deneyimlendiği haliyle acı, acı çekenin kendisi için trajik değildir; yaşanmış bir hayat, kendisini kendi içinde bir trajedi olarak ifade edemez ve şekillendiremez. Eğer Oedipus'la içsel olarak örtüşseydik bile, tamamen estetik "trajik" kategorisini hemen kaybederdik, çünkü Oedipus'un kendi hayatını nesnel olarak deneyimlediği değer-ve-anlam bağlamı içinde, trajedinin biçimini oluşturabilecek hiçbir şey yoktur.

Yaşanmış deneyim kapsamında hayat, onu nesnel olarak deneyimleyen kişi için ve bu kişiyle birlikte-deneyimleyen herhangi bir kişi için ne trajiktir ne komiktir, ne güzeldir ne yücedir. Kendi ha-

yatını yaşayan ve deneyimleyen bir ruh, benim için trajik bir ışıkla aydınlanacak veya komik bir ifadeye bürünecek veya güzel ve yüce olacaktır –ama ancak ben bu ruhun sınırlarının ötesine geçip, onun dışında kesin bir konum benimsediğim ve onu, kendi nesneye-yönelmişliğini aşan değerlerle kuşattığım sürece (yani, ona bir eylem alanı değil, ama *çevresi*, *ufku* olarak bir arka plan veya ortam sağladığım sürece). Eğer Oedipus'la sadece birlikte-deneyimliyorsak (böyle bir katışıksız birlikte-deneyimleme olasılığını varsayalım), onun gözüyle bakıp onun kulaklarıyla işitiyorsak, bu durumda onun varlıktaki dışadönük ifade edilmişliği, bedeni ve bizim için onun hayatını sarıp sarmalayan ve tamamlayan tüm plastik-resimsel değerler kümesi, derhal dağılacaktır: Kendisinin deneyimlediği haliyle Oedipus'un dünyası kendi dış bedenini, bir değer olarak kendi bireysel-resimsel çehresini içermediği, bedeninin hayatının farklı uğraklarında aldığı plastik açıdan önemli konumları[106] içermediği sürece, birlikte-deneyimleme aracı olarak işlevlerini yerine getirdikten sonra, birlikte-deneyimlediğimiz kişinin parçası olamazlar. Oedipus'un kendi dünyasında, yalnızca hayatının *öteki* katılımcılarına dışsal bir bedensellik kazandırılır ve bu öteki kişiler ve nesneler, Oedipus'u çevrelemez, onun estetik açıdan geçerli *çevresini* oluşturmazlar, sadece *ufkunun* –eylemi icra edenin ufkunun– bir parçasıdırlar. Ama yine de, estetik değer kendisini Oedipus'un dünyasında gerçekleştirmelidir; "ifade" estetiği teorisine göre, tamamen ifade edici biçimin yalnızca bir araç işlevini gördüğü estetik etkinliğin nihai amacı, Oedipus'un bizim içimizde kurulması veya inşa edilmesidir.

Başka bir deyişle, estetik temaşa, kahramanı olarak dışadönük ifade edilmediğim, kendi deneyimlediğim haliyle, kendi yaşanmış hayatımın dünyasının, kendime dair fantezilerimin dünyasının veya düş dünyamın yeniden üretimine götürmelidir bizi (yukarıya bakınız). Ama yaşanmış hayatımın dünyası, yalnızca bilişsel-estetik kategoriler aracılığıyla oluşur ve yapılanır, bu nedenle, trajedinin, komedinin vb. yapısı, bu yapıdan tamamen farklıdır (her ne kadar,

106. Plastik açıdan önemli konumlar: plastik geçerliliğe veya güce sahip konumlar. Bkz. 14. not.

trajedi, komedi... vb. unsurları ötekilerin bilincinden bencilce alınabilse de; bkz. yukarıda ikinci kişilikle ilgili kısım). Oedipus'la bütünleşip, onun dışındaki kendi konumumuzu kaybettikten sonra ("ifade" estetiğine göre bu, estetik etkinliğin ulaşmaya çalıştığı nihai sınırdır), trajiği derhal yitiririz: Dışarıda-oluşum,[107] –Oedipus olarak– benim için deneyimlediğim hayatın yeterli bir ifadesi ve biçimi olmaktan çıkacaktır. Her ne kadar, kendisini Oedipus'un sözcüklerinde ve eylemlerinde ifade edecek olsa da, ben bu sözcükleri ve bu eylemleri sadece *kendi* içimde, bunların *benim kendi* hayat olaylarımda taşıdıkları gerçek anlamın bakış açısından deneyimleyeceğimdir –bunları kesinlikle kendi estetik geçerliliklerinin bakış açısından, yani bir trajedinin sanatsal bütünündeki kurucu bir öğe olarak, deneyimlemeyeceğimdir. Oedipus'la bütünleşip, onun *dışındaki* kendi yerimi kaybettikten sonra yeni, yaratıcı bir bakış açısı, Oedipus'un kendi benzersiz yerinden erişemediği bir bakış açısı bularak Oedipus'un hayat olayını zenginleştirmekten çıkarım. Başka bir deyişle, bir yazar ve/veya temaşa eden biri olarak onun hayatının olayını zenginleştirmekten çıkarım.

Sonuçta, trajedi tam da *zenginleşmenin*, bir yazarın veya temaşa eden birinin Oedipus'un hayat olayına kazandırdığı *prensipte* bir zenginleşmenin ürünü olduğu sürece, trajedi olmaktan çıkar. Zira sanatsal (ve dini) bir performans olarak trajedi olayı, Oedipus'un hayat olayıyla örtüşmez ve olayın katılımcıları, Oedipus, İokaste ve diğer dram kişileriyle birlikte, yazarı/temaşa-edeni de içerir. Sanatsal bir olay olarak, trajedinin bütününde aktif olan yazar/temaşa-edendir, oysa kahramanlar pasiftir; *onlar*, estetik kurtarılma sayesinde korunan ve kurtarılanlardır. Eğer yazar/temaşa-eden, dram kişilerinin her birinin dışındaki sağlam ve aktif konumunu yitirseydi, onlarla bütünleşseydi, sanatsal olay ve sanatsal bütün, yani yaratıcı açıdan bağımsız bir kişi olarak yazarın/temaşa-edenin vazgeçilmez bir bileşeni olduğu bütün, parçalanır ve bütünlüğünü yitirirdi. Oedipus kendisiyle tek başına kalırdı, estetik açıdan korunup kurtarılamazdı; hayat, onu yaşayan kişi için gerçekte açımlandığı

107. Dışarıda-olmam (*vnenakhodimost'*): onun dışında konumlanmışlığım. Bkz. 28. not.

düzlemden tamamen farklı bir değer-kuramsal düzlemde tamamlanmaz ve gerekçelendirilmezdi... Ama estetik yaratımın ulaşmaya çalıştığı şey, fiilen deneyimlenen bir hayatın veya olası bir hayatın, aynı katılımcılarla ve fiilen deneyimlenmiş olduğu veya deneyimlenmiş olabileceği aynı kategoride sürekli-yenilenen yinelenmesi değildir pek de.

Burada, her ne kadar öyle görünüyor olsa da, gerçekçiliğe veya doğalcılığa karşı çıkmadığımızı ve sanatta gerçekliğin idealist tecellisini savunmadığımızı belirtelim. Bizim savımız, gerçekçilik ve idealizm arasındaki tartışmanın açımlandığından tamamen farklı bir düzlemde bulunuyor. Hayatın idealistçe tecelli ettiği bir yapıt, bu tecelli ediş *ben* kategorisinde kavranabileceği için, "ifade" estetiğinin bakış açısından da çok iyi yorumlanabilir; ama diğer yandan, hayatın en eksiksiz doğalcı yeniden üretimi, *–başka bir* insanın hayatı olarak– değer-kuramsal "*öteki*" kategorisinde algılanabilir ancak.

Biz, kahraman ve yazar/izleyici arasındaki ilişkiyle ilgileniyoruz. Daha özgül bir şekilde belirtecek olursak da, (1) yazarın/izleyicinin estetik etkinliğinin, nihayetinde yazar/izleyici ve kahramanın örtüşmesine yönelecek olan, kahramanla birlikte-deneyimleme olup olmadığıyla ve (2) biçimin, kahramanın hayatının –nihayetinde kahramanın hayatının yeterli bir *kendini* ifadesine yönelecek olan– bir ifadesi olarak kahramanın içinde anlaşılıp anlaşılamayacağıyla ilgileniyoruz. Saptadığımız şey ise şu: "İfade" estetiğine göre, "ifade bakımından" kavranan sanat yapıtı (gerçek anlamda estetik nesne)[108] aracılığıyla ulaştığımız dünyanın yapısı, baş kahramanının (ben kendim) plastik ve resimsel olarak ifade *edilmediği* (fiilen deneyimlediğim haliyle) yaşanmış hayatın dünyasının yapı-

108. Gerçek anlamda estetik nesne, *estetik* algılamada oluşturulan nesnedir; "malzemeye dayalı" yapıntıdan ayrılması gerekir. Bkz. aşağıda "İç ve Dış Biçim" başlıklı bölüm. Bu özgül anlamda estetik nesne konusunda bkz. Waldemar Conrad'ın çığır açıcı fenomenolojik çalışması "Der ästhetische Gegenstand", *Zeitschrift für Ästhetik* 3 (1908), 71-118, 469-511 ve Roman Ingarden, "Aesthetic Experience and Aesthetic Object", *Philosophy and Phenomenological Reseach* - 21 (1961), 289-313 ve Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, çeviri E. S. Casey ve diğerleri (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 1. kısım (Phenomenology of the Aesthetic Object).

sına benzemekle kalmaz yalnızca; bunun yanı sıra, kahramanın (ben kendim) yine plastik-resimsel ifade edilmediği ve hiçbir *çevresi* olmayan, yalnızca bir *ufku* olan, kendi sınırsız hayal dünyamın yapısına da benzer. "İfade" estetiğinin, her şeyden çok, tam da Romantizm ile ilişkili olarak haklı çıktığını daha sonra göreceğiz.

"İfade" estetiğinin, nihayetinde özgül estetik bütünün parçalanmasına yol açan temel hatası, (bir sahne performansı olarak) tiyatro örneğinde özellikle belirginleşir. "İfade" teorisi, bir dram olayını özgül estetik bileşenlerinde (yani, gerçek anlamda estetik nesne olarak) şöyle yorumlamak zorunda kalırdı: İzleyici, dram kişilerinin imgeleşmiş hayat olayı *dışındaki* ve *karşısındaki* yerini kaybeder; verilmiş her öğede, karakterlerden birinin hayatını içeride ve o karakterin içinde deneyimler –sahneyi onun gözünden görür, diğer dram kişilerini onun kulağından duyar, karakterin bütün eylemlerini onun içinde onunla birlikte-deneyimler. Bir izleyici yoktur ama olayın bağımsız ve etkili bir katılımcısı olan bir yazar da yoktur. Birlikte-deneyimleme anında izleyicinin yazarla hiçbir ilgisi olmaz, çünkü tamamen kahramanların içinde, birlikte-deneyimlediği kişilerin içindedir. Bir sahne yönetmeni de yoktur; yönetmen, aktörlerin "ifade" biçimlerini hazırlamaktan ve dolayısıyla izleyicinin aktörlerin içine girmesini kolaylaştırmaktan başka bir şey yapmış değildir. Yönetmen de aktörlerle örtüşür; bunun dışında, hiçbir yeri yoktur. Öyleyse bize kalan şey nedir?

Ampirik açıdan izleyiciler hâlâ oradadır elbette; salonda ve localarda koltuklarında oturuyordurlar; aktörler de, sahnedeki yerlerindedirler ve yönetmen, heyecanlı ve gergin bir şekilde, kulisteki yerindedir. Belki de kişi-olarak-yazar da localardan birinde oturuyordur. Ama bunların hiçbiri, *sanatsal* bir olay olarak dramın kurucu öğelerinden biri değildir. Peki öyleyse, gerçek anlamda bir *estetik nesnede* kalan şey nedir?

Kalan şey, içeriden deneyimlenen hayattır, ama böyle deneyimlenen *tek bir* hayat yoktur, birçok hayat vardır –aslında dramın ne kadar çok katılımcısı varsa o kadar çok hayat vardır. Ne yazık ki, "ifade" teorisi, kişinin sadece baş kahramanla mı yoksa diğer bütün katılımcılarla mı birlikte-deneyimlemesi gerektiğini söylemede ba-

şarısız olur. Katılımcıların hepsiyle birlikte-deneyimlemenin fiilen tam anlamıyla gerçekleşmesi pek mümkün değildir. Ne olursa olsun, birlikte-deneyimlenen bu hayatlar, her birinin dışında zorunlu bir ilkeye dayanan ve olumsal-olmayan bir konum da mevcut olmadıkça, tek bir bütün oluşturacak şekilde birleştirilemezler. Ama "ifade" teorisinde bu konum dışlanır.

Öyleyse dram diye bir şey olamaz; sanatsal bir olay olamaz. Eğer "ifade" teorisi son noktasına kadar istikrarlı bir şekilde sürdürülseydi (gerçi bu gerçekte hiçbir zaman olmamıştır), ulaşacağı nihai sonuç bu olurdu. Ama izleyicinin kahramanla ve aktörün de rolünü üstlendiği kişiyle tamamen örtüşmesi asla gerçekleşmediğinden, aslında "ifade" estetikçilerinin doğru ve uygun buldukları bir *oyunun oynanması* ile karşı karşıya kalırız sadece.

Bu noktada, oyunun sanatla fiili ilişkisi sorununu (türsel bakış açısını tamamen dışlayarak elbette) kısaca ele almak isabetsiz olmazdı. Gördüğümüz üzere, "ifade" estetiği nihayetinde, yazarın işlevlerini yalnızca "ifade" teknikleriyle sınırlayarak, prensipte kahramandan bağımsız bir kurucu öğe olarak yazarı dışlama eğilimindedir. Bence "ifade" estetiği, oyun teorisinin bir uyarlamasını savunduğunda en büyük teorik tutarlılığını sergiler. "İfade" teorisinin en ünlü temsilcileri (Lipps, Volkelt), gerçekte bunu yapmada başarısız oluyorsa, o zaman bu tutarsızlığın ta kendisi, teorilerinin doğru görünmesi ve kapsamlı olması için ödemek zorunda oldukları bedeldir. Zira oyunu sanattan tümüyle ayıran şey, prensipte izleyici ve yazarın olmamasıdır.

Bizzat oyuncuların bakış açısından oyun, (oyunlarının dışında konumlanmış) hiçbir izleyici öngerektirmez; yani, oyuncular için oyun aracılığıyla yansıtılan bir hayat olayı bütününün fiilen icra edildiği bir izleyici yoktur; aslında oyun hiçbir şeyi *yansıtmaz* –yalnızca *tahayyül eder*. Bir eşkıya çetesinin elebaşını oynayan bir çocuk kendi hayatını (bir çete elebaşının hayatını) deneyimler: Yoldan geçen bir yolcuyu oynayan başka bir çocuğa, elebaşının gözünden bakar; ufku, oynuyor olduğu elebaşının ufkudur. Aynısı yolcuyu oynayan çocuk için de geçerlidir. Oyuncuların her birinin, canlandırmaya karar vermiş oldukları hayat olayıyla (bir eşkıya çetesi-

nin bir grup yolcunun yolunu kesmesi) ilişkisi, bu olayın parçası olma, bu hayatı katılımcılarından biri olarak deneyimleme arzusundan başka bir şey değildir: Çocuklardan biri, eşkıyayı oynamak ister, bir diğeri yolcuyu, bir üçüncüsü polisi vb. oynamak ister. Ama çocuğun, bu hayatı deneyimleme arzusu olarak, hayatla ilişkisi, hayatla kurulan *estetik* bir ilişki değildir.

Bu anlamda oyun, kişinin kendisi hakkında hayal kurması kadar, varoluşunu ve büyüleyici hayatını –ben kategorisinde– deneyimlemek için baş karakterle "özdeşleştiğimiz", yani yalnızca yazarın rehberliğinde hayal kurduğumuz, romanların "oyunsuz" okunmasına benzer. Ama sonuçta, oyun ve sanatsal olay arasında hiçbir benzerlik yoktur.

Ancak yeni, katılımcı-olmayan bir katılımcı, yani çocukların oyununu, oyunun temsil ettiği bir hayat olayı bütününün bakış açısından beğenmeye başlayan bir izleyici, bu hayat olayını estetik açıdan aktif bir tarzda izleyen ve (bu olayı, estetik açıdan geçerli bir bütün olarak, yeni bir düzleme –estetik düzleme– aktararak) kısmen onu *yaratan* bir izleyici hazır bulunduğunda, oyun da sanata gerçekten yaklaşmaya başlar. Ama izleyici bunu yaptığında, olayın başlangıçtaki verilmiş şeklini değiştirdiği de açıktır: Olay yeni, prensipte yeni bir öğeyle –bir yazar/izleyici ile– zenginleşir ve bunun sonucunda, olayın tüm diğer öğeleri de, yeni bir bütünün parçası oldukları sürece, dönüşürler elbette: Oyun oynayan çocuklar *kahraman* haline gelirler ve karşımızdaki şey de artık *oyun oynama* olayı değil, ama oluşum aşamasındaki sanatsal dram olayıdır. Ama katılımcı-olmayan katılımcı estetik konumundan vazgeçtiğinde ve büyüleyici bir hayat tarzı olarak oyuna kapılıp, bir diğer eşkıya veya yolcu olarak bu hayata katıldığında bu olay, bir kez daha oyuna dönüşecektir. Yine de, oyunun sanatsal bir olay olmaktan çıkması için bu kadar çok şey olması gerekmez; eğer izleyici, ampirik olarak kendi yerini korurken, katılımcılardan biriyle "özdeşleşmeye" ve onun tahayyül edilmiş hayatını onunla birlikte ve onun içinde deneyimlemeye başlarsa, bu da yeterlidir.

Dolayısıyla, tek başına oyuna içkin hiçbir estetik bileşen yoktur; bu tür bir bileşen, aktif olarak izleyen bir izleyici tarafından oyuna

katılabilir. Ama oyunun ve oyunu gerçekleştiren çocukların bununla hiçbir ilgisi yoktur, çünkü oyun esnasında bu özgül estetik değer, onlara yabancıdır. Eğer kendilerini "kahraman" rolünde bulsalardı, Makar Dyevuşkin gibi tepki verebilirlerdi; Gogol'un *Palto* öyküsünde kendisini, Makar Dyevuşkin'i[109] tasvir etmiş olduğunu hayal ettiğinde –yani, *kendisini* birdenbire bir hiciv yapıtının kahramanında gördüğünde– içten içe gücenen ve gururu incinen Makar Dyevuşkin gibi tepki verebilirlerdi. Peki öyleyse, oyunun sanatla ne gibi bir ortak yönü vardır?

Olumsuz bir özellikten başka bir şey değil: Oyun kadar sanatta da meydana gelen şey, gerçek hayat değil, yalnızca hayatın bir tahayyülüdür. Bu bile çok fazla şey anlatır, zira hayat yalnızca sanatta *dışadönük imgeleştirilir*, oysa oyunda, daha önce de belirttiğimiz üzere, yalnızca *tahayyül edilir*; tahayyül edilmiş bu hayat, ancak bir izleyicinin aktif ve yaratıcı temaşasında imgeleşmiş bir hayat haline gelir. Bu hayatın, estetik etkinliğin nesnesi kılınabilmesi gerçeği de ona özel bir avantaj sağlamaz, çünkü gerçek hayatı da estetik açıdan aktif bir şekilde temaşa edebiliriz. Hayatın içsel taklit edilmesi (Groos), hayatın fiili deneyimlenmesi şeklinde bir nihai amaca ulaşmaya çalışır veya kabaca ifade edersek: Hayatın bir ikamesidir (oyunun doğası da ve büyük ölçüde, özlenen düşlerin doğası da öyledir); hayatla kurulan aktif bir estetik ilişki değildir. Aktif estetik ilişki de hayatı sever ama farklı sever: Her şeyden önce, hayatı daha aktif sever; bu yüzden, hayatın *prensipte* kendi içinde güçsüz olduğu yerde, ona yardım edebilmek için onun *dışında* kalmayı ister.

İşte, oyunun doğası böyledir. Kişi, ancak (özellikle tiyatroyla bağlantılı olarak) bir yazarın/temaşa-edenin konumunu bilinçdışı bir şekilde işin içine kattığı takdirde, estetikte oyun teorisinin doğru görünmesini sağlayabilir.

Bu noktada, aktörün yaratıcı yapıtına dair birkaç şey söylemek yerinde olacak. Aktörün konumu, yazar-ve-kahraman ilişkisinin bakış açısından son derece karmaşıktır. Bir aktör ne zaman ve ne

109. Dostoyevski'nin *Poor Folk*'unda (1846) Makar Dyevuşkin; bkz. Dyevuşkin'in 8 Temmuz tarihli mektubu.

ölçüde estetik açıdan *yaratıcıdır*? Kahramanın rolünü "yaşayıp" kendisini, değeri ve anlamı yine içeriden belirlenen, uygun sözcükler ve eylemlerle kahramanın içinde ifade ettiğinde değil; bu veya şu eylemi, bedeninin bu veya şu konumunu yalnızca içeriden deneyimleyip, anlamını kendi hayatının –kahramanın hayatının– bağlamında yine içeride belirlediğinde değil. Kısacası aktör kendisine "yeniden beden kazandırıp",[110] ufku tüm diğer dram kişilerini, sahneyi, sahnedeki muhtelif nesneleri vb. kapsayan kahramanın hayatını şimdi imgelemde *kendi* hayatı olarak deneyimlediğinde yaratıcı değildir; bilinci, oynadığı kahramanın bilincini aşan hiçbir şey içermediğinde yaratıcı değildir.

Aktör sonradan onda kendisine "yeniden beden kazandırdığı" kahramanın imgesini *dışarıdan* üretip şekillendirdiğinde estetik açıdan yaratıcıdır; yani, kahramanı ayrı bir bütün olarak yarattığında, ama bu bütünü yalıtarak tek başına değil, bir dram bütününün bileşeni olarak yarattığında yaratıcıdır. Başka bir deyişle, aktör sadece bir yazar olduğunda estetik açıdan yaratıcıdır –ya da daha doğrusu: Ortak-yazar, sahne yönetmeni, tasvir edilen kahramanın ve bütün oyunun aktif izleyicisi olduğunda estetik açıdan yaratıcıdır (belli mekanik etkenleri göz ardı ederek, burada "eşittir" işaretini kullanabiliriz: yazar = yönetmen = aktör). Zira aynen yazar ve yönetmen kadar aktör de, bir oyunun sanatsal bütünü kapsamında, bu bütünün bir bileşeni olarak belli bir kahraman yaratır. Bunu yaptığında, oyunun bütününün, kahramanın içinde, artık kahramanın devam eden hayat olayı olarak algılanamayacağı açıktır; yani, artık kahramanın hayatının *ufku* olarak algılanamaz. Bunun yerine, kahramanın dışında konumlanmış estetik açıdan aktif bir yazarın/temaşa-edenin bakış açısından, kahramanın hayatının *çevresi* olarak algılanır ve bu çevre kahramanın bilincini aşan özellikler içerir.

Bir aktör, kahramanın sanatsal imgesini, ayna karşısında veya yönetmen karşısında kendi deneyim birikimi temelinde yaratır. Bu yaratma süreci, makyajı içerir (makyajını başka birisi yapıyor olsa

110. Kendisine "beden verdi", yani kendisini başka bir kişide cisimleştirdi veya kendisini başka bir kişiye dönüştürdü. Sanatta "beden kazanma" konusunda bkz. I. I. Lapshin, "O perevoploshchaemosti v khudozhestvennom tvorchestve", Lapshin, *Khudozhestvennoe tvorchestvo* içinde (Petrograd: Mysl', 1922), s. 5-140.

bile, aktör yine de makyajı kahramanın imgesinin estetik açıdan önemli bir bileşeni olarak dikkate alır); kostümü (yani, kahramanın plastik-resimsel değer-kıramsal imgesinin yaratılmasını) içerir; tavrı içerir; diğer nesnelerle ve arka planla ilişkili olarak bedenin muhtelif hareketlerine ve konumlarına verilen biçimi içerir; dışarıdan işitilen ve değerlendirilen sesin eğitimini içerir; son olarak, karakterin yaratılmasını içerir (birazdan göreceğimiz üzere, sanatsal bir bileşen olarak karakter, karakterize edilen kişinin bilincini aşar).[111] Ve aktör tüm bunları oyunun sanatsal bütünüyle bağlantılı olarak (ve kahramanın hayat olayı olarak) gerçekleştirir; bu bağlamda, aktör bir sanatçıdır. Bu bağlamda, aktörün kendi kendine sürdürdüğü estetik etkinlik, bir insanı kahraman olarak biçimlendirmeye ve hayatını biçimlendirmeye yönelmiştir. Öte yandan, aktör, rolünü oynarken, *kendisine* kahramanda "yeniden beden verir" ve böylece, kahramanı dışarıdan biçimlendiren tüm bileşenler, aktörün bilincini ve kahraman *olarak* deneyimlemesini aşarlar ("yeniden beden verme"nin saf biçiminde yerine getirildiğini varsayalım.). Bedenin dışarıdan şekillenen biçimi, hareketleri ve konumları vb. –tüm bu bileşenler ancak temaşa eden birinin bilinci için sanatsal geçerlilik taşıyacaktır, ama oyunun *sanatsal bütünü içinde* elbet, yoksa kahramanın deneyimlenen hayatı içinde değil.

Bir aktörün fiili yapıtında, soyutlanarak yalıtılmış tüm bu bileşenler iç içe geçer elbette ve bu anlamda aktörün rolünü oynaması, somut ve canlı bir estetik olayı temsil eder. Aktör kelimenin tam anlamıyla bir sanatçıdır: Sanatsal bir bütünün tüm bileşenleri aktörün yapıtında temsil edilir, ama rolünü oynarken, ağırlık merkezi bir insan olarak, yaşanmış hayatın *öznesi* olarak kahramanın içsel deneyimlerine kayar. Yani, ağırlık merkezi, daha önce aktörün, yazar ve sahne yönetmeni *aracılığıyla* aktif olarak şekillendirdiği estetik-dışı konuya kayar. "Yeniden beden verme" anında, aktör pasif malzeme haline gelir (kendi kendine sürdürülen estetik etkinlik bakımından pasiftir) –daha önce kendisinin yaratmış olduğu ve şimdi izleyicinin gerçekleştirdiği sanatsal bütünde bir hayat haline gelir; iz-

111. Karakter: bkz. "Bir Anlam Bütünü Olarak Kahramanın Bütünü" başlıklı bölümde 4. kısım.

leyicinin kendi kendine sürdürdüğü estetik etkinlik bakımından aktörün tüm yaşama ve deneyimleme etkinliği, kahraman *olarak* deneyimleme vb., pasiftir.

Aktör rolünü oynarken bir hayatı hem *tahayyül eder* hem de *imgeleştirir*. Eğer tahayyül etmekten başka bir şey yapamadıysa, bu hayatı –çocukların oyun oynaması gibi– sırf içeriden deneyimleme uğruna rolünü oynadıysa ve bu hayatı dışarıdan bir etkinlik aracılığıyla şekillendirmediyse, o zaman bir sanatçı olmazdı. Olsa olsa, bir sanatçının (bir sahne yönetmeninin, bir yazarın ve aktif izleyicinin) elindeki, ses çıkaran ama pasif bir enstrüman olurdu.

Şimdi bunu bir kenara bırakıp "ifade" estetiğine dönelim. (Buradaki bağlamda, sadece uzamsal estetik değer bileşeniyle ilgileniyoruz elbette, bu nedenle aktörün özgül estetik yaratıcılığında kahramanın plastik-resimsel boyutuna öncelik verdik; halbuki aktörün yapıtının en önemli parçası aslında karakterin ve iç ritmin yaratılmasıdır. Karakter ve ritmin[112] de kahramanın içsel olarak deneyimlenen hayatını aştığını ve aktörün kahramanla örtüşmesi anında değil, ama kendisine kahraman*da* "yeniden beden vermesi" anında yaratıldıklarını, üstelik yazar-yönetmen-izleyici sıfatıyla aktör tarafından *dışarıdan* yaratıldıklarını daha sonra göreceğiz. Aktör –lirik bir kahramanın yazarı olarak- bazen hem kendisini deneyimler hem de estetik-açıdan kendisiyle birlikte-deneyimler; bu, aktörün yaratıcı etkinliğinin özgül lirik öğesini oluşturur.) *Bizim* bakış açımızdan özgül anlamda estetik olan bileşenlerin tümü –yani, aktörün bir yazar-yönetmen-izleyici sıfatıyla işlerlik göstermesi–, "ifade" estetiğinin bakış açısından, empatiye dayalı birlikte-deneyimlemenin olası en eksiksiz ve en saf gerçekleştirimine giden bir yol olarak, tamamen "ifade edici" bir biçimin üretilmesinden başka bir şeye indirgenemez. Özgül *estetik* değer, ancak aktörün kendisine kahramanda "yeniden beden vermesi"nden sonra gerçekleşir –yani, kahramanın hayatını kendi hayatı olarak deneyimlemesinde gerçekleşir ve bu noktada, izleyici de "ifade edici" biçim aracılığıyla aktörle bütünleşmelidir.

Bizce bir izleyicinin fiili estetik konumuna çok daha yakın bir

112. Ritim: bkz. "Kahramanın Zamansal Bütünü" başlıklı bölümde 4. kısım.

tutum vardır: bir oyunun kahramanını, ona kurulmuş tuzak hakkında uyaran ve saldırıya uğradığında onun yardımına koşmaya hazır olan sıradan insanın nahif tutumu. Bu tutumda nahif izleyici, kahramanın *dışında* değişmez bir konum benimser, kahramanın bilincini aşan özellikleri hesaba katar ve kahramanın kendi bulunduğu *yerden* gücünün yetmediği durumlarda onun yardımına koşarak *dışarıdaki* konumunun ayrıcalığını kullanmaya hazırdır.

Kahramana yönelik tutumu tamamen haklı bir tutumdur. Hatası ise bir bütün olarak canlandırılan hayat olayının[113] *dışında* aynı ölçüde sağlam bir konum bulmada başarısız olmasından kaynaklanır, çünkü ancak bu, onun kendi kendine sürdürdüğü etkinliğini, etik açıdan ziyade estetik açıdan geliştirmeye yöneltirdi. Canlandırılan hayata, onun yeni bir katılımcısı olarak dahil olmuş ve bu hayatın kendi sınırları içinde, yani bu hayatın bilişsel-etik düzleminde, ona yardım etmeyi istemiştir. Sahne ışıklarını aşıp, bütünlüklü ve açık bir etik olay olarak yaşanmış hayatın düzleminde kahramanın *yanında* bir konum benimsemiştir ve böyle yaparken de, bir yazar/izleyici olmaktan çıkmış ve estetik olayı geçersiz kılmıştır. Zira yaşanmış hayat olayı, bir *bütün* olarak, kendisinden kaynaklanan hiçbir nihai mesele barındırmaz. Kendi içinde yaşanmış bir hayat, kendisini bir eylem biçiminde, pişmanlığa dayalı itiraf biçiminde, bir haykırış biçiminde ifade edebilir; bağışlama ve lütuf ona Yazardan gökten zembille iniyormuşçasına bahsedilir. Kendisinden kaynaklanan nihai bir mesele, yaşanmış bir hayata *içkin* değildir: İçeriden-yaşanan-bir-hayata, bir başkasının kendi kendine sürdürdüğü etkinliğin –benim hayatımla sınırları *dışında* buluşan bir kendi kendine etkinliğin– bir armağanı olarak, gökten zembille inercesine bahşedilir.

Bazı "ifade" estetikçileri (karş. Eduard von Hartmann'ın "Schopenhauerci" estetiği) bir başkasının iç hayatının empatiye dayalı birlikte-deneyimlenmesinin özel niteliğini açıklayabilmek için, fiili hayatın gerçek hislerine ve estetik biçimin canlandırdığı hislere, "ideal" veya "yanılsamaya dayalı"[114] hisler kavramını katarlar. Es-

113. Canlandırılan hayat olayı: canlandırılan hayat bir olaydır.

114. Estetik *Scheingefühle*, yani estetik *Schein*'in yol açtığı hisler konusunda bkz. Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen* (Berlin: Duncker, 1887), s. 39-46.

tetik haz, gerçek bir histir, oysa kahramanın hislerinin birlikte-deneyimlenmesi yalnızca "ideal" bir histir. "İdeal" hisler, eylem istencini harekete geçirmeyen hislerdir. Ama bu tür bir ayrım, eleştiriye karşı duramaz. Aslında deneyimlediğimiz şeyler, kahramanın belirli hisleri değildir (bu tür belirli hisler gerçekten var olmaz zaten), ama daha ziyade, kahramanın ruhunun veya iç hayatının bütünüdür. Kısacası, *ufuklarımız* örtüşür ve kahramanın eylemlerinin tamamını, kahramanla birlikte, onun, kahramanın, hayatının –birlikte-deneyimlediğimiz hayatın- gerekli bileşenleri olarak içedönük icra etmemizin nedeni budur: Kahramanın acısını birlikte-deneyimlerken, feryadını da içedönük olarak birlikte-deneyimleriz; kinini birlikte-deneyimlerken, intikam edimini de içedönük olarak birlikte-deneyimleriz vb. Kahramanla sadece birlikte-deneyimlediğimiz sürece, onunla sadece örtüştüğümüz sürece, hayatına yönelik her türlü müdahalemiz dışlanacaktır, çünkü bu tür bir müdahale, –daha önce verdiğimiz nahif izleyici örneğinde olduğu gibi– bizim kahramanın *dışında* konumlanmış olmamızı öngerektirir.

Birlikte-deneyimlenen bir hayatı estetik açıdan ayıran şeye ilişkin diğer açıklamaları ele alırsak, her yerde *tek bir* bilincin, *kendi kendine* sürdürülen etkinliğin ve kişinin *kendisiyle* ilişkisinin aynı *kapalı* döngüsünü buluruz.[i] Kısacası, değer-kuramsal *öteki* kategorisinin dışlanması devam eder. İstikrarlı bir şekilde sürdürülen "ifade" teorisinin sınırları kapsamında, bir hayatın birlikte-deneyimlenmesi veya bu hayatla empati kurulması, ya başka bir deneyimlemedir ya da bu hayatın, kendisini aşan değerlerle zenginleştirilmeden, sadece *yinelenmesidir*; yani, bir *öznenin* aslında *kendi* hayatını deneyimlediği kategorilerde başka bir hayatı deneyimlemesidir. Sanat, bana yalnızca tek bir hayatın değil, birçok hayatın aynı anda deneyimlenmesi olanağını verir ve bu da, benim kendi fiili hayatımın deneyim stokunu zenginleştirmemi mümkün kılar. Kısacası, bana farklı bir hayata, tek başına bu hayat adına, bir hayat *olarak*

i. Sözgelimi bu tür açıklamaları şöyle değerlendirin: Kendimize "yeniden beden verirken" kendi *ben*'imizin değerini yayarız veya –insani açıdan büyük önem taşıyan şeye içeriden katılırız vb.[115]

115. İlk açıklama (*Ichwert*'in bir uzantısıdır) Lipps'e dek uzanır, ikincisi (*das Menschlich-Bedeutungsvolle*'nin bir parçasıdır) Johannes Volkelt'e dek uzanır.

taşıdığı kayda değer önemi (Lipps ve Volkelt'e göre, "önde gelen insani önemi") adına, içeriden katılma olanağını verir.

"İfade" estetiğinin temel ilkesine ilişkin eleştirimizde, bu ilkeyi en saf biçiminde ve en istikrarlı uygulamasında ele aldık. Ama "ifade" teorisi estetikçilerinin yapıtlarında ne bu saflığa ne de bu istikrara rastlanır. "İfade" teorisinin, ancak kendi ilkesinden saparak ve tutarsızlık aracılığıyla sanatla bağını tamamen koparmaktan kaçınabildiğine ve salt bir *estetik* teorisi olarak kalabildiğine zaten dikkat çekmiştik. "İfade" estetiği, her ne kadar fiili estetik-deneyimlerin "ifadeye dayalı" yorumu hatalı olsa da, kesinlikle fiili estetik deneyimleri temel aldığı için, kendi ilkesinden sapması da bu fiili estetik deneyimlerden kaynaklanır. Ve gerçek estetik deneyimin işin içine katılması da, (en saf biçiminde alındığında) temel ilkenin yanlışlığını bizden gizler –üstelik bizden gizlediği kadar, "ifade" estetikçilerinin kendilerinden de gizler.

"İfade" estetikçilerinin büyük bir çoğunluğunun temel ilkeden en önemli sapması –ki bu sapma bizi estetik etkinliğin doğru kavranışına daha da yakınlaştırır–, birlikte-deneyimlemenin sempatiye ve şefkate dayalı olarak tanımlanmasıdır (bu ya –Cohen'de ve Groos'ta olduğu gibi– doğrudan doğruya ifade edilir ya da bilinçsizce ima edilir.). *Sempatiye dayalı* birlikte-deneyimleme anlayışı, nihai noktasına kadar geliştirilseydi, "ifade" ilkesini temelinden yıkardı ve bizi estetik sevgi fikrine ve dolayısıyla, yazarın kahramanla ilişkili konumunun doğru bir anlayışına ulaştırırdı.[116]

SEMPATİYE DAYALI BİRLİKTE DENEYİMLEME: Peki sempatiye dayalı birlikte-deneyimleme nedir? "Sevgiye benzeyen" (Cohen) sempatiye dayalı birlikte-deneyimleme, artık sâfi birlikte-deneyimleme veya kişinin bir nesneyle ya da bir kahramanla empati kurması değildir. Oedipus'un birlikte-deneyimlediğimiz acılarında, yani Oedipus'un kendi iç dünyasında, onun kendisini *sevmesi* gibi bir durum söz konusu değildir. Bencilce kendini sevme (zaten

116. Sempati konusunda bkz. Max Scheler'in temel çalışması *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß* (Halle: Niemeyer, 1913) ve *Wesen und Formen der Sympathie*'nin (Bonn: Cohen, 1923) genişletilmiş ikinci basımı.

dikkat çektiğimiz üzere) tamamen farklı bir şeydir ve sempatiye dayalı empati kurmadan söz ederken vurgulanan, kendine aşık olma, kendini beğenme değildir elbette; ama bir bütün olarak iç hayatla *yeni* bir duygusal ilişkinin yaratılmasıdır. Sevgiye benzeyen sempati, kahramanın içsel deneyiminin duygusal-iradi yapısını tamamen farklı bir renge büründürüp ona büsbütün farklı bir tonlama kazandırarak, bu yapıyı kökten değiştirir.

Sempatiyi kahramanın yaşanmış deneyimine yerleştirir veya onunla iç içe geçirir miyiz ve eğer öyleyse, bunu nasıl yaparız? Estetik açıdan temaşa edilen nesneyle, tam da acı, huzur, sevinç, gerilim vb. gibi diğer iç hallerle empati kurduğumuz şekilde, sevgiye benzeyen sempatimiz aracılığıyla empati kurduğumuz düşünülebilir. Bir nesneyi veya bir kişiyi "hoş", "güzel", "sempatik" diye adlandırırız –yani, nesneye yönelik tutumumuzu ifade eden nitelikleri bu nesneye, sanki kendi nitelikleriymiş gibi, atfederiz. Sevgi hissinin adeta bir nesnenin içine sızıp, onu bizim için her bakımdan değiştirdiği doğrudur. Bununla birlikte, sevgi hissinin bir nesnenin içine sızması, örneğin mutlu mutlu gülümseyen bir insanla sevinç aracılığıyla veya durgun ve dingin bir denizle iç huzur aracılığıyla empati kurduğumuzda... vb. söz konusu olduğu gibi, nesneyle başka bir deneyim aracılığıyla empati kurmamızdan veya bu deneyimi sanki nesnenin *kendi* iç haliymiş gibi nesnenin "içine katmamız"dan tamamen farklıdır. Nesneyle empati kurmamıza temel oluşturan deneyimler veya empati kurduğumuz nesnenin "içine kattığımız" deneyimler, nesnenin dışına anlam kazandıran bir iç hayat yaratarak, *dışsal* bir nesneyi içeriden canlandırır; halbuki sevgi nesnenin adeta *hem* dış *hem de* empati kurulan iç hayatına sızar; yani, zaten canlı olan, zaten bir bedenden ve ruhtan oluşan nesnenin *tamamını* bizim için farklı bir renge büründürür ve dönüştürür.

Kişi sevgiye benzeyen sempatiye tamamen "ifade edici" bir yorum katmaya çalışabilir. Gerçekten de sempatinin birlikte-deneyimlemenin önkoşulu olduğunu söyleyebilir. Nitekim, birisiyle birlikte-deneyimlemeye başlayabilmemiz için, bu kişinin öncelikle bize sempatik görünmesi gerekir, çünkü sempatik olmayan bir şeyi birlikte-deneyimlemeyiz, onunla ilişki kurmayız, bilakis onu ken-

dimizden uzaklaştırırız, ondan kaçarız. Tamamen "ifade edici" bir ifadenin, sahiden "ifade edici" olabilmesi için, bizi ifadenin failinin iç dünyasına katabilmesi için, bize sempatik gelmesi gerekir.

Ama sempatinin birlikte-deneyimlemenin (tek koşulu veya zorunlu bir koşulu olmasa da) koşullarından biri olduğu doğru olmakla birlikte, bu gerçek, sempatinin estetik birlikte-deneyimlemedeki rolünü bütünüyle kapsıyor değildir elbette. Hatta bundan çok uzaktır. Sevgiye benzeyen sempati, bir nesnenin estetik temaşa edilme edimi boyunca, temaşa edilen ve birlikte-deneyimlenen şeyin malzemesinin görünümünü tümüyle değiştirerek, estetik birlikte-deneyimlemeye eşlik eder ve onu kaplar. Kahramanın hayatının sempatiye dayalı birlikte-deneyimlenmesi, bu hayatın bizzat *öznesi* tarafından deneyimlendiği veya deneyimlenebileceğinden tamamen farklı bir biçimde deneyimlenmesini gerektirir. Bu biçimde bir birlikte-deneyimleme, birlikte-deneyimlenen hayatla tamamen örtüşmeye, onunla nihai bütünleşme noktasına ulaşmaya çalışmaz, çünkü bu tür bir bütünleşme sempatinin, sevginin ve dolayısıyla ürettikleri biçimin niteliğinin azalmasına tekabül ederdi. Sempati temelinde birlikte-deneyimlenen bir hayat, *ben* kategorisinde değil ama *öteki* kategorisinde, *başka bir* insanın, başka bir *ben*'in hayatı olarak biçimlendirilir. Diğer bir deyişle, sempati temelinde birlikte-deneyimlenen bir hayat, başka bir insanın temelde *dışarıdan* deneyimlenen hayatıdır (ama dış hayatı kadar *iç* hayatıdır da). (*İç* hayatın dışarı*dan* deneyimlenmesi konusunda bkz. sonraki bölüm.)

Yalnızca sempatiye dayalı birlikte-deneyimleme, içi ve dışı tek ve aynı düzlemde uyumlu bir şekilde yan yana getirme veya birleştirme gücüne sahiptir. Birlikte-deneyimlenen bir hayatın kendi içinde, aynı hayatın dışsal olan yönünün (beden) estetik değerine erişim söz konusu değildir. Yalnızca sevgi (başka bir insana aktif bir yaklaşma biçimi olarak), dışarıdan deneyimlendiği haliyle bir iç hayatı (bir *öznenin* hayatını yaşadığı sıradaki kendi nesneye-yönelmişliğini), dışarıdan deneyimlendiği haliyle bedenin değeri ile birleştirir ve bunu gerçekleştirirken, estetik bir fenomen olarak bütünlüklü ve benzersiz bir insan varlık oluşturur. Kısacası yalnızca sevgi, kişinin kendi *yönelmişliğini* bir *yönle* ve *ufkunu* da bir *çevreyle*

birleştirir. Bütün, bütünlüklü bir insan varlık[117] tek bir bakış açısının, estetik-yaratıcı bakış açısının ürünüdür. Biliş, değere kayıtsızdır ve bize somut, benzersiz bir insan varlık sunmaz ve etik *özne* de prensipte bütünlüklü değildir (özgül etik yükümlülük veya "yapılması gereken", *ben* kategorisinde deneyimlenir). Bütün ve bütünlüklü bir insan, kendisinin dışında konumlanmış, estetik açıdan aktif bir *özne* öngerektirir (bu bağlamda, insanın dini deneyiminden bir soyutlama yapıyoruz).

Sempatiye dayalı birlikte-deneyimleme, daha en baştan, birlikte-deneyimlenen hayata, onu aşan değerler katar; bu hayatı, daha en baştan, yeni bir değer-ve-anlam bağlamına taşır ve daha en baştan, zamansal olarak ritmikleştirebilir ve uzamsal olarak biçimlendirebilir (karş. *bilden, gestalten*).[118] Bir hayatın tamamen birlikte-deneyimlenmesi, bizatihi birlikte-deneyimlenen hayatın içinde mümkün olanlar dışında, bütün bakış açılarından yoksundur ve mümkün olan bu bakış açıları arasında da estetik bakımından üretken hiçbir bakış açısı yoktur. Estetik biçim, birlikte-deneyimlenen hayatın kendi içinde, bu hayatın yeterli bir ifadesi olarak, yani nihayetinde tamamen *kendine dair* bir sözce (kendisiyle içkin ilişkisinin tek başına bilincinin sözcesi) olma noktasına ulaşmaya çalışan bir ifade olarak üretilip gerekçelendirilemez. Estetik biçim, estetik açıdan üretken olan ve birlikte-deneyimlenen hayatla *dışarıdan buluşan* sempati veya sevgi ile belirginlik kazanır ve gerekçelendirilir. Bu anlamda, estetik biçim o hayatı ifade eder, ama bu ifadenin yaratıcısının, ifadedeki aktif failin, ifade edilen hayatın kendisi değil, bu hayatın *dışında* konumlanmış *öteki* –yazar- olması koşuluyla elbet; ifade edilen hayat, kendisine estetik ifade kazandırılma ediminde *pasiftir*. Ama estetik biçim bu şekilde kavrandığında, "ifade" sözcüğü yanıltıcı olacaktır ve estetik biçimin yalnızca "ifade" bakımından kavranışına daha uygun olduğu için terk edilmesi gerekir (özellikle de Almanca *Ausdruck* sözcüğünün).[119] "İzlenim" estetiğine ait

117. Karş. "Kahramanın Zamansal Bütünü" başlıklı bir sonraki bölümün ilk kısmı.
118. Almanca "şekillendirmek, bir biçim vermek, biçimlendirmek) anlamına gelen fiiller.
119. Almanca *Ausdruck* (*ifade*) sözcüğü, harfiyen "içten dışa vurmak" olarak da tercüme edilebilir.

(uzamsal sanatlar kadar zamansal sanatlarla da ilgili) bir terim, fiili estetik olayı yeterli ifade etmeye daha fazla yaklaşır: Rusça *izobrazhenie* veya *dışadönük imgeleştirme*.[120] Bu terim, ağırlık merkezini kahramandan estetik açıdan aktif *özneye* –yazara- kaydırır.

Biçim, yazarın bir kahramanla –başka bir insan varlıkla– ilişkili kendi kendine sürdürdüğü etkinliği ifade eder. Bu anlamda, biçimin kahraman ve yazar arasındaki etkileşimin ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Ama kahraman, bu etkileşimde pasiftir: *İfade eden* biri değil, *ifade edilen* biridir. Böyle olsa bile, biçim özgül olarak *kahramanı* yanıtlamak zorunda olduğu, onun kendi yaşanmış hayatındaki *kendi* içsel nesneye-yönelmişliğini dışarıdan tamamlamak zorunda olduğu sürece, kahraman yine de biçim üzerinde hâlâ belirleyici bir etkiye sahiptir; bu nedenle biçim, her ne kadar kahramanın olası *kendi kendini* ifade etmesi bakımından olmasa da, belirleyici bir etkiye sahip olma bakımdan *kahramana* yeterli olmak zorundadır.

Ama kahramanın biçimle ilişkili pasifliği, en baştan verilmiş bir şey değildir, bilakis bir görev olarak dayatılmıştır;[121] dolayısıyla ulaşılması, aktif olarak yerine getirilmesi gerekir. Kısacası, sanat yapıtı kapsamında hem yazar hem de izleyici onun uğruna mücadele etmeli ve onu fethederek yenmelidir, ama ne yazar ne de izleyici bu mücadelenin mutlak galibi olmayacaktır. Bu galibiyet, ancak yazarın/temaşa-edenin kahraman dışındaki kararlı ve sevgiye dayalı konumunu koruması koşuluyla kazanılabilir. Kahramanın kendi yaşanmış hayatı içindeki içsel yönelmişliği, kendi içkin zorunluluğunu, kendi özerkliğini barındırır; bu haliyle, bizi zaman zaman kendi alanına, kendi oluşuna (her türlü estetik meseleden yoksun, yaşanmış bir hayatın oluşuna) katılmaya zorlayabilir; bunun sonucunda, kahraman dışındaki sağlam konumumuzu kaybederiz ve kahramanı bizatihi kahramanın içinde, kahramanın kendisiyle *birlikte* ifade eder hale geliriz. Yazarın kahramanla bütünleştiği yerde ulaştığımız biçim, aslında "ifade" estetiğinin anladığı anlamda katışıksız ifadeden başka bir şey değildir; yani, kendisiy-

120. Ayrıca karş. Almanca *Darstellung* sözcüğü.
121. Bir görev olarak dayatılmış: *gegeben* değil ama *aufgegeben*. Bkz. 23. not.

le ilişkili dışsal bir konum bulmada başarısız olduğumuz kahramanın kendi kendine sürdürdüğü etkinliğinin bir sonucudur. Ama kahramanın kendi kendine sürdürdüğü etkinlik, kendi kendine sürdürülen bir *estetik* etkinlik olamaz: İhtiyacı, pişmanlığı, yakarışı, hatta olası bir yazar tarafından tanıma taleplerini içerebilir (bunlara ses verebilir), ama tek başına estetik açıdan tamamlanmış bir biçim yaratamaz.

Kahramanın nesneye-yönelmiş kendi hayatının bu içsel, içkin zorunluluğunu, itici gücü ve önemi ölçüsünde her bakımdan anlamalı ve yaşamalıyızdır; "ifade" teorisi bu konuda haklıdır. Ancak bu, söz konusu hayatı *aşan* bir biçimde, yani bu hayatla onun bir *ifadesi* olarak değil, *tamamlanması* olarak ilişkili estetik açıdan geçerli bir biçimde anlaşılmalı ve yaşanmalıdır. Canlı bir bilincin (veya bizatihi yaşanmış hayatın bilincinin) içkin zorunluluğu (ama psikolojik değil, anlamla bağlantılı zorunluluk elbette), dışarıda sürdürülen gerekçelendirici ve tamamlayıcı bir kendi kendine etkinlikle karşılanmalıdır; üstelik kendi kendine sürdürülen bu etkinliğin bahşettiği armağanlar, içeriden-deneyimlenen-hayatın kendi alanının düzleminde *değil*, ama bu hayatın tamamen aynı kalarak, prensipte güçsüz olduğu düzlemde –tam da aynı kategoriye ait malzeme ile (içerik ile) zenginleştirilmesi olarak– kendi yerlerini bulmalıdırlar (aslında düşleme veya hayal kurma da bu şekilde işlerlik gösterir ve bizatihi gerçek hayatta icra edilen bir eylem de –sözgelimi yardım etme edimi– bu şekilde işlerlik gösterir.)

Kendi kendine sürdürülen estetik etkinlik, içeriden-yaşanmış-bir-hayatın sınırlarında işlerlik gösterir daima (biçim bir sınırdır) –bu hayatın *dışa* döndüğü, (uzamda, zamanda ve anlamda) son bulup *başka bir* hayatın başladığı noktalarda işlerlik gösterir; kısacası, kendi erişiminin ötesindeki bir kendi kendine etkinlik alanı –*bir başkasının* kendi kendine etkinlik alanı- ile kesiştiği noktalarda işlerlik gösterir. Bir hayatın kendini-deneyimlemesi ve kendisinin farkındalığı (dolayısıyla, kendisini "ifade edici" şekilde ifade etmesi), bütünlüklü bir şey olarak, kendi değişmez sınırlarına sahiptir. Bunlar öncelikle kişinin kendi dışsal bedeninin sınırlarıdır: Yaşanmış bir hayatın içsel yönelmişliği ile uyumlu bir şekilde birleşebi-

len, estetik açıdan sezilebilir bir değer olarak kendi dışsal bedenim, *kendi kendimi* bütünlüklü bir şekilde deneyimlememin sınırlarının ötesindedir.

Kendi hayatımı deneyimlerken dışsal bedenim, başka birisinin hayatını sempatiye dayalı birlikte-deneyimlediğimde bu kişinin dışsal bedeninin –benim için bir *bütün* olarak ötekinin hayatında– benim için işgal ettiği yeri dolduramaz. Bedenimin dış güzelliği, kendi hayatımda benim için de son derece önemli bir bileşen olabilir; ama bu, bedenimin bütününü içsel hayatımın *biçimi olarak,* kendi iç hayatım *ile* tamamen aynı değer-kuramsal düzlemde sezgisel olarak deneyimlememden prensipte farklıdır; yani, kendimin bütününü dışsal bedenimde *cisimleşmiş* olarak, sezgiye dayalı deneyimlememden farklıdır; kendimi, bir başkasını *kendi* dışsal bedeninde cisimleşmiş olarak deneyimlediğimden farklı deneyimlerim.

Ben, tamamen kendi yaşanmış hayatımın *içinde* var olmaktayımdır ve bir şekilde, kendi hayatımın *dışını* görebilseydim bile gördüğüm bu dış, bir anda içeriden-deneyimlendiği-şekliyle-hayatımın bir bileşenine dönüşürdü ve bu hayatı yalnızca içkin olarak zenginleştirirdi. Kısacası, hayatımı dışarıdan fiilen tamamlayan gerçek bir dış olmaktan, beni dışarıdan tamamlayan estetik anlamda biçimlendirilebilir bir sınır olmaktan çıkardı.

Şimdi bir an için, fiziksel olarak kendi dışımda dura*bildiğimi,* böyle bir fiziksel olanağın, kendimi dışarıdan biçimlendirebilme olanağının, bana verildiğini varsayalım. Bununla birlikte, bir bütün olarak tüm hayatımın *dışında* bir konum almada başarısız olursam, hayatımı *bir başkasının* hayatı olarak algılayamazsam, kendimi dışarıdan biçimlendirme, dış görünüşümü şekillendirme, kendimi estetik açıdan tamamlama bakımından, *içsel* olarak inandırıcı her türlü ilkeden yoksun olduğumu göreceğimdir, yine de. Bu tür bir ilkeye sahip olabilmek için, nesnelere ve anlama yönelmişliğiyle, arzuları, uğraşları ve kazanımlarıyla tüm hayatımın *dışında* sağlam ve inandırıcı (ama anlam bakımından yalnızca dışsal değil içsel olarak da inandırıcı) bir konum bulmada başarılı olmam ve tüm bunları da öteki kategorisinde algılayabilmem gerekir. Sanatsal bir bütünün, hatta bir liriğin üretilebilmesi için kendi hayatımın bir ifadesi veya

sözcesi değil, ama bir başkasının ağzından benim hayatıma dair bir sözceye ihtiyaç vardır...

Öyleyse, birlikte-deneyimlenen hayatla sempatiye veya sevgiye dayalı bir ilişkinin ya da diğer bir deyişle, *sempatiye dayalı* birlikte-deneyimleme veya empati kurma kavramının örtük bir şekilde işin içine katılmasının, tutarlı bir şekilde açıklandığında ve anlaşıldığında, katışıksız "ifade" ilkesini tamamen yıktığını görebiliriz: Bir sanat yapıtının sanatsal olayı tamamen farklı bir yöne sahiptir, düpedüz farklı bir yönde gelişir ve –sanatsal olayda soyut bir öğe olarak– katışıksız birlikte-deneyimleme veya empati kurma, öğelerden yalnızca *biri*, üstelik *estetik-dışı* bir öğe olur çıkar.

Gerçek anlamda estetik etkinlik, birlikte-deneyimlenen içeriğe (hayata) yönelik *yaratıcı sevgi* öğesiyle başlar; yani, birlikte-deneyimlenen hayata, onu aşan bir estetik biçim kazandıran sevgi öğesiyle başlar. Estetik yaratım, *tek* bir bilince içkin bir şey olarak açıklanamaz veya anlaşılır kılınamaz. Estetik bir olayın, hem kendi hayatını deneyimleyen hem de kendi deneyimini sanatsal açıdan geçerli bir biçimde ifade eden tek bir katılımcısı olamaz, çünkü yaşanmış hayatın *öznesi* ve estetik etkinliğin bu hayata biçim veren *öznesi* prensipte örtüşemez.

Prensipte tek ve aynı bilinç düzleminde açımlanamayan ve asla kesişmeyen *iki* bilinç öngerektiren olaylar vardır. Diğer bir deyişle, bu tür olaylar için *kurucu* nitelik taşıyan şey, bir bilincin, tam da *öteki* olarak *başka bir* bilinçle ilişkisidir. Bu tür olaylar, *yaratıcı açıdan* üretken olayların –yeni bir şey doğuran, bir-kereliğine-meydana-gelmiş olan ve tersine çevrilemeyen olayların– hepsini içerir.

"YOKSUNLAŞTIRICI" TEORİLER: "İfade" estetiği teorisi, yaratıcı açıdan üretken olayı genişliğini azaltarak açıklamaya çalıştıkları için "yoksunlaştırıcı" teoriler olarak adlandırabileceğimiz (etik, felsefi-tarihsel, metafizik, dini) birçok felsefi teoriden biridir yalnızca. Söz konusu yoksunlaştırmayı da, her şeyden önce, olayın katılımcılarının sayısını azaltarak yaparlar: Olayı açıklamak için, tüm bileşenleriyle tek bir bilincin bütünlüklü düzlemine aktarırlar ve olay bu tek bilincin bütünlüğü kapsamında kavranır ve bütün bile-

şenlerinden ayıklanır. Kişinin bu yolla ulaştığı şey, çoktan gerçekleşmiş bir olayın, tamamen kuramsal bir şekilde, yazıya aktarılmasıdır. Ama buna, henüz gerçekleştirilme anında (henüz açıkken) olayı üreten fiili yaratıcı güçlerin yitirilmesi pahasına, yani olayın canlı ve prensipte olayla bütünleşmeyen katılımcılarının yitirilmesi pahasına ulaşılır.

Öyleyse anlaşılamayan konu, "malzemenin" veya içeriğin zenginleşmesinden farklı olarak *biçimsel zenginleşme* fikridir. Yine de bu kültürel yaratımın harekete geçirici temel fikridir. Kültürel yaratım (bütün kültürel alanlarda) nesneyi bu nesneye içkin malzeme ile zenginleştirmeyi aklından bile geçirmez. Bunun yerine, nesneyi başka bir değer-kuramsal düzleme aktarır, ona bir armağan olarak bir *biçim* bahşeder, onu biçimsel olarak dönüştürür. Ama bu şekilde işlenen nesne ile bir *kaynaşma* gerçekleşirse, biçimsel zenginleşme mümkün olmaz. Ben, öteki ile birleşseydi ve ikisinin yerine artık yalnızca *tek bir kişi* olsaydı, olay ne şekilde zenginleşirdi? Ötekinin benimle birleşmesiyle ben ne kazanırdım? Eğer böyle bir birleşme gerçekleşseydi, öteki benim kendimde gördüğümden ve kendim hakkında bildiğimden daha fazlasını görmez ve bilmezdi; benim hayatımı karakterize eden herhangi bir şeyin eksikliğini o da kendisi için çekerdi. Bırakalım benim dışımda kalsın, zira benim kendi konumumdan görmediğim ve bilmediğim şeyi o kendi konumundan görebilir ve bilebilir, böylece benim hayat olayımı özsel olarak zenginleştirebilir. Yaptığım *tek şey* ötekinin hayatı ile bütünleşmekse, bu durumda onun hayatını karakterize eden herhangi bir şeyin eksikliğini daha yoğun hale getiririm ve hayatını nicel açıdan ikiye katlarım yalnızca. İkimiz birleştiğimizde, kendi hayat olayımın üretkenliğinin bakış açısından önemli olan şey, benimle birlikte özünde *aynı* türde *fazladan bir* kişi daha olması (*iki* kişi olması) değil, ötekinin benim için *farklı* bir kişi olmasıdır. Bu anlamda, onun benim hayatıma alışıldık şekilde sempati duyması, ikimizin tek bir varlıkta birleşmesi ve benim hayatımı nicel açıdan ikiye katlanması değildir; bilakis hayat olayımın özsel olarak zenginleşmesini sağlar, zira hayatım onun tarafından –bir başkasının, farklı bir insanın hayatı olarak– yeni bir biçimde, yeni bir değer-kuramsal

kategoride birlikte-deneyimleniyordur. Kısacası hayatımı, değerkuramsal bakımdan kendi hayatından farklı bir renge ve tona bürünmüş, farklı alımlanan, farklı gerekçelendirilen bir hayat olarak benimle birlikte-deneyimliyordur. Bir hayat olayının üretkenliği, ikimizin tek bir hayatta birleşmesine dayanmaz. Bilakis, kişinin ötekiler bakımından kendi *dışarıdalığının*,[122] ötekilerden *farklılığının* yoğunlaşmasına dayanır: Kişinin öteki insanlar dışındaki benzersiz yerinin ayrıcalığını eksiksiz kullanmasına dayanır.

"Yoksunlaştırıcı" teoriler, kültürel yaratımın kişinin kendi benzersiz yerinden, ötekiler karşısındaki kendi konumundan vazgeçmesi temelinde –diğer bir deyişle, *tek bir bütünlüklü bilince katılma*, birlik bütünlük, hatta eksiksiz bütünleşme temelinde– inşa edildiğini varsayarlar. Estetik alanında tüm bu teorilerin, özellikle de "ifade" teorisinin açıklaması, XIX. yüzyıl ve XX. yüzyıl felsefesinde egemen olan "epistemolojizm"e dayanır. Bilgi teorisi, kültürün tüm diğer alanlarında teorilere model teşkil etmiştir. Etik veya eylem teorisi, zaten icra edilmiş eylemler epistemolojisi ile ikame edilir. Estetik, daha doğrusu zaten tamamlanmış haldeki estetik etkinlik teorisinin yerine, değerlendirme için seçilen konu, fiili estetik performans değil, onun olası teorik yazıya aktarılmasıdır, bilgisidir. Bunun sonucunda, olayın icrasının bütünlüğünün yerine kişinin olaya dair bilincinin, anlayışının bütünlüğü geçirilir ve olayın katılımcısı olan *özne*, yapıtın katılımcı-olmayan, tamamen teorik bilişinin *öznesine* dönüştürülür.

Epistemolojik bilinç, bilimin bilinci, bütünlüklü ve benzersiz bir bilinçtir; daha doğrusu, tekil bir bilinçtir. Bu bilincin ilgilendiği her şey, yalnızca bilincin kendisi tarafından belirlenmek zorundadır: Her türlü belirlilik bilincin kendisinden türemelidir ve bir nesnenin her türlü belirlenmesi de bilincin kendisi tarafından gerçekleştirilmelidir. Bu anlamda epistemolojik bilinç, kendisi dışında başka bir bilince sahip olamaz, özerk ve kendisinden farklı, başka bir bilinçle ilişki kuramaz. Her türlü bütünlük, onun *kendi* bütünlüğüdür; yanında kendisinden farklı ve bağımsız başka bir bütünlük (doğanın bütünlüğü, başka bir bilincin bütünlüğü), yani, *kendi* yaz-

122. Dışardalık: kişinin ötekilerin dışında konumlanmışlığı. Bkz. 28. not.

gısıyla karşısında duracak hiçbir egemen bütünlük, epistemolojik bilinç tarafından belirlenmiş *olmayan* hiçbir bütünlük kabul edemez. Bu bütünlüklü bilinç, bir *özne* olarak değil ama yalnızca bir nesne olarak ilgilendiği her türlü konuyu kendi başına yaratır ve biçimlendirir, üstelik bir *özne* onun için bir nesneden başka bir şey değildir. *Özneyi* yalnızca bir nesne olarak bilir ve kavrar, çünkü yalnızca değer, onu bir *özne* haline –*kendi* yazgısını deneyimleyen, *kendi* özerk hayatının taşıyıcısı haline– getirebilirdi.

Öte yandan estetik bilinç, seven ve değer ortaya koyan bir bilinç olarak, bir bilincin bilincidir: Kahramanın (*öteki*'nin) bilincine dair yazarın (*ben*'in) bilincidir. Estetik olayda, prensipte birbirinden farklı olan iki bilincin *buluşmasıyla* karşılaşırız; üstelik bu buluşmada, yazarın bilinci, kahramanın bilinciyle nesnel oluşumunun, bir nesne olarak geçerliliğinin bakış açısından değil, ama öznel olarak *yaşanmış* bütünlüğünün bakış açısından ilişkilidir; ayrıca, somut olarak (somutluğun derecesi değişkendir elbette) konumlandırılan ve *cisimleştirilen* ve sevgi temelinde *tamamlanan* da tam anlamıyla kahramanın bilincidir. Ne var ki, *yazarın* bilinci, tıpkı epistemolojik bilinç gibi, tamamlanamaz...

ESTETİK BİÇİM: Öyleyse uzamsal biçim, *tam anlamıyla* bir nesne olarak yapıtın biçimi değil, bir kahramanın ve dünyasının biçimidir –bir *öznenin* biçimidir; "ifade" estetiği aslında bu konuda haklıdır.[j] Ama "ifade" estetiğinin öne sürdüğünün tersine, biçim kahramanın ve hayatının *katışıksız* ifadesi değildir, yazar kahramana ifade kazandırırken, yazarın kahramanla ilişkisini de ifade eder ve özgül *estetik* biçim öğesini de bu ifade oluşturur. Estetik biçim, kahramanın içinde ve kahramanın nesneye ve anlama yönelmişliği kapsamında, yani yalnızca kahramanın kendi yaşanmış hayatı için geçerlilik taşıyan şey temelinde, inşa edilemez ve geçerli kılınamaz. Estetik biçim *ötekinin* –yazarın– içinde, yazarın kahramana ve

j. Romanın (tecrit etme,[123] yani kurmaca, bileşenini içerecek şekilde) tam da hayata egemen olmaya yönelik bir biçim olması dışında, kesin olmamakla birlikte, bir romanda temsil edilen *hayatın* biçiminin, romanın biçimi olduğunu söyleyebiliriz elbette.

123. Yalıtmak/tecrit etmek (devam eden hayattan): bkz. 103. not.

hayatına yönelik *yaratıcı* tepkisi olarak inşa edilir ve geçerli kılınır; prensipte kahramanı ve hayatını aşan ama yine de özsel olarak kahramanın hayatıyla ilişkili değerler üreten bir tepki olarak inşa edilir ve geçerli kılınır.

Bu yaratıcı tepki, estetik sevgidir. Estetik biçimin (her ikisi de içeriden kavranan) kahramanla ve hayatıyla, onları aşan ilişkisi, (cinsel ilişkinin tümüyle göz ardı edilmesi koşuluyla elbet) seven birinin sevilen biriyle *benzersiz* ilişkisidir. Yazarın kahramanla veya biçimin kahramanla ve hayatıyla estetik ilişkisine benzeyen ilişkiler şunlardır: güdümsüz bir değer kazandırmanın kendi nesnesiyle ilişkisi ("O ne olursa olsun, onu severim"; aktif idealleştirme, biçimin bir armağan olarak bahşedilmesi, ancak bu değer kazandırma ediminden sonra mümkün olabilir); onaylayıcı bir kabulün, kabul edilen ve onaylanan birisiyle ilişkisi; bir armağanın bir ihtiyaçla ilişkisi; özgürce bahşedilen bağışlamanın[124] günah işlemeyle ilişkisi; bağışlamanın günahkârla ilişkisi. Bu ilişkilerin hepsinin ortak özsel bileşeni, bir yandan armağanın, armağanı alan kişiyi aşmasıdır, bir yandan da, armağan ve onu alan kişi arasındaki sonsuz uyuşmadır: *onun için* armağan. Dolayısıyla, bu durumda zenginleşme, özünde biçimseldir, biçim-değiştiricidir –armağanı alanı yeni bir varoluş düzlemine taşır. Üstelik bu yeni düzleme taşınan şey, malzeme değildir, bir nesne değildir, bizzat *öznedir* –yani, kahramandır. Estetik yükümlülük (estetik "yapılması gereken") kadar estetik sevgi ve böyle bir sevginin bahşettiği armağan da yalnızca kahramanla ilişkili olarak mümkündür.

Biçim, kahramanın bilincini (kendisini muhtemel deneyimlemesini ve kendisine somut bir değer kazandırmasını) aşan ama yine de, kahramanı *bir bütün olarak* dışarıdan belirleyerek, onunla özsel olarak ilişki kuran bir öğeden veya kurucu özellikten yararlanmalıdır. Bu öğe, kahramanın dışadönük "tanıtılması"dır, *sınırlarıdır;* üstelik oluşturduğu bütünün sınırlarıdır. *Biçim bir sınırdır*, ama estetik anlamda işlenen *bir sınırdır*... Dahası biçim, bedenin sınırı olduğu kadar hem ruhun hem de tinin (kişinin anlama yönel-

124. (Aslında: bağışlayıcı *gratis* edimi) Karş. Aziz Augustinus'un, "lütuf Latince'de, *gratis* bahşedilmiş varlığının bir belirtisi olarak *gratia* diye adlandırılır" savı.

mişliğinin) de bir sınırıdır. Kişinin özbilincinde içeriden deneyimlenen sınırlar, kişinin ötekini estetik deneyimlemesinde dışarıdan deneyimlenen sınırlardan tamamen farklı deneyimlenir. Kendi nesneye-yönelmiş hayatımın (hem içsel hem de dışsal) her ediminde, çıkış noktam kendi içimdir; *değer-kuramsal açıdan geçerli* hiçbir *sınırla*, beni *kesinkes* tamamlayan hiçbir sınırla karşılaşmam; kendimin ötesine ve kendi sınırlarımın dışına ilerlerim. Kendi içimde sınırlarımı bir engel olarak algılayabilirim, ama sonuçta tamamlanma olarak algılamam; oysa ötekinin estetik açıdan deneyimlenen sınırı, onun tamamını, kendi kendine sürdürdüğü etkinliğin tamamını derleyip toparlayarak ve kendi kendine sürdürdüğü etkinliğini kapatarak. bilakis onu tamamlar. Kendi hayatını yaşayan kahramanın nesneye-yönelmişliği, estetik açıdan geçerli bir sınır *aracılığıyla* bütünüyle bedeninin içine sığdırılır ve kapatılır, daha doğrusu *cisimleştirilir*. (Sınırın bu ikili önemine birazdan açıklık getireceğiz.) Kendimizi kahramanla "özdeşleştirdiğimizde" ve hayatını içeriden deneyimlediğimizde sınırları açarız; kahramanı estetik anlamda dışarıdan tamamladığımızda ise sınırları tekrar kapatırız. İçerideki ilk harekette pasifsek, bu durumda dışarıdan yanıtlamada aktifizdir –kesinlikle yeni, "fazla" bir şey yaratırız. *İki* hareketin bir insanın yüzeyindeki bu buluşması, o insanın değer-kuramsal sınırlarını cisimleştirir veya bu sınırlara bir beden kazandırır --estetik değeri (her ne kadar, bir kıvılcım halinde olsa da) alevlendirir.

Bu nedenledir ki, her türlü estetik varoluş, yani bütün ve bütünlüklü bir insan varlık, içeriden –muhtemel bir özbilinçten– inşa edilip geçerli kılınamaz. Yazarın/temaşa edenin kendi kendine sürdürdüğü etkinlikten soyutladığımız sürece, güzelliğin pasif, nahif ve yalın görünmesinin nedeni budur. Güzellik kendisini tanımaz; kendisini şekillendirip geçerli kılamaz –sadece *vardır*. Güzellik bir armağandır, armağanı veren kişiden ve onun içsel olarak şekillenmiş kendi kendine etkinliğinden soyutlanarak alınan bir armağandır (zira bu armağan, armağan etme etkinliği içinde şekillenir ve geçerli kılınır)...

ESTETİKTE "İZLENİM" TEORİSİ: Estetik alanında, ağırlık merkezini sanatçının biçimsel olarak üretken kendi kendine etkinliğine yerleştiren teorik görüşlerin hepsini bu teoriye mal ediyoruz.[125] Bunlar Fiedler, Hildebrand, Hanslick, Riegl, Witasek[126] ve Biçimcilerin görüşleri. (Bu bağlamda, Kant muğlak bir yer tutar).

"İfade" estetiğinin tersine, "izlenim" estetiği, sanatsal olayda yazarı değil, ama pasif de olsa, bağımsız bir öğe olarak kahramanı göz ardı eder. Gerçekten de "izlenim" estetiği için, iki bilincin canlı ilişkisi anlamında bir sanatsal olay yoktur. Önceden olduğu gibi burada da, sanatçının yaratma edimi, başka bir *özne*yle değil, ama yalnızca bir nesneyle, işlenen malzemeyle karşılaşan tek-taraflı bir edim olarak kavranır. Biçim, malzemenin –görsel, işitsel vb.– özelliklerinden çıkarsanır.

Bu yaklaşım kapsamında biçim, derinlemesine bir temele oturtulamaz ve geçerli kılınamaz ve nihayetinde (az çok incelikli) bir hazcı açıklamadan başka bir şeye ulaşamaz. Estetik sevgi nesnesiz kalır –salt bir içeriksiz sevme sürecine dönüşür, oyundaki sevgidir. Uçlar tek bir noktada birleşir: "İzlenim" estetiğinin ulaşacağı nihai nokta da oyun olmak zorundadır, ama farklı bir oyundur, orası ayrı mesele. Artık hayatta, –çocukların oyunu gibi– sırf başka bir hayatı deneyimlemek uğruna oynanan bir oyun değildir; daha ziyade, muhtemel bir hayatın içeriksiz alımlanmasıdır; basit bir öğeden, muhtemel bir hayatın sadece estetik anlamda gerekçelendirilmesi ve tamamlanmasından başka bir şey değildir. "İzlenim" estetiği için yalnızca yazar vardır –kahramanı olmayan bir yazar; yazarın yalnızca malzemeye yönelmiş olan kendi etkinliği de, tamamen araçsal hale gelir.

Bir sanat yapıtının oluşturduğu sanatsal olayda, dış bedenin "ifade edici" ve "izlenim uyandırıcı" yönlerinin önemini açıklığa kavuşturarak, uzamsal biçimin değer merkezinin tam da *dış beden*

125. Bahtin, *Formal'nyj metod v literaturovedenii* (Leningrad: Priboj, 1928), s. 59-76'da bu teorinin kapsamlı bir çözümlemesini girişir. [Bkz. P. N. Medvedev/M. M. Bahtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, çeviri Albert J. Wehrle (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 2. kısım, 1. bölüm (The Formal Method in European Art Scholarship).]
126. Bkz. 92. ve 98. notlar.

olduğu önermesinin anlaşılması bakımından yeterli bir temel oluşturmuş olmalıyız. Şimdi bu önermeyi *sözel* sanatla ilişkili olarak daha ayrıntılı geliştirmemiz gerekiyor.

7. Sözel sanatta kahramanın uzamsal bütünü ve dünyası: Ufuk ve çevre teorisi

Sözel sanat, kahramanın ve dünyasının uzamsal biçimiyle ne denli ilgilidir? Sözel sanatın, kahramanın dışını ve hayat olayının açımlandığı uzamsal dünyasını ele aldığı açıktır elbette. Ama "Sözel sanat kahramanın *uzamsal biçimini sanatsal bir biçim* olarak mı ele alır?" sorusu, akılda ciddi kuşkular uyandırır; çoğu durumda, sorun olumsuz bir şekilde sonuca ulaşır. Sorunu doğru çözebilmek için, estetik biçimin ikili anlamını hesaba katmak gerekir.

İÇ VE DIŞ BİÇİM: Daha önce dikkat çektiğimiz üzere, estetik biçim hem bir iç biçim hem de dış veya ampirik bir biçim olabilir. Başka bir deyişle, estetik bir nesnenin biçimi olabilir; yani, verilmiş bir sanat yapıtı temelinde inşa edilmiş olan, ama bu yapıtla örtüşmeyen bir dünyanın biçimi olabilir; ayrıca, sanat yapıtının kendisinin biçimi, yani bir malzeme biçimi de olabilir.[127]

Bu ayrım temelinde, farklı sanatlarda (resim, şiir, müzik vb.) estetik nesnelerin tamamen aynı olduğu ve bu nedenle sanatlar arasındaki farklılığın yalnızca estetik nesnenin gerçekleştirilmesi veya inşa edilmesi için kullanılan farklı araçlardan kaynaklandığı (kısacası, farklılığın yalnızca teknik veya araçsal öğeye indirgenebileceği) iddia edilemez. Sonuçta söz konusu olan bu değildir. Bilakis malzeme biçimi, yani verilmiş bir yapıtın resimsel, şiirsel veya müzikal bir sanat yapıtı mı olacağını belirleyen biçim, ayrıca elindeki estetik nesnenin belirli bir yönünü vurgulayıp, nesneyi bir anlamda tek-boyutlu hale getirerek, nesnenin yapısını özsel bir şekilde belirler. Ama buna rağmen, estetik nesne çok-boyutlu ve *somuttur* –nesnede sanatsal olarak gerekçelendirilip tamamlanan bilişsel-etik gerçeklik ("yaşanmış" veya deneyimlenmiş dünya) kadar çok-

127. Bu temel ayrım konusunda bkz. 108. not.

yönlü ve somuttur. Üstelik bu dünya –estetik nesnede tamamlanan dünya- *sözel* yaratımda somutluğun ve çok-yönlülüğün doruğuna ulaşır (ama müzikte bu somutluk ve çok-yönlülük en düşük düzeydedir).

Sözel yaratım, *dışsal* bir uzamsal biçim üretmez kesinlikle, zira uzamsal malzemeyi resim, çizim veya heykelcilikle aynı şekilde ele almaz; onun malzemesi, dil, özünde uzamsal değildir (müziğin malzemesi olan ses ise daha da az uzamsaldır).[k] Ama estetik nesnenin kendisi –sözcüklerle imgeleştirilen nesne–, tamamen sözel olarak çok fazla şey içeriyor olsa da, yalnızca sözcüklerden müteşekkil değildir. *Estetik tasavvurun nesnesi*, verilmiş bir yapıtın sözcükleri aracılığıyla imgeleştirilen, sanatsal olarak geçerli *içsel* bir *uzamsal biçime* sahiptir (halbuki resimde renklerle, çizimde çizgilerle imgeleştirilir ama burada da estetik nesnenin çizgiler ve renkler dışında başka hiçbir şeyden müteşekkil olmadığı sonucu çıkmaz bundan; işin aslı, somut bir nesnenin bu tür çizgilerden ve renklerden üretildiğidir).

Öyleyse verilmiş bir yapıtta sözel olarak ifade edilen bir estetik nesnenin içsel bir uzamsal biçim içerdiği şüpheye yer bırakmayacak şekilde açıktır. Bu içsel uzamsal biçimin *nasıl* gerçekleştiği ise farklı bir sorundur ve şöyle de ortaya koyulabilir: Tamamen *görsel* bir temsilde[128] (görsel açıdan eksiksiz ve açık bir temsilde) yeniden üretilmesi gerekir mi gerekmez mi? Gerçekleşen tek şey, onun duygusal ve iradi bir eşdeğeri, yani bir his-tonu,[129] söz konusu uzamsal biçimle örtüşen duygusal bir renk midir? (Bu durumda görsel temsil, kesintili ve geçici olabilir, hatta sözcüklerle ikame edilerek hiç bulunmayabilir de.)[l] Bu soruların kapsamlı bir şekilde ele alınması,

---

k. Bir metnin tanziminin uzamsal biçimi (kıtalar, fasıllar, skolastik şiirin *mecazları* vb.) yalnızca çok küçük bir önem taşır.

128. Almanca *Vorstellung* anlamında temsil.

129. His-tonu (Almanca *Gefühlston*): bir duyumun his tonu, yani bir duyumla ilişkili his.

l. Duygusal-iradi ton, her ne kadar sözcüklerle birleşmiş (adeta sözcüklerin tonlandırılan ses-imgesine iliştirilmiş) olsa da, sözcüklerle ilişkili değil, sözcüklerle ifade edilen nesne ile ilişkilidir elbette, gerçi bu tür bir nesne, bilinçte görsel bir imge olarak inşa edilemez, başka; duygusal-iradi ton sözcüklerin tınısıyla birlikte gelişse de, anlamını yalnızca nesne belirler.

incelememizin sınırlarını aşıyor; açıktır ki, asıl ele alınması gereken yer, sözel yaratım estetiğidir. Bununla birlikte, sorunumuzla ilgili oldukları sürece, üzerlerinde kısaca durmak yeterli olacak.

İçsel uzamsal biçim, görsel sanatlarda bile, asla *görsel olarak* tam ve eksiksiz bir biçimde gerçekleşmez (tıpkı zamansal biçimin, bu bakımdan, sessel olarak tam ve eksiksiz bir biçimde gerçekleşmemesi gibi). *Görsel* tamlık ve eksiksizlik, ancak bir yapıtın dışsal veya malzeme biçimine uygundur ve bu dışsal biçimin nitelikleri de, içsel biçime aktarılır adeta (görsel sanatlarda bile, içsel biçimin görsel imgesi büyük ölçüde özneldir). Görsel içsel biçim, *sanki* görsel olarak tam ve eksiksiz*miş gibi*, duygusal ve iradi açıdan deneyimlenir, ama bu tamlık ve eksiksizlik, asla sahiden gerçekleşmiş bir temsil olamaz. İçsel biçimin görsel temsilde gerçekleştirilme ölçüsü, sözel yaratımın farklı çeşitlerinde ve farklı tekil yapıtlarda farklılık gösterir elbette.

Anlatı edebiyatında, görsel gerçekleşme ölçüsü yüksektir: Örneğin romanda, kahramanın dışının tasvir edilmesi, her ne kadar sözel malzeme temelinde üretilen imge farklı okuyuculara bağlı olarak görsel açıdan öznel olacak olsa bile, görsel açıdan zorunlu olarak yeniden yaratılmalıdır. Lirik şiirde, özellikle de Romantik lirikte, görsel gerçekleşme ölçüsü en düşük düzeydedir. Lirik şiirde, görselliğin sıkça artan gerçekleşme ölçüsü (romanın aşıladığı bir alışkanlıktır bu), estetik izlenimi yok eder. Ama lirik şiirin tamamında, her yerde, bir nesnenin dışının duygusal-iradi eşdeğeri ile karşılaşırız; yani, görselleşmiş olmasa da, bu muhtemel dışa duygusal-iradi bir yönelmişlik ile –bu dışı sanatsal bir değer olarak üreten bir yönelmişlikle– karşılaşırız. Sözel yaratımdaki *plastik-resimsel* öğeyi veya bileşeni kavramak ve anlamak zorunda olmamızın nedeni budur.

İnsanın dış bedeni *verilmiştir*: Dış sınırları ve dünyasının sınırları *verilmiştir* (hayatın estetik-dışı verilmişliğinde verilmiştir). Bu, verilmiş bir şey olarak zorunlu ve devredilemez varlık öğesidir. Dolayısıyla, estetik açıdan alımlanmaları, yeniden yaratılmaları, bir tarza büründürülmeleri ve gerekçelendirilmeleri gerekir. Sanatın elindeki tüm araçlarla –renkler, çizgiler, kütleler, sözcükler, sesler–

yerine getirmek zorunda olduğu görev tam da budur. Sanatçı insanın varoluşunu ve dünyasını ele almak zorunda olduğu sürece, insan varoluşunun zorunlu bir bileşeni olarak insanın uzamdaki verilmişliğini de ele almak zorundadır. Sanatçı, insanın varoluşunu estetik düzleme aktarırken, kullandığı malzemenin tipinin (renkler, sesler vb.) belirlediği sınırlar dahilinde, bu düzleme insanın dışını da aktarmak zorundadır.

Bir şair, kahramanın dışını, kahramanın ve dünyasının uzamsal biçimini sözel malzeme aracılığıyla yaratır; şair, bu dışın içerideki anlamsızlığını ve dışarıdaki bilişsel olgusallığını estetik olarak anlamlı kılar ve gerekçelendirir; kısacası, sanatsal olarak geçerli kılar.

Kahramanın ve dünyasının sözcüklerle ifade edilen dışsal imgesi –(örneğin romanda bir noktaya kadar söz konusu olduğu gibi) görselleşmiş olup olmaması veya yalnızca duygusal-iradi şekilde deneyimlenip deneyimlenmemesi önem taşımaksızın– tamamlayıcı bir biçim önemine sahiptir; başka bir deyişle, dışsal imge yalnızca "ifade edici" değildir, aynı zamanda sanatsal olarak "izlenim uyandırıcı"dır da. Yukarıda geliştirdiğimiz önermelerin hepsi burada geçerlidir –sözel tasvir de tıpkı resimsel tasvir kadar bu önermelere tabidir. Yazarın kahramanın dışının estetik değerini üretmesini mümkün kılan şey, burada da kahramanın dışına konumlanmış olmasıdır: Kahraman*ın* uzamsal biçimi, yazarın kahraman *ile* ilişkisini ifade eder. Yazar burada da, kahramanın ve dünyasının dışında sağlam bir konum benimsemek ve kahramanın dışını aşan tüm özelliklerini kullanmak zorundadır.

Sözel sanat yapıtı, kahramanlarının dışından yaratılır ve yapıtı okurken kahramanları içeriden değil, dışarıdan izlememiz gerekir. Bununla birlikte, tam da sözel yaratım örneğinde (daha çok da müzikte elbette), yazarın/izleyicinin kahramanın dışında konumlanmışlığı, görsel sanatlarda sahip olduğu uzamsal belirginlikten yoksun olduğu sürece, dışın tamamen "ifade" temelinde yorumlanması özellikle cezbedici ve inandırıcı görünür (görsel temsil burada sözcüklere "eklenen" duygusal-iradi bir eşdeğerle ikame edilmektedir). Öte yandan, malzeme olarak dil, hem kendini ifade etme

hem de iletişim amacıyla, yani ifade edici şekilde kullanıldığı bilişsel-etik alana karşı yeterince tarafsız değildir. Dilin ifade amaçlı kullanım alışkanlıklarını (kişinin kendisini dile getirmesi ve nesneleri adlandırması) sözel sanat yapıtlarını kavrayışımıza aktarırız. Üstelik böyle bir kavrayış sırasında, uzamsal ve görsel pasifliğimiz de kavrayışımıza eşlik eder: Sözcükler adeta çoktan tamamlanmış, verilmiş uzamsal bir şeyi imgeleştirirler; ama uzamsal bir biçimin, çizgiler ve renkler aracılığıyla dışarıdan *yaratılması*, yani, elin ve tüm bedenin, yalnızca taklit edici bir hareket-jestini kontrol eden hareketi aracılığıyla, biçimin dışarıdan oluşturulma ve üretilme eylemi burada pek belirgin değildir. Sözcenin tarzı kadar jestlerin tarzı ve belirgin özelliklerin hareketliliği de, yaşanmış hayatta meydana geldikleri sürece, tıpkı dil gibi, çok daha güçlü bir ifade eğilimi taşırlar (sözcenin ve jestlerin tarzı ya ifade eder ya taklit eder); yazarın/temaşa edenin yaratıcı duygusal-iradi tonları, kahraman kendi hayatını yaşarken, ona uygun tonlara yedirilebilir.

Hem içeriğin (yani, kahramana ve hayatına içeriden eklenen şeyin) hem de biçimin, tek bir bilinç düzleminde gerekçelendirilemediğini ve açıklanamadığını, bir karşılaşmanın gerçek anlamda gerçekleşmesinin ve sanatsal bir armağan olarak biçimin bahşedilmesinin, ancak iki bilincin sınırlarında, bedenin sınırlarında mümkün olabildiğini özellikle vurgulamamızın nedeni bu. *Ötekine* özsel olarak zorunlu[130] bu gönderme olmaksızın, yani ötekini (içkin bir estetik gerekçelendirme aracılığıyla) gerekçelendirip tamamlayan bir armağan olarak ona verilmedikçe biçim, yazarın/temaşa edenin kendi kendine sürdürdüğü etkinlik kapsamında içsel bir temel ve geçerlilik bulamaz; kaçınılmaz olarak bozulur ve yalnızca hazzı karşılayan bir şeye, "güzel" bir şeye, birdenbire üşüme veya sıcaklık hissine kapılmam gibi hemen kabul edebileceğim bir şeye dönüşür. Yazar, belli bir teknik kullanarak, bir haz nesnesi üretir ve temaşa eden de pasifçe bu hazzı tadar.

Kahramanın dışını, sanatsal bir değer olarak, aktif bir şekilde oluşturan ve üreten yazarın duygusal-iradi tonları, dolayımlayıcı *öteki* değer-kategorisine başvurulmadığı sürece, kahramanın kendi

130. Özsel olarak zorunlu: ilkeye dayalı (Almanca *prinzipiell*. Bkz. 2. not.)

yaşanmış hayatı içindeki kendi yönelmişliğiyle hemen bağdaştırılamaz. Kısacası, ancak öteki kategorisi sayesinde, kahramanın dışını, kahramanı bütünüyle kuşatan ve tamamlayan bir dışa dönüştürmek mümkün hale gelir: Kahramanın hayatını yaşarkenki anlama yönelmişliğini, bir biçime yerleştirircesine, dışına yerleştirmek mümkün hale gelir; dışını bir içerikle doldurmak ve bu dışa hayat vermek mümkün hale gelir; bütünlüklü bir değer olarak bütün bir insan yaratmak mümkün hale gelir.

UFUK VE ÇEVRE: Sözel yaratım yapıtlarında, dış dünyanın nesneleri kahramanla ilişkili olarak nasıl imgeleştirilir? Bu nesneler sözel yaratımda nasıl bir yer işgal ederler?

Dış dünyayı bir insanla birleştirmenin olası iki yolu vardır: insanın içinde –onun *ufku* olarak– ve insanın dışında –*çevresi* olarak. Kendi içimde, kendi hayatımın anlam-ve-değer bağlamı içinde bir nesne, hayatımı yaşadığım sıradaki kendi (bilişsel-etik ve pratik) yönelmişliğimin nesnesi olarak *karşımda durur*; nesne, bu bağlamda, sonucu kendisi için acil önem taşıyan bir katılımcısı olarak parçası olduğum bütünlüklü ve benzersiz açık varlık olayının bir bileşenidir. Varlık olayına[131] fiilen katılmam kapsamında, dış dünya benim aktif, edimde bulunan bilincimin *ufkudur*. Ben kendimi (kendi içimde kaldığım sürece elbet) bu dünyada, bir olayın içindeymişçesine, ancak bilişsel, etik ve praktik-araçsal kategorilerde[m] yönlendirebilirim ve nesneler bakımından onun kompozisyonuna belli bir düzen kazandırabilirim; bu, benim için her nesnenin dış yönünü, "yüzü"nü belirleyen şeydir –nesnenin duygusal-iradi tonlamasını, değerini, önemini belirler. Benim –varlığa katılan bir bilinç olarak– kendi bilincim içinde, dünya benim edimlerimin nesnesidir: Düşünme edimleri, hissetme edimleri, konuşma edimleri, yapma edimlerinin nesnesidir. Ve bu dünyanın ağırlık merkezi de, bir nesnenin kendine yeterli verilmişliğine, zaten mevcut olmasına, şimdisine, bütünlüğüne, zaten-gerçekleşmiş-olmasına *değil*, geleceğe,

131. Varlık olayı: Varlık, devam eden bir olaydır. Bkz. 30. not.
m. Doğru, iyi ve pratik açıdan etkili kategoriler.

arzu edilen şeye, olması gereken şeye yerleşmiştir. Kendi ufkum içinde nesnelerle ilişkim, asla tamamlanmış bir ilişki değildir; daha ziyade, bana yerine-getirilecek-bir-görev olarak dayatılan bir ilişkidir, zira varlık olayı, bir bütün olarak alındığında, açık bir olaydır; içinde bulunduğum durum her uğrakta değişmelidir –oyalanamam veya mola veremem. *Ufuk* ilkesini, nesnenin uzamda ve zamanda karşımda duruşu oluşturur: Nesneler mevcut verilmiş oluşumlarında ve verilmiş değerlerinde, beni (dış bedenimi) *çevrelemezler*, bunun yerine, bütünlüğü, anlamı ve değeri *verilmiş* olmayan ama yerine getirilmesi gereken bir *görev* olarak dayatılan açık, hâlâ risk dolu varlık olayı içinde hayatımı yaşarken kendi bilişsel-etik yönelmişliğimin nesneleri olarak *karşımda dururlar*.

Dikkatimizi yeniden bir sanat yapıtındaki nesneler dünyası üzerinde yoğunlaştırırsak, bu nesne-dünyasının bütünlüğünün ve yapısının kahramanın yaşanmış *ufkunun* bütünlüğü ve yapısı *olmadığını*, temel kuruluş ve düzenlenme ilkesinin kahramanın fiili ve muhtemel bilincini aştığını kolaylıkla saptayabiliriz. Sözel bir manzara, bir çevre tasviri, gündelik topluluk hayatının, yani doğanın, şehrin, müşterek hayat tarzının vb. temsili –tüm bunlar bir insanın edimde bulunan aktif bilincinin (insanın etik ve bilişsel anlamda edimde bulunan bilincinin) ufku kapsamındaki kurucu özellikler değildir. Şurası açıktır ki, bir yapıtta sunulan nesnelerin hepsi kahramanla özsel olarak ilişkilidir ve öyle olması da gerekir; zira aksi halde sadece *meze* olurlar; ama özsel estetik ilkesi bakımından bu ilişki, kahramanın yaşanmış-hayat bilincinin içinde verilmiş bir ilişki değildir. Bir yapıtta sunulan nesnelerin hepsinin uzamsal tanzimi ve değer-kuramsal yorumunun merkezini oluşturan şey, insanın *dış* bedeni ve *dış* ruhudur. Nesnelerin hepsi, kahramanın dışıyla, sınırlarıyla bağıntılıdır –ama dış sınırları kadar iç sınırlarıyla (bedeninin sınırları ve ruhunun sınırlarıyla) da bağıntılıdırlar.

Bir sanat yapıtındaki nesne-dünyası, kahramanın *çevresi* olarak anlaşılır ve kahramanla *çevresi* olarak bağıntılıdır. Çevrenin belirginliği kendisini, her şeyden önce, plastik ve resimsel özelliklerin dışadönük biçimsel bileşiminde hissettirir: renklerin ve çizgilerin uyumunda, simetride ve anlamdan bağımsız olan diğer katışıksız

estetik bileşimlerde[132]. Sözel yaratımda, bu plastik-resimsel yön (bir temsil biçiminde) dışsal olarak sezilebilir hiçbir tamlığa ve eksiksizliğe ulaşmaz elbette; burada ancak, estetik nesnede anlamdan bağımsız plastik-resimsel bütüne tekabül eden muhtemel görsel temsillerin duygusal-iradi eşdeğerlerine ulaşabiliriz (buradaki bağlamda, resim, çizim ve heykelcilik bileşimiyle ilgilenmiyoruz). Renkler, çizgiler ve kütleler bileşimi olarak nesne bağımsız bir statüdedir: Kahramanın yanında ve etrafında, bizim üzerimizde etki sahibi olur. Başka bir deyişle, kahramanın ufku içinde, kahramanın karşısında durmaz; bütünlüklü bir nesne olarak algılanır ve bu haliyle, etrafından dolanmamıza izin verir adeta. Renkler, çizgiler ve kütleler (estetik anlamda ele alındıklarında), bir nesnenin veya canlı bir bedenin nihai sınırlarını oluşturdukları için, yani bir nesnenin dışa döndüğü, değer-kuramsal olarak yalnızca ötekinde ve öteki için var olduğu, dış dünyanın parçası olduğu ve kendi içinde var olmadığı... noktayı oluşturdukları için, nesnelerin dış dünyasını sırf resimsel-plastik düzenleme ve biçimlendirme ilkesinin, kahramanın canlı bilincini tamamen aştığı açıktır.

C. KAHRAMANIN ZAMANSAL BÜTÜNÜ (İÇ İNSAN -RUH- SORUNU)

1. Ruh

İnsan, sanatta var olduğu haliyle, bütünsel anlamda insandır. Önceki bölümde, insanın dış bedeninin estetik anlamda önemli bir öğe ve nesne-dünyasının da insanın dış bedeninin çevresi olduğunu tespit ettik. Plastik-resimsel bir değer olarak dış insanın (dışsal insanın) ve bu insanla bağıntılı ve onunla estetik anlamda bileşen dış dünyanın, insanın muhtemel ve fiili *öz*bilincini, insanın *kendim-için-ben*'ini, kendi hayatını yaşayan ve deneyimleyen bir bilinç olarak kendi bilincini aştığını saptadık; kısacası, dış insan ve dış dünyanın prensipte bir insanın *kendi kendisiyle* değer-kuramsal ilişki-

132. Anlamdan bağımsız: Kahramanın kendi hayatını yaşarken kendi içinde yöneldiği anlamın sınırları dışındadırlar veya ondan bağımsızdırlar.

sinin sınırlarına yerleştirilemediğini saptadık. Dış bedenin ve onunla bağıntılı dünyanın estetik açıdan işlenmesi[133] ve düzenlenmesi, kahramana başka bir bilinçten –yazarın/temaşa edenin bilincindenbahşedilen bir *armağandır*; kahramanın kendisinin, kendi içinde, ifade edilmesi değildir, ama yazarın-*ötekinin* kahraman *ile* yaratıcı, yapıcı ilişkisinin yansımasıdır.

Bu bölümde, aynısının iç insanla, estetik bir fenomen olarak kahramanın ruhunun içsel bütünüyle ilişkili olarak da geçerli olduğunu göstermemiz gerekiyor. Kahramanın iç hayatının *verilmiş*, sanatsal açıdan deneyimlenen *bütünü* olarak ruh da kahramanın *öz*bilincini, hayatını yaşadığı sıradaki anlama yönelmişliğini aşar. *Zamanda* var olan içsel bir bütün olarak, *şimdide var olan verilmiş* bir bütün olarak ruhun, estetik kategorilerde oluşturulduğunu, ruhun ötekinde *dışarıdan* görüldüğü şekliyle tin olduğunu göreceğiz.

Metodolojik bir bakış açısından ruh problemi, estetik kapsamında yer alır. Psikoloji için –değerle ilgisi olmayan, nedensel bir bilim olarak psikoloji için– bir problem olamaz, zira ruh zamanda ortaya çıkıp var olsa bile, tekil, değer haline gelmiş, özgür bir bütündür. Ruh, etik için de bir problem olamaz, zira etik *özne* kendisi için bir görev –kendisini bir değer olarak gerçekleştirme görevi– olarak mevcuttur ve prensipte verilmiş olamaz, zaten mevcut olamaz ve temaşa edilemez: *kendim-için-ben*'dir. İdealizmde (kendini deneyimleme ve kendinle tek başına ilişki temelinde inşa edilen) tin de, yine aynı şekilde, düpedüz bir görev olarak ortaya koyulmuş bir şeydir. Epistemolojide (yine kendini deneyimleme temelinde inşa edilen) aşkın *ego* da tamamen biçimsel bir nitelik taşır. Burada, dinsel-metafizik (metafizik yalnızca dinsel olabilir) ruh problemini ele almayacağız; zira açıktır ki, ölümsüzlük problemi tinle değil ruh ile ilgilidir. Öyleyse, *ötekinde* deneyimlediğimiz ve sanatta sözcüklerle, renklerle ve seslerle tanımlanan ve imgeleştirilen iç hayatın zamanda ilerleyen tekil ve değer haline gelmiş bütünüyle ilgilidir; ötekinin dış bedeni ile tek ve aynı düzleme yerleştirilen ve ne ölüm ne de ölümsüzlük (tende dirilme) öğesinde ötekinin dış bedeninden kopmayan ruhla ilgilidir.

133. "Bir anlam kazandırma, anlamlı kılma" anlamında "yorum".

Kendi içimde ruh, benim için, bende verilmiş olan veya zaten mevcut olan değer-kuramsal bir bütün olarak var olmaz. Kendimle ilişkimde, ruhla işim olmaz. Kendimi düşünmem, bana ait bir düşünce olduğu sürece, bir ruh yaratamaz; yaratabileceği tek şey, yapmacık ve dağınık bir öznelliktir –olmaması gereken bir şeydir. Zamanda devam eden kendi iç hayatım, benim için, değerli veya önemli bir şey olarak, korunması ve ebediyen yaşatılması gereken bir şey olarak cisimsel hale gelemez[134] (kendi içimde, kendimle tek başıma ve katışıksız ilişkimde sezgisel olarak kavradığım tek şey, ruhun ebediyen suçlanmasıdır ve ancak bu suçlama aracılığıyla, kendi içimde kendimle baş başa kalabilirim). Ruh –günahkârın günahlarından arındırılması gibi, hak edilmemiş ve beklenmedik bir armağan gibi– bana gökten zembille iner adeta. Tinde ruhumu kaybetmekten başka bir şey elimden gelmez ve gelemez de; ruh kurtarılıp korunabilir belki, ama bunu *kendi* güçlerimle *yapamam.*

Öyleyse, aktif sanatsal tasavvurda ruhu düzenleme, oluşturma ve biçimlendirme (ruhu bir *bütün* haline getirme) ilkeleri nelerdir?

2. Bir insanın içsel belirlenmişliği ile aktif duygusal-iradi ilişki (İçeride ölüm, dışarıda ölüm)

Ruha bir biçim kazandırma ilkeleri, iç hayata *dışarıdan, başka bir* bilinçten biçim kazandırma ilkeleridir; sanatçının yapıtı burada da yine *sınırlarda –iç hayatın* sınırlarında–, yani ruhun içsel olarak kendi *dışına* çevrildiği ("hissettirildiği") noktada ilerliyordur. Öteki insan, yalnızca dışsal olarak değil, içsel olarak da, benim dışımda ve karşımda konumlanmıştır. Zıt-değerli bir ifadeyle, burada ötekinin *içsel* dışarıdalığından ve karşıdalığından söz edebiliriz. Ötekinin içsel deneyimleri (sevinci, üzüntüsü, istekleri, uğraşları ve son olarak, anlama yönelmişliği) –bunlar dışsal olan hiçbir şeyde tezahür etmeseler de (dile getirilmeseler, yüz veya göz ifadesine yansımasalar da ve ben bunları yalnızca onun hayatının bağlamına göre varsayıp haklarında bir tahminde bulunsam da), ben bu deneyimlerin hepsini kendi iç dünyamın *dışında, kendim-için-ben*'imin

134. Bedenselleşme: bedensel yoğunluk, katılık kazanma.

dışında bulurum (onları bir şekilde deneyimlediğimde bile, benimle –değer-kuramsal anlamda– ilişkili değildirler, kendi deneyimlerim olarak bana mal edilemezler); *benim için, varlıkta* konumlanmışlardır *–ötekinin* değer-kuramsal varoluşunun bileşenleridirler.

Yaşanmış deneyimler, kendi dışımda ötekinde deneyimlendiğinde, içsel bir dışa, bana hissettirilen bir içsel çehreye sahiptirler ve bu içsel dış veya çehre de, sevgi temelinde temaşa edilebilir ancak; gelgelelim yaşanmış deneyimlerin bu içsel dışını veya çehresini, (geçmişteki bir deneyimimizi hatırladığımız gibi değil) başka bir kişinin yüzünü hatırladığımız gibi hatırlayabiliriz yalnızca, fiziksel dış gözümüzle değil; ama yalnızca iç gözümüzle ona biçim verebilir, onu güvence altına alabilir, bağışlayıcı bir sevgiyle süzebilir ve bağrımıza basabiliriz. Bir başkasının ruhunun bu dışı (adeta incecik iç teni), sezgisel olarak kavranabilen, sanatsal bir bireysellik oluşturur (karakter, tip, kişisel durum vb.); yani, anlamın varlıkta belirli bir gerçekleşmesini, anlamın ***bireysel*** gerçekleşmesini ve cisimleşmesini, anlamın –idealleştirilebilecek, kahramanlaştırılabilecek, ritim kazandırılabilecek vb.– içsel bir tene bürünmesini sağlar.

Benim bir başkasının iç dünyasıyla ilişkili olarak (bu dünyanın dışında) kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğim, genellikle "sempatiye dayalı anlayış" olarak adlandırılır. Bu bağlamda, sempatiye dayalı anlayışın üretken bir fazlalık niteliği taşıdığı ve kesinlikle genişletici ve zenginleştirici olduğu vurgulanmalıdır. "Anlayış" sözcüğü alışıldık, nahif gerçekçi yorumunda daima yanıltıcıdır. Zira burada asıl önemli olan, bir başkasının deneyiminin benim içime eksiksiz ama pasif bir şekilde yansıması veya kendi içimde taklit edilmesi değildir (böyle bir taklit aslında mümkün de değildir); önemli olan, bir başkasının deneyiminin tamamen *farklı* bir değer-kuramsal düzleme, tamamen *yeni* bir değer kazandırma ve biçimlendirme kategorisine aktarılmasıdır. Dolayısıyla, *ötekinin*, onunla birlikte-deneyimlediğim acısı, prensipte onun kendisinin deneyimlediği *kendi* acısından ve benim deneyimlediğim *kendi* acımdan farklıdır (üstelik önemli ve özsel anlamda farklıdır). Bu acı deneyimlerinin tek ortak yönü, mantıksal açıdan tıpatıp aynı olan acı kavramıdır –ve bu, hiçbir zaman ve hiçbir yerde saf biçimde ger-

çekleşmeyen soyut bir öğedir, zira "acı çekme" sözcüğü bile, sonuçta bizim yaşanmış hayat kapsamındaki düşünme edimimizde kendine özgü bir şekilde tonlanır. Ötekinin birlikte-deneyimlediğim acısı, benim tek başıma, ötekinin *dışındaki* kendi benzersiz yerimden *içsel olarak* gerçekleştirdiğim, tamamen yeni bir *varlıksal* oluşumdur. Sempatiye dayalı anlayış, bir yansıtma değil, temel ve özsel[135] olarak yeni bir değer kazandırmadır, bir başkasının iç hayatı dışında, varlıktaki kendi arkitektonik konumumu kullanmamdır. Sempatiye dayalı anlayış, dünyanın yeni bir boyutunda yeni bir varoluş kazanması için insanın içsel bütününü estetik sevgi kategorilerinde yeniden yaratır.

Öncelikle kendi içsel belirlenmişliğimle ve başka bir insanın içsel belirlenmişliğiyle duygusal-iradi ilişkinin niteliğini saptamamız gerekiyor. Bu belirlenmiş kendiliklerin varlığıyla veya varoluşuyla ilişkinin niteliğini saptamamız gerekiyor. Öyleyse bir değer olarak *beden* konusunda geliştirdiğimiz, kendini deneyimleme ve ötekini deneyimlemeye ilişkin fenomenolojik tanımın bir benzerine, verilmiş bir şey olarak *ruh* konusunda da ihtiyaç duyuyoruz.

Bir insanın tıpkı dış verilmişliği –bedeni– gibi, iç hayatı da biçimden kopuk bir şey değildir. İç hayat –ruh– ya benim özbilincimde ya da ötekine dair bilincimde biçimlendirilir ve her iki durumda da fethedilen şey, tam anlamıyla iç hayatın ampirik gerçekliğidir. Bu biçimlere karşı tarafsız, ampirik bir gerçeklik olarak ruh, psikolojinin düşüncesi tarafından üretilen soyut bir yapıyı temsil eder. Ruh, özsel olarak biçimlenmiş veya şekillenmiş bir şeydir. Peki iç hayatın biçimlendirilmesi veya şekillendirilmesi, (kendi iç hayatıma dair) *öz*bilincimde ve *ötekine* (onun iç hayatına) dair bilincimde hangi yönde ve hangi kategorilerde gerçekleşir?

Tıpkı bir insanın dışsal varoluşunun uzamsal biçimi gibi, iç hayatının estetik açıdan geçerli *zamansal* biçimi de, benim onun ruhunu zamansal görme *fazlalığımdan* gelişir –kısacası, bir başkasının iç hayat bütününün, bu bütünü aşan ve tamamlanmasında kapsanan bütün öğeleri kendi içinde içeren bir fazlalıktan gelişir. Bü-

135. Temel ve özsel olarak: prensipte yeni bir değer kazanma (Almanca prinzipiell).

tünü aşan bu öğeleri, yani özbilinci aşıp onu tamamlayan öğeleri oluşturan şey ise, iç hayatın *–dışa* dönüp, kendiliğinden aktif olmaya son verdiği– dış *sınırları*dır. Bu sınırlar öncelikle *zamansal* sınırlardır: bir hayatın, somut bir özbilince verilmiş olmayan ve bu özbilincin ele geçirmek için her türlü aktif değer-kuramsal yaklaşımdan (değer bakımından anlam kazandıracak her türlü duygusal-iradi konumdan) yoksun olduğu başlangıcı ve sonu –yani, değer-kuramsal açıdan tamamlayıcı önemleriyle (karakterolojik, lirik önemleri, olay dizilerinin önemi[136] vb.) doğum ve ölüm.

Kendi içimde yaşadığım ve deneyimlediğim hayatta, kendi doğumum ve ölümüm prensipte deneyimleyemediğim olaylardır; doğum ve ölüm, *benim* doğumum ve ölümüm olarak, kendi hayatımın olayları olamaz. Tıpkı dış görünüş örneğinde olduğu gibi, burada da asıl önemli olan, bu olayları gerçekten deneyimlemenin imkânsız olması değildir sadece. Aslolan, benim her şeyden önce bunlara yönelik her türlü özsel değer-kuramsal yaklaşımdan yoksun olmamdır. Kendi ölümümden korkmam ve akıp-giden-hayatın çekimine kapılmam, başka birisinin, bana yakın bir kişinin ölümünden korkmamdan ve bu öteki kişinin hayatını korumaya çalışmamdan tamamen farklıdır. İkinci durumdaki en özsel öğe, birincisinde eksiktir –yani: nitelik bakımından belirli, benzersiz bir kişi olarak ötekinin kaybedilmesi; ötekinin önceden içinde var olduğu ama şimdi yok olduğu hayatımın dünyasının yoksunlaşması–; artık *bu* belirli ve benzersiz öteki yoktur (üstelik bu kayıp, salt bencilce deneyimlenen bir kayıp da değildir elbette, zira ötekinin bu hayattan ayrılmasından sonra hayatım tüm değerini kaybedebilir de.)

Ama bu temel kayıp veya mahrumiyet öğesini bir kenara bırakacak olsak bile, kişinin kendi ölümünden korkması ve bir başkasının ölümünden korkmasının ahlâki niteliği birbirinden son derece farklıdır (tıpkı kendini korumanın bir başkasının hayatını korumaktan son derece farklı olması gibi); üstelik bu, giderilemez bir farklılıktır. Kendi kaybım, kendimden bir ayrılış değildir –bir-süreklilik-olarak-hayatım, mutlu bir şekilde kendi kendime hayatıma devam etmem değildir, bilakis nitel bakımdan belirli ve sevdiğim

136. Olaylar dizisi önemi: bir olaylar dizisini veya olay örgüsünü belirleyici önem.

bir insanla birlikte hayatıma devam etmemdir, bu nedenle de söz konusu kayıp, kendimden değil, nitelik bakımından belirli ve sevdiğim bir insandan ayrılıştır. Üstelik içinde yaşamaya alışık olduğum ve artık mevcut olmadığım dünyanın değer-kuramsal resmini *deneyimlemek* benim için imkânsızdır. Dünyanın ölümümden sonra nasıl olacağını *düşünebilirim* elbette, ama onu kendi içimde, benim ölümümle, artık var olmadığım gerçeğiyle duygusal açıdan tonlanmış bir dünya olarak deneyimleyemem. Bunu yapabilmem için, kendimi bir başkasına veya ölümümün, eksikliğimin *kendileri için* hayatlarının bir olayı olacağı ötekilerin hayatına yansıtmam gerekir. Dünyadaki kendi ölüm olayımı duygusal (ve değer-kuramsal) açıdan algılamaya çalışarak, muhtemel bir ötekinin ruhunun beni sarıp sarmalamasını sağlayabilirim; tıpkı kendi dışımı bir aynada süzdüğümde tek başıma olmadığım gibi, hayatımın bütününü tarihin aynasında süzmeye çalıştığımda artık tek başıma değilimdir. Hayatımın *bütünü*, kendi yaşanmış hayatımın değer-kuramsal bağlamı içinde hiçbir geçerliliğe sahip değildir. Doğumum, benim dünyadaki değer-kuramsal bulunuşum ve son olarak ölümüm, ne ben*de* ne de benim *için* meydana gelen olaylardır. *Bir bütün olarak alındığında* kendi hayatımın duygusal ağırlığı benim için var olamaz.

Nitelik bakımından belirli bir kişinin varoluşuyla ilgili değerler, yalnızca öteki açısından karakteristiktir. Öteki ile tanışma ve onunla birlikte yaşama zevkini deneyimleme olanağına, onu kaybetme ve ondan yoksun kalma acısını deneyimleme olanağına, ancak öteki sayesinde sahip olurum; yalnızca onunla, zamanın boyutunda buluşurum ve zamanın boyutunda ondan ayrılırım; o yalnızca benim için *vardır* veya *yoktur*. Ben daima kendimle baş başayımdır –ben olmadan, benim için hiçbir hayat olamaz.

Yalnızca bir başkasının varoluşuyla ilişkili olarak mümkün olan tüm bu duygusal-iradi tonlar, o kişinin benim için taşıdığı ama kendi hayatımın taşımadığı özel ağırlığı –bir olayın ağırlığını– yaratır. Burada önemli olan, değerin derecesi değil, niteliksel özelliğidir. Bu tonlar ötekini adeta bedensel hale getirir ve benim onun hayatının bütününe ilişkin yaşanmış deneyimimi belirginleştirirler, yani değer bakımından bu bütüne bir ton veya renk kazandırırlar. Benim

hayatımda, insanlar doğar, gelir geçer ve ölürler; hayatları/ölümleri çoğunlukla benim hayatımın en önemli olayıdır –hayatımın içeriğini belirleyen bir olaydır (karş. dünya edebiyatının öyküleri ve olay örgülerini belirleyen özsel bileşenler). Kendi hayatımın son anları, bu olay-örgüsü belirleyici öneme sahip olamaz; kendi hayatım, ötekilerin varoluşunu zamansal olarak kuşatan bir hayattır.

Ötekinin varoluşu, benim hayatımın temel olay örgüsünü veya olaylar dizisini tersine çevrilemez ve kesin bir şekilde belirlediğinde, ötekinin değer taşıyan varoluşunun/var-olmayışının sınırları, benim için asla verilmiş olmayan ve prensipte benim deneyimleyemediğim kendi sınırlarım tarafından tamamen kuşatıldığında, ben, ötekini *Milattan Sonraki doğumundan Milattan Sonraki ölümüne* kadar (zamansal olarak kuşatıp) deneyimlediğimde –kendi hayatım bana, bir başkasının hayatından tamamen farklı görünür, üstelik şaşmaz bir kesinlikle;[n] hayatımın, kendi bağlamı içinde, olay örgüsü veya olaylar dizisi bakımından her türlü estetik ağırlıktan yoksun olduğu ve değerinin ve anlamının da tamamen farklı bir değer-kuramsal düzlemde bulunduğu açıkça belirgin hale gelir. Ben tek başıma, kendi hayatımın olanaklılık koşuluyumdur, ama kendi hayatımın değer taşıyan kahramanı değilimdir. Tıpkı beni kuşatan uzamı deneyimleyemediğim gibi, beni kuşatan, duygusal açıdan cisimselleşmiş zamanı da deneyimleyemem. Zamanım ve uzamım, bir yazarın zamanı ve uzamıdır, yoksa bir kahramanın zamanı ve uzamı değil. Bu tür bir zamanda ve uzamda, onların kuşattığı ötekiyle ilişkili olarak, estetik açıdan aktif olabilirim, ama pasif olamam; bu tür bir zamanda ve uzamda, kendimi değil ancak ötekini estetik açıdan gerekçelendirip tamamlayabilirim.

Bu, kişinin kendi faniliğine dair ahlâki farkındalığının önemini en ufak şekilde azaltmaz kesinlikle; ayrıca, ölüm korkusunun ve ölümden kaçınmanın taşıdığı biyolojik işlevin önemini de azaltmaz; ama içeriden öngörülen bu fanilik, benim bir başkasının ölümünü ve onun artık nitelik bakımdan belirli ve benzersiz bir birey

n. Bu *doğum* ve *ölüm* prensipte benim varoluşumla ilişkili olarak somut ve güçlü bir şekilde deneyimlenemediği sürece, kendi hayatım benim için, bir başkasının hayatı gibi bir olay olamaz.

olarak mevcut olmadığı dünyayı –dışarıdan– deneyimlememden son derece farklıdır; ayrıca, benim bu olayla –onun ölüm olayıyla– ilişkili aktif değer kazandırıcı tutumumdan veya konumumdan da farklıdır. Estetik açıdan üretken olan yalnızca bu aktif konumdur.

Benim öteki ile ilişkili olarak kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğim, onun ölümünden sonra da devam eder ama şimdi bu etkinlikte (etik ve pratik bileşenlere kıyasla) estetik bileşenler ağır basmaya başlar: Onun hayat bütünü, gelecek zaman, amaçlar ve yükümlülük (yapılması/olması-gereken) gibi bileşenlerden arınmış bir şekilde, doğrudan doğruya karşımda duruyordur. Bir ölünün gömülmesini ve bir anıtın inşa edilmesini, *anı* izler. Ötekinin benim *dışımdaki tüm* hayatına sahibimdir ve onun kişiliğinin estetikleştirilmesi tam da bu noktada başlar: ötekinin kişiliğinin estetik anlamda geçerli bir imgede güvence altına alınması ve tamamlanması. Yerine getirilmesi gereken yükümlülüklerde ("kişinin duasında ölüyü anması") ölüyü anarken benimsenen duygusal-iradi tutumdan, iç insanı (ve bu bakımdan dış kişiyi de) biçimlendirmeye yönelik estetik kategoriler üretilir. Zira bir insanın dış ve iç hayatının zamansal ve çoktan tamamlanmış bütününe değer kazandıran bir yaklaşımı ancak öteki ile ilişkili bu tutum sağlar. Ama bir kez daha vurgulamamız gerekirse, burada önemli olan nokta, bir kişinin hayatının tüm malzemesine (yaşam öyküsünün tüm olgularına) ulaşıp ulaşamamamız değil, her şeyden önce, verilmiş malzemeyi (verilmiş bir kişinin hayatının bir olay olarak, bir olay örgüsü veya bir olaylar dizisi olarak oluşturduğu malzemeyi) estetik anlamda biçimlendirebilen bir değer-kuramsal yaklaşıma ulaşıp ulaşamamamızdır.

Ötekine ve ötekinin hayatına dair *anım*, kendi hayatımı düşünmemden ve hatırlamamdan tamamen farklıdır. Anı bir hayatı ve içeriğini biçimsel açıdan farklı şekilde görür: Sadece anı estetik anlamda üretkendir (içerik bileşeni, kişinin kendi hayatını gözlemlemesi ve anımsaması yoluyla da tedarik edilebilir elbette, ama bunlar biçimlendirici ve tamamlayıcı etkinliği mümkün kılamazlar). Bir başkasının sona ermiş hayatının anısı (her ne kadar bu hayatın sonunun öngörülmesi mümkün olsa da), kişinin estetik tamamlan-

masının altın anahtarını sunar. *Canlı* bir kişinin hayatına estetik bir yaklaşım onun ölümünü adeta önceden davranarak engeller –geleceğini adeta önceden belirler ve gereksiz kılar; iç hayatın her türlü belirlenmişliğine içkin olan şey ise, yazgıdır. Anı, ötekine, onun değer-kuramsal tamamlanmışlığının bakış açısından bir yaklaşımdır. Anı bir bakıma çaresizdir; ama öte yandan, çoktan sona ermiş bir hayata, bütünsel olarak mevcut olan bir hayata –maksat ve anlamdan bağımsız[137] olarak– nasıl değer kazandırılacağını yalnızca anı bilir.

Yalnızca potansiyel olarak olsa da, bir başkasının hayatının zamansal sınırlarının verilmişliği, bir başkasının *sona ermiş* hayatına değer-kuramsal bir yaklaşımın verilmişliği, yani belirli öteki aslında benden daha uzun yaşasa da ölüm simgesiyle, potansiyel eksikliğinin simgesiyle algılanması, bir hayatın –bu zamansal sınırlar kapsamındaki akışının– cisimselleştirilmesi ve biçimsel olarak değiştirilmesi için gerekli koşulları sağlar. (Bu tür sınırların ahlâki ve biyolojik açıdan içeriden öngörülmesi, biçimsel olarak aynı dönüştürücü öneme sahip değildir; ayrıca bu, kişinin kendi hayatının sınırlılığına dair teorik bilgi açısından daha da geçerlidir.) Bu sınırlar verilmiş olduğunda, bir hayat da tamamen farklı bir şekilde düzenlenebilir ve biçimlendirilebilir, tıpkı bir sonuca çoktan ulaşıp onu verilmiş bir şey olarak kabul ettiğimizde (dogma verilmiş olduğunda), düşünce akışımızın açıklamasının, hâlâ bir çözüm ararken olacağından tamamen farklı bir şekilde gelişmesi gibi.

Belirlenmiş bir hayat, daha-olacak-olan-şeyin, geleceğin, maksat ve anlamın pençesinden kurtulmuş bir hayat –bu tür bir hayat duygusal açıdan tartılabilir, müzikal olarak ifade edilebilir; sonuçta kendisine yeterli bir hayattır (bütünüyle mevcut olduğu için kendisine yeterlidir); zaten-belirlenmiş-olması, *değer taşıyan* bir belirlenmişliktir. Anlam doğmadığı gibi, ölmez de; kişinin hayatının anlamın yönetimindeki dizilişi veya ilerlemesi, yani içsel olarak yaşanmış bir hayatın bilişsel-etik gerilimi, ne başlatılabilir ne de sona erdirilebilir. Ölüm, anlamın yönetimindeki bu ilerlemenin tamam-

137. Ötekinin kendi hayatını yaşarken kendi içinde yönelmiş olduğu amaç ve anlamdan bağımsız olarak.

lanması olamaz –kısacası, ölüm burada *olumlu* bir tamamlamanın önemini taşıyamaz; bu tür bir ilerleme, kendi içinde, hiçbir olumlu tamamlanmayı tanımaz ve kendisinin zaten var olan oluşumuyla kendinden hoşnut bir şekilde örtüşebilmek için kendisine geri dönemez; ancak kendi dışına döndüğü yerde, kendisi için var olmadığı yerde, bir tamamlanma –tamamlandırıcı bir kabul– gökten zembille inercesine, ona bahşedilir.

Kendi hayatımın tıpkı uzamsal sınırları gibi zamansal sınırları da, bir başkasının hayatı için taşıdıkları *biçimsel-açıdan* düzenleyici öneme benim için sahip değillerdir. Zaten-mevcut-olan hayatımı oluşturan şeyin potansiyel olarak tamamlanmış *bütününde* değil, hayatımın anlam yönetimindeki dizilişinde veya ilerlemesinde yaşarım –düşünürüm, hissederim, edimde bulunurum. Bu tür bir zamansal bütün, düşüncelerimi ve edimlerimi kendi içimde belirleyemez ve düzenleyemez, çünkü bu düşünceler ve edimler bilişsel ve etik bir geçerliliğe sahiptirler –zaman-dışıdırlar. Şöyle de söyleyebiliriz: Ben kendim, ruhumun –dünyada, varlıkta– dışarıdan nasıl göründüğünü bilmem; bunu bilseydim bile, ruhumun imgesi kendi içimde kendi hayatımın tek bir edimini bile oluşturamaz ve düzenleyemezdi, çünkü bu tür bir imgenin taşıdığı değer-kuramsal geçerlilik (estetik geçerlilik) beni aşar (bu noktada, gerçekmiş gibi bir hava takınmak mümkündür, ama o da, bu tür bir imgenin sınırlarını aşar, o imge tarafından oluşturulamaz ve onu yok eder). Kendi içinde anlama (anlamın geçerliliğine) yönelmiş olan bir hayat-sekansı için her türlü tamamlanma bir *deus ex machina*'yı* temsil eder.

Kendime ilişkin bilincimde ve bir başkasına ilişkin bilincimde zamansal sınırların önemi ve uzamsal sınırların önemi arasında neredeyse eksiksiz bir benzerlik vardır. Kendimi-deneyimlememin ve ötekini deneyimlememin fenomenolojik açıdan incelenmesi ve tanımlanması, bu deneyimlerin düzenlenmesinde zamanın öneminin

* Makinadan Tanrı diye ifade edilebilecek olan ve bir güçlüğü, bir problemi çözmek için yapay ve gereksiz bir biçimde, Tanrı ya da doğal olmayan bir nedenin gündeme getirilmesi tavrı ve daha çok da gündeme getirilen güç için kullanılan terim. (ç.n.)

temel ve özsel farklılığını belirgin kılar.[o] Öteki, zaman ile daha yoğun bağlantılıdır (ama söz konusu zaman, matematiğin ve doğa bilimlerinin "süreçleşmiş" zamanı değildir elbette, çünkü bu, bu tür bir zamanla örtüşen bir insan genellemesi öngerektirirdi). Öteki, onun tamamı, tıpkı onun hepten uzamda var olması gibi, bütünüyle zamanda var olur; benim onu deneyimlememde, onun varoluşunun kesintisiz zamansallığını kesintiye uğratan hiçbir şey yoktur. Ben kendim, kendim için tamamen zamanda var olmam –yani, anlamda doğrudan doğruya verilmiş bir dayanağa sahip olduğum için, *tamamımı* değil, ama "çok büyük bir parçamı",[138] sezgisel olarak, belirgin bir şekilde zamanın dışında deneyimlerim. Bu dayanak, ötekinde bana *doğrudan doğruya* verilmiş değildir; ötekini bütünüyle zamana konumlandırırım, oysa kendimi zamanı kuşatan *edimde* deneyimlerim. Zamanın önkabulüne yol açan edimin *öznesi* olarak zaman-dışıyımdır.

Öteki karşımda daima bir nesne olarak durur: Onun dış imgesi, uzamda karşımda durur ve iç hayatı da zamanda karşımda durur: Ben –özbilinç ediminin *öznesi* olarak– bu edimin içeriğinin sınırlarını aşarım. Ve bu da bir soyutlama meselesi değildir; daha ziyade, sezgisel olarak deneyimlenen bir *kaçış payını* zamandan, verilmiş olan her şeyden, sonlu olarak zaten-mevcut-olan her şeyden güvenli bir şekilde ele geçirme meselesidir: Kendimin *bütününü* zamanda açıkça deneyimlemem. Üstelik kendi hayatımı, kendi düşüncelerimi ve edimlerimi *zamanda* (belli bir zamansal bütün halinde) organize edip düzenlemediğim de açıktır –hayatımı, günlük bir zaman-çizelgesi düzenlemiyordur elbette; daha ziyade, hayatımı bir sistem biçiminde organize ederim ve herhangi bir olayda, düzenleme de anlamın yönetimindedir (burada iç hayatın psikolojisinin bilişinden ve kendini gözlemleme psikolojisinden veya içe-yönelmeden bir soyutlama yapıyoruz; Kant'ın aklındaki şey tam da teorik

o. Bu tanımın katışıksızlığı, teorik genellemelerin ve düzenlemelerin işin içine katılmasıyla gölgelenmediği sürece elbette (örneğin, genelde-insan, *ben* ve *öteki* denklemi, değerlerin geçerliliğinin yadsınması).

138. Horatius'tan bir alıntı, Odes (Odlar) 3.30 (*Exegei monumentum*), 6-7. dizeler: "Hepten ölmeyeceğim, benim çok büyük bir parçam (*multaque pars mei*) ölüm tanrısından kaçacak" (C. E. Bennet).

bilişin nesnesi olarak iç hayattı). Hayatımı zamansal boyutunda yaşamam ve en basit pratik edimde bile yönlendirici ilkeyi oluşturan, hayatımın zamansal yönü değildir; zaman benim için, tıpkı uzam gibi bir araçtır (ben, zaman ve uzam araçlarını yönetirim).

Somut, belirli bir *ötekinin* hayatını (eylemlerini veya düşüncelerini kişiliğinden soyutlamadığım durumlarda, elbette) özsel olarak zamanda düzenlerim; zamanda düzenlerim ama, kronolojik zamanda veya matematiksel zamanda değil, yaşanmış bir hayatın müzikal-ritmik bir zaman olmaya muktedir, değer-kuramsal tasarlanmış zamanında düzenlerim. Kendi bütünlüğüm, bir anlam bütünlüğüdür (aşkınlık, benim düşünsel deneyimimde verilmiştir), halbuki ötekinin bütünlüğü, uzamsal-zamansal bir bütünlüktür. Üstelik bir kez daha, idealizmin kendimi deneyimlemem konusunda burada da sezgisel açıdan inandırıcı olduğunu söyleyebiliriz. İdealizm, ötekini deneyimlememin değil, kendimi deneyimlememin fenomenolojisidir; bilincin ve insanın dünyadaki doğalcı kavranışı, ötekinin fenomenolojisidir. Bu kavramların felsefi geçerliliği ile ilgilenmiyoruz elbette. Daha ziyade, bu kavramlara temel teşkil eden fenomenolojik deneyim stoku ile ilgileniyoruz; bu kavrayışlar tek başlarına, bu deneyim stokunun teorik işlenmesinin ürünüdürler.

Bir başkasının iç hayatını onun *ruhu* olarak deneyimlerim; kendi içimde ise *tinde* yaşarım. Ruh, fiilen deneyimlenen her şeyin –zaman boyutunda ruhta zaten-mevcut-olan her şeyin– bütünselliğinin bir imgesidir; tin, anlamın geçerliliğine sahip olan her şeyin bütünselliğidir –hayatımın kendi içimde yönelmişliğinin tüm biçimlerinin, (*ben*'den kopmadan) kendi içimde ilerleyen tüm edimlerimin bütünselliğidir. *Kendimi*-deneyimlememin bakış açısından sezgisel olarak inandırıcı olan şey, anlamın ölümsüzlüğü biçiminde tinin ölümsüzlüğüdür; bir başkasını deneyimlememin bakış açısından sezgisel olarak inandırıcı olan şey ise, ruhun ölümsüzlüğünün önkabulüdür; iç çehresinin (anı) önkabulüdür (sevilen kişinin bedeninin ölümsüzlüğünün önkabulü de, bu bakış açısından aynı ölçüde inandırıcıdır –karş. Dante).[139]

İçeriden deneyimlenen ruh, tindir ve tin de (tıpkı içsel olarak

139. Dante: bkz. 82. not.

deneyimlenen bedenin estetik-dışı olması gibi) estetik-dışıdır. Tin bir olay örgüsünün veya bir olaylar dizisinin hamili olamaz, zira mevcut değildir, var olmaz –verilmiş her öğede, bir görev olarak ortaya koyulur, daha-olacak-olandır. Tinin kendi içinde hiçbir dayanağı yoktur: Hiçbir bitiş noktası, hiçbir sınırı, hiçbir zaman süreci yoktur; ritim ve ölçüm için –mutlak, duygusal açıdan anlamlı bir ölçüm için– hiçbir dayanağı yoktur. Bu nedenle, tin ritmin hamili de olamaz (bir hesaplaşmanın veya açıklamanın ve genelde hiçbir estetik düzenin hamili de olamaz.) Ruh, bir başkasının seven bilincine (başka bir insan varlığa, Tanrı'ya) yansıdığı şekliyle kendisini-gerçekleştirmemiş-olan-tindir; benim hiçbir şey yapamadığım, içinde pasif veya alımlayıcı olduğum şeydir (ruh yalnızca kendi içinde kendisinden utanabilir; yalnızca dışarıdan güzel ve nahif olabilir.)

İçsel belirlilik –anlamın fani tende cisimleşmesi– dünya*da* ve dünya *için* doğar ve ölür; bütünüyle dünyada verilmiştir ve bütünüyle dünyada tamamlanabilir; bütünü, sonlu bir nesnede toplanıp bedenselleştirilebilir. İçsel belirlilik, bu haliyle, bir olay örgüsünün veya bir öykünün önemine sahip *olabilir*, bir kahraman *olabilir*.

Tıpkı kendi kişisel hayatımın olay örgüsünün veya öyküsünün diğer insanlar –hayatımın kahramanları[p]– tarafından yaratılması gibi, dünyanın estetik tasavvuru, dünyanın imgesi, yalnızca bu dünyanın kahramanları olan öteki insanların tamamlanmış veya tamamlanabilir hayatlarıyla yaratılır. Bu dünyaya estetik bir yaklaşımın ilk ve biricik koşulu, onu, hayatlarını onda yaşayan öteki insanların dünyası olarak anlamaktır –yani, bu dünyayı İsa'nın, Sokrates'in, Napolyon'un, Puşkin'in vb. dünyası olarak anlamaktır. Kişi itiraftan nesnel estetik temaşaya geçebilmek, anlama dair sorulardan ve anlam arayışlarından verilmiş güzel bir şey olarak dünyaya geçebilmek için, öteki insanların dünyasında kendisini kendi yuvasındaymış gibi rahat hissetmelidir. Kişi, verilmiş bir şey olarak dünyanın olumlu bir değer taşıyan tüm belirlenimlerinin kahramanını, dünyanın var olan oluşumunun içkin bir değer taşıyan tüm

p. Hayatım sadece bir başkası için ortaya koyulduğunda ben –ötekinin gözünde ve onun duygusal-iradi tonlarında– kendi hayatımın kahramanı olurum.

"saptamalarının" kahramanını oluşturanın, gerekçelendirilerek tamamlanabilen bir öteki olarak *öteki* olduğunu anlamalıdır: Bütün öyküler öteki hakkında anlatılır, bütün kitaplar öteki hakkında yazılır, bütün gözyaşları öteki için dökülür; tüm anıtlar öteki için dikilir; bütün mezarlıklar yalnızca ötekilerle doludur; tanınanlar, hatırlananlar ve üretken anı ile yeniden yaratılanlar yalnızca ötekilerdir; böylece benim nesnelere, dünyaya ve hayata dair kendi anım da sanatsal bir anı haline gelebilir. Estetik, olay-örgüsü-barındıran, içkin bir değer taşıyan faaliyet –gelecekten bağıntısız olarak değer taşıyan, tüm yükümlülüklerin ve borçların silindiği, tüm umutların terk edildiği *geçmişte* gerçekleşen bir faaliyet– yalnızca ötekilerin dünyasında mümkün olabilir. Bir hayatı sanatsal anlamda ele almak, prensipte tamamlanmış olan bir hayatı anlamdan bağımsız ele almayı gerektirir. Dünyada sınırsız bir olay örgüsünü gerçekleştirmek amacıyla kahramanı özgürleştirebilmem için kendimden uzaklaşmam gerekir.

3. [Ritim]

Bir insanın içsel belirliliğinin varoluşu/varolmayışı olgusunu, değerin bakış açısından inceledik ve kendi varoluşumun da, tıpkı fiziksel varoluşumun plastik-resimsel bir önem taşımaması gibi, estetik değerden, olay örgüsü taşıyıcı bir önemden yoksun olduğunu saptadık.

Şimdi, içsel belirliliğe, yani yaşanmış belirli bir deneyime, içsel bir duruma ve son olarak da, iç hayatın bütününe estetik bir biçim kazandırma koşullarını inceleyeceğiz. Bu bölümde, iç hayatın bir "ruh" olarak estetik açıdan biçimlendirilmesinin genel koşullarını ve özellikle de, tamamen zamansal bir düzenleme olarak *ritim* koşullarını (anlamın yönetimindeki koşulları) ele alacağız. Sözel sanatta ruha özel ifade kazandırma biçimlerini (itiraf, otobiyografi, biyografi, karakter, tip, kişisel durum, *kişilik*) sonraki bölümde (anlamın yönetimindeki bir bütün olarak bütünü incelediğimizde) ele alacağız.

Tıpkı içsel olarak deneyimlenen dışsal fiziksel hareket gibi, içsel hareket, içsel yönelmişlik ve içsel deneyim de, aynı şekilde, her türlü geçerli belirlilikten, zaten verilmiş olmaktan yoksundur ve şimdi var olan mevcut oluşumlarıyla yaşamazlar. Belirli bir şey olarak yaşanmış bir deneyim, deneyimleyen kimse tarafından deneyimlenmez: Yaşanmış bir deneyim, belli bir anlama, nesneye, ilişki haline yönelmiştir; ama kendi kendisine, ruhta zaten-mevcut varoluşunun belirliliğine ve tamlığına yönelmiş değildir. Korkumun nesnesini korkunç, sevgimin nesnesini sevilebilir, acımın nesnesini ise baskı uygulayan bir şey olarak deneyimlerim; (bu durumda, bilişsel belirliliğin derecesi önemli değildir elbette), ama kendi korkmamı, sevmemi ve acı çekmemi deneyimlemem. Yaşanmış deneyimim, kendi *bütünümün* bir nesne ile ilişkili olarak büründüğü değer-kuramsal bir konum veya tutumdur; bu konumdaki kendi "duruşum" bana verilmiş değildir.

Kendi deneyimleme edimlerimi deneyimleyebilmek için, onları kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğimin özel bir nesnesi haline getirmem gerekir. Kendi deneyimlememi belirli ve zaten-mevcut bir şey olarak deneyimleyebilmem için, yaşanan deneyimimin yönelmiş olduğu ve ona anlam kazandırıp onu kaplayan nesnelerden, amaçlardan ve değerlerden kendimi arındırmam gerekir. Kendi korkumu (nesneyle-bağlantılı belirliliğinde değil) içsel olarak verilmiş belirliliğinde deneyimleyebilmem için, korkmaya son vermem gerekir; kendi sevgimi kendi içimdeki mevcut varoluşunun tüm bileşenleriyle deneyimleyebilmem için sevmeye son vermem gerekir.

Burada söz konusu olan, psikolojik imkânsızlık veya "bilincin darlığı"[140] değildir, daha ziyade değer ve anlam bakımından bir imkânsızlıktır: Tam da deneyimleme edimini –iç hayatımın yeniden vücut kazanan varlığını– kendi adıma bir *nesne* haline getirebilmem için yaşanmış deneyimimin fiilen gerçekleştiği değer-kuramsal bağlamın sınırlarının ötesine geçmem gerekir; sonuçta gerçekleşen değer-kuramsal yeniden düzenlemenin en temel türde olduğu farklı bir değer-kuramsal ufuk kapsamında, farklı bir konum be-

140. "Bilincin darlığı" (Almanca *Bewußtseinsenge*): eşanlı izlenimlerin yalnızca bir kısmının bilinçli olarak deneyimlenmesinin mümkün olduğuna dair psikolojik olgu.

nimsemem gerekir. Kendimle ilişkili olarak –*bu* değer-kuramsal dünyada *bu* hayatı, kendi hayatımı, yaşarken kendimle ilişkili olarak– *bir başkası* olmam gerekir ve bu *öteki* de, benim dışımda özsel olarak kurulmuş değer-kuramsal bir konum (bir psikoloğun, bir sanatçının... vb. konumunu) benimsemek zorundadır. Bunu şu şekilde de ifade edebiliriz: İç hayatımın belirli bir kendiliği olarak deneyimleme edimim, geçerliliğini kendi hayatımın değer-kuramsal bağlamında kazanmaz. Kendi hayatımda, deneyimleme edimim benim için önümde duran, el altında olan bir şey değildir. Deneyimleme edimini kendi hayatımın bütünlüklü ve benzersiz olayından çekip çıkarabilmek[q] ve zaten-mevcut belirliliğini bir karakteristik olarak, (bir karakterin, bir tipin veya yalnızca içsel bir durumun bütünü olup olmaması hiç fark etmeksizin) iç hayat bütününün bir kişilik özelliği olarak, içsel çehremin hatları olarak kavrayabilmek için, kendi hayatımın bağlamı *dışında* özsel bir anlam dayanağına –yani canlı, yaratıcı ve dolayısıyla *geçerli* bir dayanağa– ihtiyaç duyarım.

Kişinin kendi yaşanmış hayatının bağlamının sınırları dışına çıkmadan, kendisi hakkında ahlâki düşünme olasılığı vardır kuşkusuz; ama bu ahlâki düşünme, yaşanmış deneyimi canlı tutan nesne ve anlamdan ayrılamaz; ahlâki düşünme yaşanmış deneyimin her türlü verilmişliğini, tam da ulaşılacak nesnenin bakış açısından, yüzeysel bir şekilde imgeleştirir. Verilmiş olan herhangi bir şey -daha ulaşılacak olan şeyin (yerine getirilecek görevin) bakış açısından- daima değersiz bir şey, olmaması gereken bir şey olduğu sürece, kişinin kendisi hakkında düşünmesi, verilmiş olumlu bir şey, içkin olarak değerli zaten-mevcut hiçbir varlık tanımaz. Yaşanmış bir deneyimde *benim-olan-şey*, bu deneyimin yönelmiş olduğu geçerli nesnenin bakış açısından gayri meşru bir öznelliktir. Dolayısıyla, verilmiş içsel bir şey olarak yaşanmış deneyim, kişinin ahlâki kendisi-hakkında-düşünmesi kapsamında, ancak pişmanlık tonlarıyla algılanabilir. Ama bir pişmanlık tepkisi, bir iç hayat bütünü ve bu hayatın estetik anlamda geçerli bir imgesini üretmez. Daha-ulaşıla-

q. Olay *karşısında* varlık bana yalnızca kendi içimde verilmiş olduğundan, bütünlüklü ve benzersiz varlık olayından da çıkarabilmek için, ayrıca.

cak-olan anlamın kısıtlayıcı geçerliliğinin bakış açısından, tüm ağırlığıyla karşıma çıkarken içsel olarak verilmiş varoluş, böyle bir anlamı cisimleştirmez, bilakis biçimini bozar (onu öznelleştirir) (yaşanmış bir deneyim, anlam karşısında haklı olarak huzur bulamaz ve kendisine yeterli olamaz).

Verilmiş olumlu, bireysel bir şey olarak yaşanmış deneyim, epistemolojik düşünce için de bir bilinmezdir –aslında, genelde felsefi düşünce için bir bilinmezdir (karş. "kültür felsefesi"[141]). Epistemolojik düşüncenin, bir nesnenin bireysel deneyimlenme biçimiyle –bir ruhun verilmiş bireysel içsel bütünü bileşeniyle– hiçbir ilgisi yoktur; (deneyimin değil) nesnenin aşkın biçimleriyle ve bu biçimlerinideal bütünlükleriyle (daha-ulaşılacak-olan bir bütünlükle) ilgilenir.

Psikoloji, bir nesnenin deneyimlenmesinde *benim-olan-şeyi* inceler; ama bunu, *ben* ve *öteki*'nin değer-kuramsal ağırlığından –benzersizliklerinden– tamamen soyutlayarak inceler; psikoloji yalnızca "varsayımsal bireyselliği" tanır (karş. Ebbinghaus[142]). İçsel olarak verilmiş bir şey, tamamlanmış bir şey değil, ama hiçbir değer yargısı olmadan, psikolojik yasalara uygun psikolojik bir düzenlemenin kural olarak koyulmuş (daha-ulaşılacak-olan) bütünlüğü kapsamında incelenen bir şeydir.

Yaşanmış deneyimde *benim-olan-şey*, ancak estetik açıdan ele alındığında, verilmiş olumlu bir şey –temaşa edilen, verilmiş olumlu bir şey– haline gelir. Ama kendimde ve benim için *benim-olan-şey* değil, ama ötekinde ve öteki için verilmiş olumlu bir şeydir. Zira *benim-olan-şeyi* bende, doğrudan doğruya daha-ulaşılacak-olan nesne ve anlam aydınlatır ve bu haliyle, kendinden hoşnut zatenmevcut bir şey olarak donup katılaşamaz; temaşayı (bir pratik

141. "Kültür felsefesi", XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Alman felsefesinde etkili bir akımı, özellikle de "kültür bilimleri"nin ("doğa bilimleri"nden ayrı olarak) kurulmasına yönelik Yeni-Kantçı katkıları, ifade eden Almanca *Kultur-philosophie* teriminin çevirisidir. Bkz. Wilhelm Perpeet, "Kultur, Kultur-philosophie", *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 4. cilt, 1314-1318. sütunlar.

142. Hermann Ebbinghaus (1850-1909) ünlü bir Alman deneysel psikoloğuydu. Bkz. R. A. Makkreel, *Dilthey* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1975), s. 206-209, Ebbinghaus'un Dilthey ile, diğer şeyler arasında, psikolojide hipotezlerin rolüne ilişkin tartışmasıyla ilgili kısım.

amaçlar sisteminde) bir amaç niteliğiyle *değil*, ama içsel bir amaçsızlık niteliğiyle alımlayan değer-kuramsal merkezi kuramaz. İçsel belirlilik, ancak anlam tarafından *değil* ama ne olursa olsun her türlü anlamdan muaf sevgiyle aydınlandığında bu niteliği kazanır. Estetik temaşa, anlam ve amacın kısıtlayıcı geçerliliğinden ayrılmalıdır. Nesne, anlam ve amaç değer-kuramsal olarak yönetmeye son verir ve içkin olarak değerli verilmiş bir şey olarak, yaşanmış bir deneyimin karakteristik bir özelliği haline gelirler.

Yaşanmış bir deneyim, var olan şeyde anlamın bir belirtisidir, var olan şeyin yansıttığı anlam pırıltısıdır. Yaşanmış bir deneyim, kendi içinde hayatını kendi kaynaklarıyla değil, kendi sınırları ötesinde yakalamaya çalıştığı anlam aracılığıyla sürdürür, zira bir anlam yakalamada başarısız olursa, sonuçta hiçbir varoluşu olmayacaktır. Yaşanmış bir deneyim, anlam *ile* ve nesne *ile* bir ilişkidir ve bu ilişkinin ötesinde kendisi için var olmaz. Tende (içsel tende) bir cisimleşme olarak, gayri ihtiyari ve nahifçe doğar; dolayısıyla kendisi için değil, ama anlamın geçerliliğinden bağımsız temaşa edilen bir değer olduğu ötekinde, *öteki* için doğar –değer kazanmış bir biçim haline gelir; oysa anlam, içerik haline gelir. Anlam bireysel varoluşun değerine, yaşanmış bir deneyimin fani tenine tabi kılınır. Yaşanmış bir deneyim, ulaşmaya çalıştığı anlamın pırıltısını yansıtmaya devam eder elbette, zira bu anlam pırıltısı olmasaydı içi boş hale gelirdi; ama olumlu tamamlanması, kısıtlayıcı gerçekleşmemişliğinde (prensipte varoluşta gerçekleşmemiş olan varlığında) anlamdan bağımsız gerçekleşir.

Yaşanmış bir deneyimin estetik anlamda beden kazanabilmesi, olumlu anlamda belirli olabilmesi için, anlamın yok edilemeyen tüm karışımlarından arındırılması gerekir –tamamlanabilir belirli bir kişinin ve bir hayatın değer-kuramsal bağlamında *değil*, ama dünyanın ve kültürün nesnel ve her zaman daha-ulaşılacak-olan bağlamında ona anlam kazandıran her şeyden arındırılmalıdır: Tüm bu bileşenler yaşanmış deneyime içkin kılınmalı, prensipte sonlu ve kesin bir şekilde bütünlenmiş olan bir ruhta toplanmalıdır; kısacası, bu ruh içinde, bu ruhun bireysel, içsel olarak sezilebilir bütünlüğü içinde toplanmalı ve kapatılmalıdır. Yalnızca böyle bir ruh, ve-

rilmiş, zaten-mevcut dünyaya yerleştirilebilir ve onunla birleştirilebilir; yalnızca böyle toparlanmış bir ruh, dünyada estetik anlamda geçerli bir kahraman olabilir.

Ama bir görev olarak, daha ulaşılacak bir şey olarak dayatılan şeyden bu özsel muafiyet, bana ait her türlü deneyimlemeyle, çabayla, eylemle ilişkili olarak olanaksızdır. Benim deneyimlememin ve eylemimin öngörülen içsel geleceği, amaçları ve anlamları, benim çabalamamın izlediği yolun içsel belirliliğini aşındırır ve yok eder; bu yol üzerinde hiçbir deneyim, benim için sözcüklerle, hatta belli bir tonlama aracılığıyla seslerle yeterince tanımlanıp ifade edilebilecek bağımsız ve belirli bir deneyim haline gelemez (kendi içimde bu tonlama ancak yakarış ve pişmanlık niteliğinde olabilir –yakarış tonlaması). Üstelik bu belirsizlik ve bu hoşnutsuzluk özsel olarak zorunlu[143] bir nitelik taşır: İçsel çabalamamın, bir deneyimi aydınlatmak ve belirlemek için, deneyimin sevgi aracılığıyla bir süre daha sürdürülmesine ihtiyaç duyması ve böyle bir aydınlatma ve belirleme için ihtiyaç duyulan duygusal-iradi güçler –tüm bunlar, çabalamamın anlamının/amacının kısıtlayıcı niteliğinin açığa çıkmasına, bir görev olarak dayatılmış şeyle bağıntılı yaşama ediminden çıkıp, verilmiş olan şeye yönelmeme neden olurdu. Onu tende, yani geçerli bir içsel tende cisimleşmiş olarak görebilmem için çaba göstermenin sınırlarının ötesine geçmem gerekir, onun dışında bir konum benimsemem gerekir.

Bunu yapabilmek için, yalnızca diğer deneyimlerden zamansal sınırlarla ayrılmış olan verilmiş bir deneyimin sınırlarının ötesine geçmek yeterli değildir;[r] bir deneyim benim için *zamansal geçmişe* çekildiğinde böyle bir olanağa sahip olurum –bunun sonucunda, *zamanda* onun *dışında* durmaya başlarım. Ama bir deneyim bakımından bu tür bir zamansal dışarıdalık, bu deneyimin estetik anlamda sevgiyle kucaklanarak belirlenmesini ve biçimlendirilmesini gerçekleştirmeye yeterli değildir; bunu gerçekleştirebilmek için, verilmiş deneyim bütününün sınırlarının ötesine, belli deneyimlere

143. Özsel olarak zorunlu, yani zorunlu bir ilkeye dayalı (Almanca *prinzipiell*).

r. Anlamın-yönetiminde zamansal sınırlarla ayırma ya sistematik bir nitelik taşırdı ya da özgül geçerliliğinden yoksun bırakılmış olan anlamın estetik "içkinleştirilmesi"ne yol açardı.

anlam kazandıran bütünün sınırlarının ötesine, kısacası deneyimleyen verilmiş ruhun sınırlarının ötesine geçilmesi gerekir. Deneyim, ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiği ve kendi anlamını kazandığı tüm anlam bağlamlarıyla birlikte mutlak geçmişe, *anlamın geçmişine* geri çekilmelidir. Ancak bu koşulla, çabalamanın yaşanmış deneyimi, belli bir uzamsallık, neredeyse açıkça temaşa edilen belli bir içerik kazanabilir. Ancak bu koşulla, eylemin içsel akışı bir *ritimle* güvence altına alınabilir, belirlenebilir, sevgiyle cisimselleştirilip tartılabilir ve bu da, ancak başka bir ruhun kendi kendine sürdürdüğü etkinliğiyle, bu öteki ruhu kuşatan anlam-değer bağlamı içinde, gerçekleştirilir.

Benim için, yaşanmış deneyimlerimin ve çabalamalarımın hiçbiri, gelecekten kopmuş ve uzaklaşmış olan, yani gelecekten bağımsız gerekçelendirilip tamamlanmış olan mutlak geçmişe, anlamın geçmişine geri çekilemez. Zira tam da *kendimi* verilmiş bir yaşanmış deneyimde bulduğum sürece, ondan kendi hayatımın benzersiz bütünlüğü içinde *benim-değil* diye vazgeçmediğim sürece onu gelecekle –anlamın geleceğiyle– ilişkilendiririm, onun bu gelecekle ilgisiz olmamasını sağlarım, kesin gerekçelendirilmesini ve gerçekleşmesini daha-olacak-olan-şeye (yani, akıbeti bakımından daha kapalı olmayan şeye) aktarırım; onda yaşayan biri olduğum sürece, o daha tam olarak var olmaz. Bu bizi doğrudan doğruya *ritim* problemiyle karşı karşıya bırakıyor.

Ritim, içsel olarak verilmiş veya zaten-mevcut olan şeyin değer-kuramsal düzenlenmesidir. Ritim, kelimenin tam anlamıyla ifade edici değildir; daha doğrusu, yaşanmış bir deneyimi ifade etmez, o deneyimin içinde kurulmaz; bir nesneye ve bir anlama verilen duygusal-iradi bir tepki değildir, ama o tepkiye verilen bir tepkidir. Ritim, doğrudan doğruya bir nesneyle değil ama bir nesneye verilen tepkiyle, bir nesnenin deneyimlenmesiyle ilgili olması anlamında nesnesizdir. Bu nedenle, ritmik bir sekansı oluşturan öğelerin nesnel geçerliliğini azaltma eğilimindedir.

Ritim, anlamın bizatihi yaşanmış deneyime "içkinleştirilmesini", amacın bizatihi çabalamaya "içkinleştirilmesini" öngerektirir; anlam ve amaç, içkin olarak değerli bir deneyimde/çabalamada bir

öğeden başka bir şey olmamalıdır. Ritim çabalamanın, deneyimlemenin ve eylemin belli bir *önceden-belirlenmişliğini* (anlam bakımından belli bir umutsuzluğu) öngerektirir. Fiili, yazgısal, risk-dolu mutlak gelecek, ritim aracılığıyla aşılır –geçmiş ve gelecek (ve elbette şimdi) arasındaki sınır, geçmişten yana aşılır; anlamın geleceği olarak gelecek, adeta geçmişte ve şimdide kaybolur –sanatsal olarak onlar tarafından önceden-belirlenir (zira yazar-temaşa eden, bütünü daima zamansal olarak kuşatır, yani daima *daha sonradadır*, üstelik yalnızca zamansal olarak değil, *anlam bakımından da* daha sonradadır.) Ama geçiş öğesi, geçmişten ve şimdiden geleceğe[s] hareket etme öğesi, bende tamamen bir olayın niteliğini –benim kendi içimde bütünlüklü ve benzersiz varlık olayına katıldığım bir olay niteliğini– taşıyan bir öğedir. Olayın konusu, olayın "ya o/ya bu"su tam da bu öğede, riskli ve mutlak bir şekilde önceden belirlenmiş halde değildir (*öykü* veya olay örgüsü bakımından değil, anlam bakımından önceden belirlenmiş halde değildir; öykü de, aynen ritim gibi, genelde tüm estetik öğeler gibi, organiktir ve içsel olarak önceden belirlenmiştir –tek bir içsel bakışla, baştan sona bütünüyle, tüm bileşenleriyle kuşatılabilir ve kuşatılmalıdır, zira yalnızca bütün, her ne kadar yalnızca potansiyel bir bütün olsa da, estetik geçerliliğe sahip olabilir). Ritim nihai sınırına tam da bu öğede ulaşır, zira bu öğe ritme boyun eğmez –prensipte ritim dışıdır, ritme yetersizdir; burada ritim bir çarpıtma ve bir yalan haline gelir. Bende olanın, *olması gereken* uğruna kendisini alt etmek zorunda olduğu; varlığın ve yükümlülüğün benim içimde çatıştığı; *olan* ve *olması gerekenin* karşılıklı olarak birbirini dışladığı bir öğedir. Temel ve özsel bir kakışım öğesidir, çünkü olan-şey ve ol-

s. Mutlak geleceğe, anlamın geleceğine. Yani, her şeyi olduğu gibi kendi yerinde bırakacak olan geleceğe değil ama sonunda her şeyi tamamlayacak, yerine getirecek olan geleceğe, bir kurtuluş, bir dönüşüm ve özgürleşme olarak şimdinin ve geçmişin *karşısına koyduğumuz* geleceğe. Yani, salt zamansal bir kategori olarak geleceğe değil, ama bir anlam kategorisi olarak geleceğe –değer-kuramsal açıdan daha var olmayan şey olarak geleceğe; henüz önceden-belirlenmemiş bir şey olarak geleceğe; daha varoluş tarafından değeri azaltılmamış bir şey olarak geleceğe; verilmiş-bir-şey-olarak varoluşun bozmadığı ve bu varoluştan özgür bir şey olarak geleceğe; yozlaştırılamayan ve kısıtlanamayan bir ideal –epistemolojik ve teorik değil ama, pratik bir ideal, yani bir yükümlülük veya olması-gereken anlamında bir ideal– olarak geleceğe.

ması-gereken-şey, verilmiş-olan-şey ve bir-görev-olarak-dayatılmış-olan-şey *kendi içimde* içsel şekilde ritmik olarak birbirine bağlanamaz; yani, tek ve aynı düzlemde algılanamazlar; olumlu anlamda değerli tek bir dizilişin gelişiminde bir öğe olamazlar (ritmin *arsis*'i ve *thesis*'i[144] olamazlar; bu öğelerin ikisi de aynı ölçüde olumlu bir değer-kuramsal düzleme yerleştirildiği için ritmin kakışımı ve kadansı olamazlar; bu nedenle, ritimde kakışım daima koşulludur).

Yine de, olması-gereken (yükümlülük) prensipte benimle kendi içimde başka bir dünya olarak tam da bu öğede karşılaşır –benim yaratıcı ağırlığımın, katışıksız üretkenliğimin zirvesini tam da bu öğe tesis eder. Dolayısıyla, yaratıcı edim (deneyim, çabalama, eylem) –varlık olayını zenginleştiren,[t] varlığa yeni bir şey katan bir edim olarak– prensipte ritim-dışıdır (ama icrası sırasında elbette; bir kez icra edilince, olan-şey haline gelir: kendi içimde pişmanlık tonlarında ve ötekinde kahramanlık tonlarında).

Özgür irade ve kendi kendine sürdürülen etkinlik, ritimle bağdaşmaz, aralarında bir ahenk yoktur. Ahlâki özgürlük ve kendi kendine sürdürülen etkinlik kategorilerinde yaşanan ve deneyimlenen bir hayat (yaşanmış deneyim, çabalama, icra edilmiş eylem, düşünce) ritimleştirilemez. Özgürlük ve kendi kendine sürdürülen etkinlik, (etik açıdan) özgür olmayan, pasif bir varoluş için ritim yaratır. Yaratan özgür ve aktiftir, oysa yaratılan özgür değildir ve pasiftir. Kuşkusuz, özgür-olmama, ritmin şekillendirdiği bir hayatın zorunluluğu, *acı çektiren* bir zorunluluk değildir, değerle ilgisiz bir zorunluluk (bilişsel bir zorunluluk) değildir; daha ziyade, bir armağan olarak bahşedilmiş, sevgiyle verilmiş bir zorunluluktur: Güzel bir zorunluluktur. Ritimleştirilmiş bir varoluş, "amaçsızca amaçsaldır".[145] Bir amaç ne seçilir ne de tasarlanır, bir amacın sorumluluğu

144. Antik Yunan şiir ölçüsü tekniğinde, *arsis* bir ayağın vurgusuz hece ölçüsünü, *thesis* ise vurgulu hece ölçüsünü ifade eder.

t. Olayın niteliksel, biçimsel zenginleşmesi mümkündür yalnızca ve sonuçta niteliksel bir değişmeye dönüşmüyorsa nicel, "maddi" bir zenginleşme mümkün değildir.

145. "Amaçsızca amaçsal": Bu formülleştirme, Kant'ın *Yargının Eleştirisi*, # 15 ("Zweckmässigkeit ohne Zweck")'ten alınmıştır. Karş. Eva Schaper, *Studies in Kant's Aesthetics* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1979), s. 125-126,

üstlenilmez; bütünlüklü ve benzersiz açık varlık olayında, estetik açıdan kavranan bir bütünün işgal ettiği yer tasarlanmış değildir, kullanıma girmez; yani, bu bütün, varlık olayı içinde riskli gelecekten değer-kuramsal olarak bağımsızdır –bu gelecekten bağımsız gerekçelendirilir. Yine de, amacın kendi seçimidir tam da; kendi kendine sürdürülen ahlâki etkinliğin varlık olayı içinde sorumlu olduğu yerdir ve bu bakımdan özgürdür.

Bu anlamda, etik özgürlük ("iradenin özgürlüğü"), yalnızca bilişsel zorunluluktan (nedensel zorunluluktan) özgürlük değildir, yanı sıra estetik zorunluluktan da özgürlüktür –icra edilmiş eylemimin bendeki *varlıktan* özgürlüğüdür (hem değer-kuramsal olarak olumlanmış-olmayan, geçerli kılınmış-olmayan varlıktan hem de değer-kuramsal olarak olumlanmış, geçerli kılınmış varlıktan özgürlüğüdür: Kısacası sanatsal tasavvurda temaşa edilen varlıktan özgürlüktür). Kendim olarak mevcut olduğum her yerde özgürümdür, ama kendimi yükümlülükten, olması-gerekenden özgürleştiremem. Kendimin aktif olarak farkında olmak, kendimi karşıma çıkan daha-olacak-olan anlamla aydınlatmak demektir; bu anlamın dışında, kendim için var olmam. Kendimle ilişkim ritmik olamaz; kendimi ritimde bulmam mümkün değildir. *Kendi hayatım* olarak kavradığım hayat, kendimi aktif olarak içinde bulduğum hayat, ritimde ifade edilemez –adeta ritimden utanır: Her türlü ritim burada sona ermelidir, çünkü bu tür bir hayatın alanı, bir ayıklık ve sakinlik alanıdır (pratik düzlüklerden başlayıp, etik-dinsel yükseklikelere ulaşır). Ritim beni ele geçirebilir veya beni sallandırabilir yalnızca; ritimde, narkoz verilmişçesine, kendimin bilincinde değilimdir. ("*Aptal rolü yapma*"nın kökeninde, ritimden ve biçimden utanma yatar:[146] kibirli yalnızlık ve ötekine direnme; kendi etrafına geçilemez bir çember çizmek için tüm sınırları ve istekleri göz ardı eden bir özbilinç).

128-129, 131-132; Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), s. 238.

146. "Maskaralık yapma" –kışkırtıcı biçimde kasıtlı olarak "kutsal maskara" gibi davranmaya çalışma anlamına gelen *jurodstvo*'nun geçici bir çevirisi olarak bu karşılığı kullanacağım. "Kutsal maskaraların" (özgün dinsel bağlamdaki) motivasyonları ve davranışları konusunda bkz. G. P. Fedotov, *The Russian Religious Mind* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966), 3. bölüm.

Başka bir kişinin içsel varlığında, ben bu varlığı aktif bir şekilde *ötekilik* kategorisinde deneyimlediğimde, "olan" ve "olması-gereken" (varlık ve yükümlülük) birbirinden ayrılmaz ve birbirine düşman olmaz; birbirlerine organik olarak bağlıdırlar ve tek ve aynı değer-kuramsal düzlemde var olurlar; *öteki*, anlam*da* organik olarak gelişir. Ötekinin kendi kendine sürdürdüğü etkinlik, benim için kahramanca bir etkinliktir ve ritim ötekinin bu etkinliğini sevgiyle kucaklar (zira ötekinin bütünü, benim için geçmişte olabilir ve ben haklı olarak ötekini, yalnızca kendi içimde benim karşıma kategorik bir buyruk olarak çıkan olması-gerekenin boyunduruğundan kurtarabilirim). Ritim öteki ile ilişki kurma biçimi olarak mümkündür, ama benim kendimle ilişki kurma biçimim olarak mümkün değildir (üstelik burada söz konusu olan imkânsızlık, değer-kuramsal bir konumun veya tutumun imkânsızlığıdır). Ritim bir başkasının ölümlü hayatının değer-kuramsal olarak bedenselleşmiş veya "beden kazanmış" zamanına bahşedilen bir kucaklama ve bir öpücüktür. Ritmin olduğu yerde, iki ruh vardır (daha doğrusu, bir ruh ve bir tin vardır) –kendi kendine sürdürülen iki etkinlik vardır; bunlardan biri kendi hayatını yaşar ve deneyimler ve onu aktif olarak şekillendiren ve ondan söz eden öteki için pasif hale gelir.

Bazen geçerli bir nedenle değer-kuramsal olarak kendime yabancılaşırım –ötekinde ve öteki için yaşarım. Bu durumda, her ne kadar kendim için etik açıdan ritimde pasif olsam da, ritmin katılımcısı olabilirim. Kendi yaşanmış hayatımda, müşterek bir varoluş tarzının, yerleşik bir toplumsal düzenin, bir ulusun, bir devletin, insanlığın, Tanrı'nın dünyasının bir parçasıyımdır. Bu durumların hepsinde, kendi hayatımı değer-kuramsal olarak, ötekinde ve ötekiler için yaşarım; yani, ötekinin değer-kuramsal tenine bürünürüm. Bu durumların hepsinde, hayatım meşru bir şekilde ritmin hâkimiyetine boyun eğebilir (gerçi boyun eğme veya tabi kılınma öğesi, ayıklık olarak tanımlanır, orası başka); burada ötekiler *korosunda* deneyimler, çabalar ve konuşurum. Ama *bir koroda* kendim için konuşmam; ancak öteki ile ilişkili olarak aktifimdir ve ötekinin benimle olan ilişkisinde pasifimdir; armağanlar alır veririm, ama bunu kayıtsızca yaparım; kendimde bir başkasının bedenini ve ruhu-

nu hissederim. (Bir hareketin veya bir eylemin amacının ötekinde beden bulduğu veya –ortak çalışma durumunda olduğu gibi– ötekinin eylemiyle koordine edildiği yerde kendi eylemim de ritmin bir parçası olur. Ama ritmi kendim için *yaratmam*: Öteki adına ona *katılırım*.) Kendi doğam değil ama bendeki insan doğası güzel olabilir ancak ve kendi ruhum değil ama bendeki insan ruhu uyumlu olabilir.

Şimdi, kendi zamanım ve ötekinin zamanı arasındaki özsel farklılık konusunda daha önce öne sürdüğümüz tezi çok daha ayrıntılı bir şekilde geliştirebiliriz. Kendimle ilişkili olarak, zamanı estetikdışı deneyimlerim. *Anlamın geçerliliğine* (bu geçerlilik dışında, *bana ait* diye hiçbir şeyin aktif olarak bilincinde olamam) *sahip olan her şeyin*[147] bana doğrudan doğruya verilmişliği, kendi zamansallığımın her türlü olumlu değer-kuramsal tamamlanmasını imkânsız kılar. Benim canlı kendimi-deneyimlememde, ideal zaman-dışı anlam, zamanla ilintisiz değildir, ama anlamın geleceği olarak –zaten *olan* şeye karşıt *olması-gereken* şey olarak– zamanın karşısına koyulmuştur. Zamansallık veya süre tamamen, *henüz tamamlanmamış* şey olarak, *henüz son olmayan* bir şey olarak, *henüz tam olmayan* bir şey olarak anlamın karşısına koyulur: Zamansallığı, varlığımın anlam karşısındaki verilmişliğini kendi içimde fiilen deneyimleyebilmemin tek yolu budur.

Zamanda bütünüyle tamamlanmış olmanın bilinci (*olan-şeyin* olan *her şeyi* oluşturduğu bilinci), kişinin hiçbir işine yaramayan veya birlikte yaşanması mümkün olamayan bir bilinçtir; zaten bitmiş kendi hayatım bakımından her türlü aktif değer-kuramsal konum imkânsızdır. Bu bilinç –bitmiş olmanın bilinci– ruhta mevcut olabilir elbette, ama yaşanmış hayatı düzenleyen bir bilinç değildir. Bilakis, onu deneyimleme edimi (aydınlatılmışlık, bu tür bir deneyimlemenin değer-kuramsal ağırlığı), aktifliğini, ağırlığını, zorlayıcı bir görev olarak (yerine-getirilmesi-gereken-bir-şey olarak) kar-

147. Bahtin burada *znachimos*'un ("geçerlilik", Almanca *Geltung*) çoğulunu kullanır: anlamın geçerlilikleri veya anlam-geçerlilikleri (Almanca *Sinngeltungen*), örneğin değer-geçerliliklerine (bir değerin geçerliliğini veya gücünü taşıyan herhangi bir şeyin) tersine. Bkz. 14. not.

şısına çıkan şeyden türetir ve bir hayatın içeriden-gerçekleşmesini düzenleyen (olanaklılığı fiili hale dönüştüren) de bir görev olarak dayatılmış olan bu şeydir yalnızca. Bu mutlak gelecek, değer-kuramsal olarak karşımda duran, bütün zamansallığımın (bende zaten mevcut olan her şeyin) karşısında duran anlamın geleceği, *aynı hayatın* zamansal sürekliliği tarzında bir gelecek değildir; bilakis, daimi bir olanaklılık, hayatımı biçimsel olarak daimi bir dönüştürme ihtiyacı, hayatıma yeni bir anlam (bilincin son sözünü) katma ihtiyacı tarzında bir gelecektir.

Anlamın geleceği olarak gelecek, anlamdan yoksun bir şeye olduğu gibi, şimdiye ve geçmişe düşmandır; bir görevin, daha-yerine-getirilmemiş-olmaya düşman olması veya olması-gereken-şeyin olan-şeye veya kefaretin günaha düşman olması gibi düşmandır. Kendim için zaten mevcut olan şeyin tek bir bileşeni bile, kendinden hoşnut olamaz, zaten gerekçelendirilmiş olamaz. Benim gerekçelendirmem, daima gelecektedir; geçmişim ve şimdim (benim için geçmişim ve şimdim) kalıcı bir şekilde zaten mevcut bir şey olma, verilmiş olan şeyde donup kalma, kendine yeterli olma, varlığın asıl gerçekliği olma, özsel ben ve benim bütünüm olma iddiasını, beni varlıkta tamamen belirleme iddiasını taşıdığı sürece (ki verilmişliğim burada benim bütünüm olma, hakiki ben olma havası takınır –yani, rol yapan biri gibi davranıyordur adeta), sürekli karşıma çıkan bu geleceğe dönük gerekçelendirme de geçmişimi ve şimdimi benim için geçersiz kılar. Gelecekteki gerçekleşme, benim için, geçmişimin ve şimdimin organik sürekliliği veya gelişimi değildir –geçmişimin ve şimdimin tamamlanan gerçekleşmesi değildir. Tıpkı bahşedilen bir bağışlanmanın, insanın günahkâr doğasının organik büyümesinin sonucu olmaması gibi, geçmişimin ve şimdimin özsel bir iptali veya geçersiz kılınmasıdır. *Ötekinde* tedrici bir bütünlenme (estetik bir kategori) gerçekleşir; kendimde ise yalnızca yeni bir doğum mümkündür. Kendi içimde daima, bana sunulan mutlak bir taleple/görevle karşı karşıya kalırım ve bu talebe/göreve, sadece tedrici, kısmi, göreli bir yaklaşımla yaklaşılamaz.

Talep şudur: Hayatının verilmiş her anını hem hayatının tamamlayıcı son anı hem de yeni bir hayatın ilk anı olacak şekilde yaşa.

Bu haliyle, prensipte bu talebi yerine getiremem, çünkü her ne kadar zayıflamış olsa da, hâlâ canlı olan bir estetik kategori (*öteki ile* bir ilişki) içerir. Benim için, hayatımın verilmiş hiçbir anı, değerkuramsal açıdan, hayatımın bütününün geçerli bir tamamlanmasını ve yaşamaya değer yeni bir hayatın başlangıcını oluşturuyor olarak kavranabilecek denli kendine yeterli olamaz. Üstelik bu tür bir tamamlanma ve başlangıç hangi olası değer düzlemine yerleştirilebilir?

Talep, benim tarafımdan kabul edilir edilmez, karşısında daima bir yoksunluk halinde olacağım, başarılamaz –prensipte başarılamaz– bir görev haline gelir. Benim için, yalnızca düşüşümün tarihi mümkündür, oysa tedrici yükselişimin tarihi prensipte mümkün değildir. Anlamın geleceği olarak geleceğimin dünyası, doğası gereği geçmişimin ve şimdimin dünyasından tamamen farklıdır. İster dışsal isterse içsel olsun, icra ettiğim her edimde, yaptığım her şeyde (hissetme ediminde, biliş ediminde), geleceğim tamamen geçerli bir anlam olarak karşıma çıkar ve edimimi harekete geçirir, ama benim için verilmiş herhangi bir edimde asla gerçekleşmez ve zamansallığım, tarihselliğim, faniliğim için daima bir talep olarak kalır.

Burada söz konusu olan husus, benim için hayatın değeri değil, ama ötekilerden ziyade kendim için kendi değerim olduğu sürece, bu değeri geleceğe, anlamın hâkimiyetindeki geleceğe havale ederim. Kendime dair düşüncem, zamanda hiçbir noktada gerçekçi olamaz, zira kendimle ilişkili olarak hiçbir verilmişlik biçimi bilmem: Verilmiş olan bir şeyin biçimi, kendi iç varlığımın resmini tamamen çarpıtır. Ben –kendim için anlamın ve değerim bakımından– sürekli talepte bulunan anlamın dünyasına düşerim yine. Kendi benliğimi (öteki için ve ondan doğru değil) *kendim için* belirlemeye çalışır çalışmaz, benliğimi yalnızca o dünyada, zaten-mevcut zamansal varlığımın *dışındaki*, daha gerçekleşmeyi bekleyen şeyin dünyasında bulurum; kısacası, benliğimi anlam ve değer bakımından daha-olmayı-bekleyen-bir-şey olarak bulurum. Öte yandan, (bir görev olarak dayatılan şeyden tamamen ayırırsak eğer) zamanın boyutunda, yalnızca kendi dağınık yönelmişliğimi, kendi gerçekleşmemiş arzumu ve çabalamamı –potansiyel bütünlüğümün

dağınık parçalarını– bulurum; oysa bu *dağınık parçaları* birleştirebilecek, onları canlandırıp bir biçim verebilecek şey –yani, onların ruhu, benim sahici *kendim-için-ben*'im–, henüz varlıkta mevcut olmayan, ama bir görev olarak ortaya koyulmuş ve daha-gerçekleşecek-olan şeydir. Kendimi belirlemem, zamansal varlık kategorilerinde değil, ama *daha-olmamış-olma* kategorilerinde, amaç ve anlam kategorilerinde –geçmişte ve şimdideki her türlü olgusal varoluşuma düşman olan, anlamın hâkimiyetindeki gelecekte– bana verilmiştir. Kendim için *olmak*, kendim için daha-olacak-birisi olarak mevcut olmak anlamına gelir (ve *daha-olacak-birisi olarak kendim için mevcut olmaya son vermek, zaten burada ve şimdi olabildiğim her şey olmaya* başlamak ise *düşünen bir varlık olarak ölmek* anlamına gelir).[148]

Yaşanmış deneyimimin belirliliğinde (hissetmemin, arzumun, çabalamamın, düşüncemin belirliliğinde) daha-ulaşılacak-olan anlam ve deneyimimde gerçekleşecek ve deneyimimin hayatını sürdürmesini sağlayacak olan nesne dışında, benim için değer taşıyan hiçbir şey yoktur. Sonuçta içsel varlığımın içerik bakımından belirliliği karşımda duran nesnenin ve anlamın yansıyan bir pırıltısı veya belirtisidir yalnızca. Kendi içimde anlamın her türlü öngörülmesi, en kapsamlı ve en eksiksiz öngörü (yani, öteki için ve ötekinde belirlenme) bile daima özneldir, belirliliği ve bedenselleşmişliği de (işin içine dışarıdan gerekçelendirici ve tamamlayıcı hiçbir kategori, yani ötekinin hiçbir biçimini katmadığımız sürece) yüzeysel bir bedenselleşmişlik –içsel varlığımı ulaşılacak-olan anlamdan ve nesneden ayıran zamansal ve uzamsal mesafenin bir bedenselleşmesi gibi bir şey– oluşturur. Şimdi, içsel varlığım kendisini karşısına çıkan daha-ulaşılacak-olan anlamdan (içsel varlığımın bütününe varlık kazandırmış ve onu tüm bileşenleriyle anlamlı kılmış olan anlamdan) koparıp, kendisini bu anlamın karşısına bağımsız bir değer olarak koysaydı (anlam karşısında kendine yeterli ve kendinden hoşnut hale gelseydi), o zaman içsel varlığım, bunu yaparak, kendisiyle muazzam bir çelişkiye düşerdi, kendisini yadsırdı. Kısacası,

148. Düşünen bir varlık olarak ölme veya (aslına daha yakın olan) tin olarak ölme.

olgusal verilmişliği aracılığıyla kendi varlığının içeriğini olumsuzlardı: Bir yalan haline –yalanın varlığı ve varlığın yalanı haline– gelirdi. Bunun varlığa içkin olan ve varlığın içinde deneyimlenen bir düşüş (günaha sapma) olduğunu söyleyebiliriz: varlığın kendine yeterli olma eğilimine içkindir; varlık burada anlam karşısında verilmiş mevcut oluşumunda kendinden hoşnut bir hayat sürüyormuş havasına büründüğü sürece, varlığın kendi kendisiyle iç çelişkisidir; varlığın, kendisini doğuran anlamı dikkate almayarak (kaynaktan koparak), kendi kendine somutlaşan bir kendini olumlamasıdır; (birdenbire belirli bir biçimde katılaşan madde gibi) birdenbire son bulan ve sebepsizce kesintiye uğrayan bir harekettir –kendisine varlık kazandıran amaca sırt çeviren bir harekettir. Kendi biçiminden utanan uygunsuz ve anlaşılması güç bir tamamlanmışlıktır.

Ama içsel ve dışsal varlığın belirliliği, *ötekinde* acınası biçare bir pasiflik olarak, her ne pahasına olursa olsun *var olma* konusunda nahif bir açlık çeken, varlığa ve sonsuz hayata yönelik savunmasız bir hareket olarak deneyimlenir. Benim dışımdaki varlık, takındığı en sert havalarda bile, bu haliyle nahif ve kadınsı bir pasifliğe sahiptir yalnızca ve benim kendi kendime sürdürdüğüm estetik etkinlik, onun sınırlarına anlam kazandırır, bu sınırları –dışarıdan– aydınlatır ve biçimlendirir, dolayısıyla varlığı değer-kuramsal olarak tamamlar. (Ben varlıktan tamamen uzaklaştığımda, *varlık olayının* benim için taşıdığı belirginliği yok ederim –varlık olayının kör ve temelde pasif bir katılımcısı olurum.)

Kendi içimde, kendimi içinde aktif olarak aktif bulduğum yaşanan bir deneyim, asla tek başına huzura kavuşamaz, asla duramaz, son bulamaz ve tamamlanamaz; kendi kendime sürdürdüğüm etkinlikten kopamaz, benim bu etkinliğimin hiçbir ilgisi olmayan, kendine yeterli, bitmiş bir varlık halinde birdenbire katılaşamaz. Zira ben gerçekten bir şey deneyimliyorsam, deneyimlememde doğrudan doğruya harekete geçirici olarak daima karşımda duran, bir görev –yerine-getirilmesi-gereken bir şey– olarak ortaya koyulmuş bir şeydir. İçeride, deneyimlemem sonsuzdur ve hiçbir gerekçeyle son bulamaz, yani nesnesi ve anlamıyla ilişkili olarak kendisini yükümlülüklerden kurtaramaz. Onda aktif olmaya son vere-

mem; zira bu, kendi anlamımda kendimi geçersiz kılmam, kendimi varlığımın sadece bir görevine dönüştürmem, kendimi kendi hareketsizliğim aracılığıyla kendim için bir yalana dönüştürmem olurdu. Onu unutabilirim, ama o zaman da, benim için artık var olmaz; zaten mevcut-olduğu sürece değil, ama ancak bir görev olarak ortaya koyulduğu sürece, (görevi yenileyerek) onu değer-kuramsal olarak hatırlayabilirim. Anı benim için geleceğin anısıdır; öteki içinse –geçmişin anısıdır.

Özbilincimin etkinliği daima yürürlüktedir ve *benim olan* tüm yaşanmış deneyimler boyunca kesintisiz devam eder. Kendisinden hiçbir şey salıvermez ve son bulup tamamlanma eğilimindeki deneyimlerin hayatını yeniler –yani, kendi geleceğimle ilişkili olarak kendime karşı sorumluluğumu, kendime sadakatimi, nihai yönelimimi oluşturan şeydir.

Kendi yaşanmış deneyimimi, (yalıtılarak ele alındığında) olgusal olarak var olan içeriğinin boyutundan değil, ama daha-ulaşılacak-olan anlamının ve nesnesinin boyutundan, yani benim içimde görünüşüne anlam kazandırmış olan şeyin boyutundan değer-kuramsal olarak aktif şekilde hatırlarım. Böyle yaparken, deneyimlerimin her birinin daha-ulaşılacak-olan niteliğini yenilerim, deneyimlerimin hepsini, kendimin tamamını, geçmişte *değil*, ama benimle daima daha-olacak-olan bir gelecek olarak karşılaşan gelecekte toplarım. Kendim için kendi bütünlüğüm, benimle daima daha-olacak-olan bir bütünlük olarak karşılaşan bir bütünlüktür. Bana hem verilmiş olan hem de verilmiş olmayan bir bütünlüktür; kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğimin en belirgin noktasında sürekli fethettiğim bir bütünlüktür. Ele geçirip sahip olduğum bir bütünlük değil, ele geçirmediğim ve sahip olmadığım bir bütünlüktür; zaten-olmamın bütünlüğü değil, daha-olmamış-olmamın bütünlüğüdür. Bu bütünlükte olumlu olan her şey, yalnızca bir görev olarak ortaya koyulan şeye aittir, oysa zaten verilmiş olan şey, yalnızca olumsuz olan şeyleri içerir. Tüm değerler bir görev olarak –ulaşıla*cak* olan bir değer olarak– karşıma çıktığında yalnızca, bana verilmiş olan bir bütünlüktür.

Kendimi, ancak daha-ulaşılacak olan anlamdan koparmadığım

zaman mutlak gelecekte yoğun bir şekilde sahiplenirim, mutlak geleceğimin sonsuz beklentisiyle fiilen yönlendiririm ve daha-ulaşılacak-birisi olarak kalırım. Olgusal olarak verilmiş varlığımı sürdürebilirim, ama bunu yalnızca pişmanlık tonlarıyla yapabilirim, çünkü varlığımı bu şekilde sürdürmem daha-ulaşılacak-olan şeyin ışığında gerçekleşir. Ama kendimi daha-ulaşılacak-olan-birisi olarak değer-kuramsal tasavvur alanımdan kurtarır kurtarmaz ve güçlü bir biçimde kendimle gelecekte olmaya son verir vermez, kendi verilmişliğim daha-olacak-olan bütünlüğünü benim için kaybeder ve olgusal bir varoluşa, anlamsız varlık parçalarına dönüşür. Bana kalan tek şey, kendime *ötekinde* bir sığınak bulmak ve *ötekinin* ruhunda *onun* kaynaklarını kullanarak adeta asalakça tamamlanmış bir bütünlük üretmek için, kendi verilmişliğimin dağınık parçalarını –öteki vesilesiyle– birleştirmektir. Böylece tin, ruhu benim içimde parçalar.

Öyleyse bu, *kişinin-kendisiyle*-ilişkisinin eksiksiz saflığına ulaşan –tinin değer-kuramsal bakış açısına ulaşan– bir *kendini*-deneyimlemede zamanın büründüğü niteliktir. Ama *kendim-için-ben*'in (kültür düzleminde –eskinin bilinci) henüz tamamen ayrışmadığı daha nahif bir bilinçte bile, kendimi hâlâ gelecek kapsamında belirlerim.

Peki içsel güvenimin temelini ne oluşturur? Sırtımı dikleştiren, başımı dik tutan ve bakışımı ileri yönelten şey nedir? Gerçekten de –arzulanan ve daha yerine getirilecek olan şey tarafından bütünlenmemiş ve bir uzama yayılmamış– saf verilmişlik midir? Bir kez daha, kendim için daha-olacak-olan birisi olarak mevcut olmamdır –yani, gururumu ve kendimden tatmin olmamı sağlayan şeydir; kendimi belirlememin değer-kuramsal merkezi, bir kez daha geleceğe kaymıştır. Söz konusu olan gerçekte olduğumdan daha fazla görünmeyi istemem değildir yalnızca, kendi verilmişliğimi gerçekten görememem dir –fiilen yalnızca burada ve şimdi olduğum şey olduğuma asla gerçekten inanamam; daha-olacak-olan şey, olması gereken şey, arzulanan şey sayesinde kendimi bütünlüklü kılarım. Kısacası, kendimi belirlememin asıl ağırlık merkezi, yalnızca geleceğe konumlanmıştır. Arzu edilen şeyin ve olması gereken şeyin

büründüğü biçim ne denli rastlantısal ve nahif olabilse de, önemli olan, burada *olmaması*, geçmişte ve şimdide *olmamasıdır*. Gelecekte ne başaracak olursam olayım –öngördüğüm her şey gerçekleşse bile– kendimi belirlememin ağırlık merkezi, ileriye, geleceğe kaymaya devam edecektir ve daima daha-olacak-olan birisi olarak kendi benliğimden medet umacağımdır. Şimdiden duyduğum gurur ve tatmin bile, gelecek pahasına son bulur (bırakın kendini ifade etmeye başlamayı, hemen ileriye, kendisinin ilerisine yönelme eğilimine girer).

Kendi hayatımı kendi içimde (kendimle olan ilişkimde) düzenleme ilkesini oluşturan şey, benim, en özsel olan her şey bakımından henüz var olmadığım gerçeğinin bilincinde olmamdır sadece. İçerideki-hayatımın biçimi, verilmiş bir şey olarak kendimle *örtüşmememden –prensipte* örtüşmememden– kaynaklanan haklı aptallığım veya çılgınlığımla[149] koşullanır. Olgusal olarak verilmiş varlığımı kabul etmem; içsel verilmişliğimle örtüşmüyor olmama çılgınca ve anlamsızca inanırım. "Benim *tamamım* bu –başka hiçbir yerde ve başka hiçbir şeyde *daha fazlası* yok; zaten *tamamen* varım" diyerek kendimin tamamını açıklayıp bütünlüklü hale getiremem.

Burada söz konusu olan, ölüm olgusu (*ölecek olmam*) değil, nihai anlamdır. Kendimin en derin parçasında, sürekli içsel bir mucize, yeni bir doğum olasılığına sonsuz bir inanç ve umut besleyerek yaşarım. Değer-kuramsal olarak hayatımın bütününü zamana sığdıramam –onu zamanın boyutunda tamamen gerekçelendirip tamamlayamam. Zamansal olarak tamamlanmış bir hayat, onu harekete geçiren anlamın bakış açısından umutsuz bir hayattır. Bu tür bir hayat kendi içinde umutsuzdur; onu kucaklayan bir gerekçelendirme ona –daha ulaşılmamış anlamdan bağımsız olarak– ancak dışarıdan bahşedilebilir. Bir hayat zamanın boyutunda kesintiye uğramadığı sürece (bir hayat kendisi için ancak kesintiye uğrayabilir ama tamamlanmaz), kendi içinde kendisiyle örtüşmeme, anlam bakımından gerçekleşmiş-olmama (yani, kendisi için anlam bakımından daha-olacak-olan bir hayat olarak mevcut olma) umuduyla ve inan-

149. Aptallık veya çılgınlık: yani, aklın sınırlarını aşma edimi.

cıyla yaşar. Hem bu inanç hem de bu umut zaten-mevcut varoluşlarının bakış açısından bütünüyle temelsiz olduğu için (varlıkta, olması-gerekenin hiçbir güvencesi yoktur, "gökten inme hiçbir kesinlik" yoktur[150]), hayat kendi olgusal varoluşunun bakış açısından çılgıncadır. Bundan dolayı, her ikisi de yardım dileyici veya avuç açıcı bir nitelik taşır (yaşanmış hayatın kendi içinde yalnızca yakarış ve pişmanlık tonları söz konusu olabilir).

Bu inanç ve umut çılgınlığı, benim içimde de, hayatımın son sözü olarak kalır: Kendi verilmişliğim ile ilişkili olarak kendi içimde yalnızca yakarış ve pişmanlık mümkündür, yani verilmişliğim, bir yoksunluk haline ulaşır (yapabileceği tek şey yakarmak ve pişmanlık duymaktır; bize gökten zembille inen Tanrı'nın son sözü, ya bağışlama ya da suçlamadır). Kendi son sözüm, her türlü tamamlayıcı güçten, her türlü olumlu kurucu güçten yoksundur; estetik açıdan verimsizdir, hiçbir şey üretemez. Son sözümde, kendi dışıma döner ve *ötekinin* bağışlamasına sığınırım (ölüm döşeğinde itirafın/günah çıkartmanın nihai anlamı). Ötekinde de (prensipte) aynı örtüşmeme çılgınlığının, hayatın aynı tamamlanmamışlığının söz konusunu olduğunu bilirim. Yine de, benim için bu onun son sözü değildir –benim için tınlıyor değildir: Onun dışında konumlanmışımdır ve tamamlayıcı son söz bana aittir. Bu son söz, benim somut ve eksiksiz olarak ötekinin dışında konumlanmışlığımla koşullanır ve benim dışarıdalığım –bir bütün olarak ötekinin hayatı ile ilişkili, ötekinin değer-kuramsal duruşu ve sorumluluğu ile ilişkili uzamsal, zamansal ve anlamla-bağlantılı dışarıdalığım– bu son söze ihtiyaç duyar. Bu dışarıdalık konumu, kendimde benim için (yalnızca fiziksel olarak değil, ahlâki olarak da) olanaksız olanı olanaklı hale getirir: bir başkasının içsel varlığının bütün zaten-mevcut verilmişliğinin değer-kuramsal olumlanması ve kabul edilmesi. Ötekinin kendisiyle örtüşmemesi, verilmiş bir şey olarak kendisinin ötesinde olma eğilimi, tinle en derin temas noktası, benim için ötekinin içsel varlığından başka bir şeyi, onun verilmiş ve zaten-mevcut ruhundaki bir

150. "Gökten inme hiçbir kesinlik olamaz": V. Zhukovski'nin "Zhelanie" (1811) adlı şiirinin son dizesinden bir alıntı, Schiller'in "Sehnsucht"unun (1803) bir çevirisidir; karş. "Du mußt glauben, du mußt wagen, / Denn *die Götter leihen kein Pfand*; / Nur ein Wunder kann dich tragen / In das schöne Wunderland."

öğeyi (bunlardan başka bir şeyi) oluşturuyor değildir; yani, benim için benim hayranlığa dayalı ve sevgiyle kucaklayıcı temaşamın tamamen kuşattığı kırılgan ince bir bedeni andıran bir şeyi bedenselleştirir.

Bu dışarıdaki konumda, *ben* ve *öteki*, kendimizi olay niteliği taşıyan mutlak bir karşılıklı çelişki ilişkisinde buluruz: *Ötekinin* kendi içinde kendisini, kendi verilmiş-varlığını olumsuzladığı noktada, *ben*, varlık olayındaki kendi benzersiz yerimden, onun olumsuzladığı kendi varlığının verilmişliğini olumlarım ve değer-kuramsal olarak geçerli kılarım ve onun kendi varlığını olumsuzlama edimi, benim için, onun varlığının verilmişliğindeki bir öğeden başka bir şey değildir. Ötekinin haklı olarak kendisinde olumsuzladığı şeyi, ben haklı olarak olumlar ve onda muhafaza ederim ve böyle yaparken, onun ruhuna yeni bir değer-kuramsal varlık düzleminde hayat veririm. Ötekinin kendi hayatını görüşünün değer-kuramsal merkezi ve benim onun hayatını görüşümün değer-kuramsal merkezi örtüşmez. Bu karşılıklı değer-kuramsal çelişki, varlık olayında yok edilemez.

Hiç kimse *ben* ve *ötekine* tarafsız yaklaşamaz. Soyut bilişsel bakış açısı, her türlü değer-kuramsal yaklaşımdan yoksundur, zira değer-kuramsal tutum, kişinin bütünlüklü varlık olayında zorunlu olarak benzersiz bir yer işgal etmesini –kişinin zorunlu olarak cisimleştirilmesini– gerektirir. Her türlü değer kazandırma, varlıkta tekil bir konum benimseme edimidir; Tanrı bile lütfetmek, esirgemek ve *bağışlamak* için kendisine vücut kazandırmak zorunda kalmıştı –adeta adaletin soyut bakış açısından dünyaya inmek zorunda kalmıştı. Varlık, adeta bir kereliğine ve tersine çevrilmez şekilde, benzersiz biri olarak ben ve benim için ötekiler olarak diğer herkes arasındadır; varlıkta bir konum benimsenir benimsenmez de, her türlü edim ve her türlü değer kazandırma da, ancak bu konumdan devam edebilir –kısacası bu konumu öngerektirirler. Varlığın tamamında *kendim-için-ben* olan ve tüm diğerlerinin *benim-için-öteki* olduğu bir tek ben vardır –bu, sınırlarının dışında benim için değer-kuramsal hiçbir şey olmayan ve olamayan bir durumdur: Bu durum dışında, benim için, varlık olayına hiçbir yaklaşım mümkün değildir; her

türlü olay benim için buradan başlamıştır ve sonsuza dek hep buradan başlayacaktır. Soyut bakış açısı, varlığın hareketini devam eden bir olay olarak bilmez ve görmez, varlığı hâlâ açık bir değer-kuramsal yerine getirilme süreci olarak bilmez ve görmez. Kişi, bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında nötr olamaz. Devam eden olayın anlamı, ancak kendi benzersiz yerimden, daha açık hale gelir ve bu yere ne denli güçlü kök salarsam, anlam da benim için o denli belirginleşecektir.

Benim için öteki kendisiyle örtüşür ve onu olumlu olarak tamamlayan bu bütünleyici örtüşme aracılığıyla ötekini dışarıdan zenginleştiririm ve böylece öteki, estetik açıdan önemli[151] hale gelir –bir kahraman olur. Dolayısıyla, bir bütün olarak kabul edilen biçiminin görünüşünde kahraman, kendi içinde ne denli bölünmüş ve derin olsa da, daima nahif ve dolayımsızdır. Nahiflik ve dolayımsızlık, estetik biçimin kurucu öğeleridir. Ulaşılamadıkları yerde, kahraman da estetik açıdan henüz tamamen nesnelleşmez: Yazar henüz kahramanın dışında sağlam bir konuma ulaşamamıştır –anlam bakımından taşıdığı geçerliliğinin bakış açısından kahraman, yazar için hâlâ içsel olarak yetkindir. Estetik açıdan geçerli biçim, kahramanda anlamın tezahürlerini bulmaya çalışmaz; biçimin son sözü, geçmiş –prensipte geçmiş– *aracılığıyla* varlıkta gerçekleştirilen bir tamamlanmadır. *Varlıktaki* en derin çelişkiyi algılamak –yani, çelişkinin parçası olmaktansa, çelişkiyi varlığın bir bileşeni olarak tek bakışta kucaklamak– bu çelişkiyi dolayımsız ve nahif kılmak demektir.

Ötekinin ve anlama-yönelmiş geriliminin bizim için içsel olarak yetkin olduğu yerde, ötekinin anlama-yönelmişliğine onunla birlikte katıldığımız yerde, ötekine estetik açıdan hâkim olma ve onu tamamlama zorlaşır: Yetkin anlam ötekinin dışsal ve içsel cisimselliğini parçalar, geçerli nahif-dolayımsız biçimini yok eder. (Ötekini varlık kategorisine aktarmak zorlaşır, çünkü artık ben on*da*yımdır.)

Bir insanın ölümünün öngörülmesi, bu insanın estetik tamamlanması açısından özsel bir anlam taşır. Aslında, ölümün öngörülmesi, ötekinin içsel varlığının geçerli estetik biçiminin, ruhunun bi-

151. Estetik açıdan önemli: Estetik geçerlilik barındırmaya başlar.

çiminin zorunlu bir öğesidir. Ötekinin ölümünü, anlam bakımından hayatının bütününün gerçekleşmemesi ya da başarısızlığının kaçınılmazlığı olarak öngörürüz ve hayatı için, prensipte onun kendi yerinden bulamadığı gerekçelendirme biçimleri yaratmaya çalışırız. Ötekine estetik bir yaklaşımın verilmiş her öğesinde öteki (daha en baştan) kendisiyle olumlu bir şekilde örtüşmek zorundadır; verilmiş her öğede, yalnızca potansiyel olarak olsa bile, onun *tamamını* görmeliyizdir. Bir başkasının içsel varlığına sanatsal bir yaklaşım, ötekini önceden belirler: Bir ruh (tinin aksine) daima önceden belirlenmiştir. Birinin içsel suretini görmek, dışsal suretini görmekle aynı şeydir: Prensipte içinde olmadığım ve kendim olarak kaldığım sürece yapabileceğim hiçbir şey olmayan bir dünyanın içine dışarıdan bir bakıştır. Öyleyse estetik açıdan geçerli içsel çehrem, bir tür yıldız falına benzer, bir kez daha yapabileceğim hiçbir şey barındırmayan bir yıldız falına. Eğer birisi kendi yıldız falını gerçekten bilseydi, kendisini içsel olarak çelişkili ve bağdaşmaz bir durumda bulurdu: Yaşamanın ciddiyeti ve riski olanaksız hale gelirdi; bir eylemi gerçekleştirmek için gerçek anlamda bir konum mümkün olmazdı.

Bir başkasının içsel varlığına estetik yaklaşım, her şeyden önce, inancımızı ve umudumuzu ötekine bağlamamamızı, onu bu inancın ve umudun dışında değer-kuramsal olarak kabul etmemizi ve alımlamamızı, kısacası onun *ile* ve on*da* değil ama onun dışında olmamızı gerektirir (çünkü inancının ve umudunun alanı dışında kendi içinde hiçbir değer-kuramsal hareket olamaz). Anı, kahramanın görünüşünün daha ilk öğesinde, toparlayıcı ve bütünleyici bir kuvvet işlevi taşır; kahraman (ölümüne dair) bu anıdan doğar ve onu biçimlendirme süreci, bir anma (ölünün anılması) sürecidir. İçsel insanın estetik cisimleşmesi, daha en baştan, kahramanın anlam bakımından umutsuzluğunu önceler. Sanatsal tasavvur bize, eksiksizce ölçülüp biçilmiş ve her ayrıntısı toplanmış bir halde kahramanın *bütününü* sunar; bizim için anlam bakımından kahramanın gizlisi saklısı olmamalıdır; inancımız ve umudumuz ses çıkarmamalıdır. Daha en baştan, onun tamamını deneyimlemeli, onun bütününü ele

almalıyızdır: Anlam bakımından kahraman bizim için resmen ölü olmalıdır.

Bu anlamda, bir bireyin estetik tamamlanma biçiminin ölüm olduğunu söyleyebiliriz. Anlam bakımından bir sonuç ve gerekçelendirme isteği olarak ölüm, anlamla ilgili hesapları çıkarır, bir görev ortaya koyar ve estetik gerekçelendirme için, yani anlamdan bağımsız bir gerekçelendirme için yöntemler sunar. Cisimleşme ne denli köklü ve kusursuz olursa, bu cisimleşmede ölümün kesin tamamlanmasını ve aynı zamanda –anının (anlamdan bağımsız, belli bir değerle-bağlantılı bir ortaya koyma, sabitleme ve kabullenme edimi anlamında anının) ölüm karşısındaki mücadelesinde– ölüm karşısındaki estetik zaferini de o denli belirgin duyarız. Cisimleşmiş bir kahramanın hayatı boyunca, bir ölü ayini tınılarını işitebiliriz. Ritmin o belirgin umutsuzluğu ve eşanlı kederli-neşeli hafifliği, yani anlamın çözülemez ciddiyetinin uyguladığı baskıdan kurtulmuşluğu da bundan kaynaklanır. Ritim *yaşanmakta olan* bir hayatı ele geçirebilir: Sondaki ölü ayini tınıları başlangıçtaki ninnide zaten işitilmiştir. Ama sanatta, dışarıda-yaşanmış bu hayat ebedi anıda kurtarılır, gerekçelendirilir ve tamamlanır;[152] dolayısıyla, ritmin zarif, şefkatli umutsuzluğu da bundandır.

Ama kahramanın hayatını harekete geçiren anlam, bizi anlam *olarak* büyüleyip yutarsa, yani kahramanın içsel varlığının bireysel verilmişliğinden değil de, anlamın yerine getirilmesi gereken bir görev olarak dayatılmış olmasından büyülenirsek, o zaman biçime ve ritme ulaşmak zorlaşır. Zira bu durumda, kahramanın hayatı, biçim ve ritim arasından geçip ortaya çıkmaya çalışacaktır; yetkin bir anlam önemini kazanmaya çalışacaktır ve bu yetkin anlamın bakış açısından, anlamın her türlü *bireysel* gerçekleşmesi, *cisimleşmiş* anlamın her türlü olgusal varoluşu, anlamın bir çarpıtılması olarak görünmek zorunda kalır. Sanatsal açıdan inandırıcı bir tamamlanma imkânsız hale gelir: Kahramanın ruhu, *öteki* kategorisinden *ben* kategorisine aktarılır ve bunun sonucunda bütünlüğünü yitirerek kendisini tinde kaybeder.

152. Bkz. 173. not.

Bir insanın iç hayatının estetik açıdan geçerli bütünü –ruhu– da böyledir. Ruh, yalnızca *öteki* kategorisinde –zaten-mevcut varlığı, anlamdan veya olması-gerekenden bağımsız olarak, olumlu bir şekilde olumlamamızı mümkün kılan bir kategoride– aktif olarak üretilir, olumlu olarak şekillendirilir ve tamamlanır. Ruh, bir başkasının sevme etkinliğinin kendi sınırlarının dışında olduğuna dair bir önkabulü olan iç hayatın kendisiyle örtüşen, kendisine denk ve kendisinde içerdiği bütündür. Ruh, tinimin *ötekine* bahşettiği bir armağandır.

Sanatta, içinde kahramanın ruhunun yaşadığı ve hareket ettiği nesne-dünyası, bu ruhu kuşatan bir dünyanın veya bu ruhun çevresinin estetik geçerliliğini taşır. Sanatta dünya edim-icra-eden bir tinin *ufku* değil, ölmüş veya ölen bir ruhun *çevresidir*. Dünyanın ruhla ilişkisi (dünyanın ruhla estetik-açıdan geçerli ilişkisi ve birliği), dünyanın görsel imgesinin bedenle olan ilişkisine benzer: Dünya ruhun karşısında durmaz, ama sınırlarıyla birleşerek ruhu kapatır ve kuşatır. Verilmiş bir şey olarak dünya, verilmiş bir şey olarak ruhla bitişir.

Varlığın tamamında veya içeriği bakımından *kendisini zaten belirlemiş olan* varlığın *görünümünde* (yani, varlığın "bu-luğunda") zaten mevcut-olan şey, anlamın alanının dışında bir gerekçelendirme gerektirir. Zira varlık *olayının* anlamının daha-ulaşılacak-olan eksiksizliğiyle ilişkili olarak, varlığın "bu-luğu" yalnızca *olgusaldır* (ele avuca sığmaz şekilde zaten-mevcuttur). Anlamın ve yükümlülüğün (olması-gerekenin), içerikleri bakımından (imgeler veya kavramlar biçiminde) belirli olarak öngörüldükleri yerde bile, öngörünün bu *belirliliği*, doğrudan doğruya varlığın alanına, zaten-mevcut-olan şeyin alanına geçer. Varlık *olayının* daha-ulaşılacak-olan anlamının her türlü cisimleşmesi, kendi *belirliliği* (yani, görünümünün bitmiş ifade-edilmişliği) bakımından olgusaldır yalnızca ve bu haliyle, tam da onda *zaten* mevcut-olan şey bakımından hiçbir gerekçesi yoktur. *Zaten var olan* her şeyin varoluşu gerekçesizdir: Adeta *–henüz bitirmediğimiz ve sonunu düşünmediğimiz bir*

cümlede tamamen belirlenmiş olmaya çalışan bir sözcük gibi– zaten belirli bir şey olmaya ve anlamı ve gerekçesi bakımından bütünü *daha-olacak-olan* bir dünya içinde (ele avuca sığmaz şekilde) bu belirlilikle yaşamaya kalkışmıştır. Zaten fiili, zaten-mevcut olduğu sürece[u] dünyanın tümü, tam da aynı dünyaya içkin olan anlama-yönelmiş bir eleştiriye karşı koymada başarısız olur.

"Dile getirilmiş düşünce, bir yalandır"[153] –*fiili* dünya (daha-olacak-olan ve daha-ulaşılacak-olan anlamdan, daha dile getirilmemiş olan anlamdan soyutlandığında) varlık olayının zaten dile getirilmiş, zaten belirtilmiş anlamıdır; halihazırda var olan oluşumunda dünya, ifade *kazanmış* bir dünyadır –zaten dile getirilmiş, zaten tınlamış bir sözcüktür. Dile getirilen bir sözcük, dile getirilmek zorunda olan anlamın bütünlüklü ışığında (eğer değer bakımından, dile-getirilecek-olan bu anlamdan başka hiçbir şey yoksa) utanır. Sözcük dile getirilmediği sürece, inanmak ve ümit etmek mümkündür, zira kişi anlamın harekete geçirici tamlığını hâlâ umabilir. Ama sözcük dile getirildiğinde, varlıksal ele avuca sığmaz tüm somutluğuyla tamamen *buradadır* –onun *tamamı* buradadır ve başka hiçbir şey yoktur. Dile *getirilmekte* olan sözcük, zaten-dile-getirilmişliği bakımından umutsuz tınlar; dile getirilen sözcük, anlamın ölümlü tende cisimleşmesidir. Geçmişte ve şimdide zaten mevcut-olan varlığın tamamı, varlık olayının daha-ulaşılacak-olan anlamının, mutlak geleceğin anlamının ölümlü bir vücut kazanmasıdır yalnızca; bu tür bir varlık (gelecekteki gerçekleşme alanı dışında) umutsuzdur.

Ama öteki insan bütünüyle bu dünya*da*dır; bu dünyanın kahramanıdır ve hayatı da, bütünüyle bu dünya*da* gerçekleşir. Zaten-mevcut dünyayla aynı hamurdandır: Bu dünyanın dışında var olmaz. Zaten-mevcut varlığın anlamdan bağımsız olumlanması ve olumlu tamamlanması ötekinin –ötekinin dünyasının– *etrafında* gerçekleşir. Ruh dünyanın verilmişliği ile birleşip iç içe geçer ve bu

u. Yani, kendisiyle, kendi verilmişliğiyle, hoşnut bir şekilde ve daha-olacak-olan şeyden bağımsız olarak, örtüşüyormuş gibi görünmeye çalıştığı sürece, başka bir deyişle kendisine yeterli olduğu sürece.

153. "Dile getirilmiş düşünce, bir yalandır" F. Tyutçev'in (1833'te yayımlanmış) "Silentium!" şiirinden çok sık alıntılanan bir dize.

verilmişliği kutsar. Dünya kendisini bana, daha-ulaşılacak-olan, daha-bütünlenmemiş-olan bir dünya görünümüyle sunar. Edim-icra-eden (ileriye-bakan) bilincimin *ufkunu* oluşturur: Geleceğin ışığı, geçmişin ve şimdinin cisimselliğinin değişmezliğini ve içkin değerini yok eder. Kesin verilmişliği bakımından dünya, benim için yalnızca bir başkasının, onu kuşatan dünyası veya *çevresi* olarak olumlu bir geçerlilik kazanır.

Sanatta ve estetikleştirilmiş felsefede, dünyanın değer-kuramsal olarak tamamlayıcı tüm belirlenmeleri ve nitelenmeleri, ötekine –bu dünyanın kahramanına– gönderme yapacak şekilde düzenlenir. Anlamdan bağımsız değerleri bakımından olumlu şekilde olumlandıkları ve ezeli anıda toplanıp bütünlendikleri sürece, *bu* dünya, *bu* doğa, *bu* belirli tarih, *bu* belirli kültür ve tarihsel olarak belirlenmiş *bu* dünya görüşü, *öteki*-olarak-insanın dünyasını, doğasını, tarihini ve kültürünü oluşturur. Zaten-mevcut varlığın, onu dramatik harekete geçiren tüm nitelemeleri ve belirlenimleri,[v] *ötekiliğin* ödünç değer-kuramsal ışığı ile aydınlanır. Doğum ve ölüm ve hayatın ikisi arasındaki tüm evreleri: Zaten-mevcut varlığa dair her türlü değerlendirici açıklamanın ölçeği budur. Dünyanın fani teni, *ötekinin* fani ruhuyla canlandığında ancak, değer bakımından geçerlilik taşır; tin alanında, dünyanın fani bedeni bütünlüğünü yitirir (tin ona can vermez, onu yargılar).

Ruh hakkında ve içsel hayatın (ritmin) tüm estetik cisimleşme biçimleri ve ruhla estetik açıdan bağıntılı verilmiş dünyanın biçimleri hakkında söylediklerimizden, tüm bu biçimlerin prensipte saf *kendini*-ifade-etme (*kendimi* ve *benim* olan şeyi ifade etmenin) biçimleri olamadığı sonucu çıkıyor. Bunlar daha ziyade, benim *öteki*yle ve *ötekinin kendini*-ifade-etmesiyle ilişkimin biçimleridir. Estetik geçerlilik taşıyan tüm belirlenimler, yaşanmış hayatı ve yaşanmış hayatın içinde deneyimlendiği şekliyle dünyanın verilmişliğini aşarlar ve güçlerini ve geçerliliklerini de yalnızca buna borçludur-

v. Mitolojinin nahif insanbiçimciliğinden (kozmogoni [evrenin oluşumunu ve gelişimini inceleyen astronomi dalı], teogoni [tanrıların kökeninin incelenmesi]) modern sanatın araçlarına ve estetikleştirici sezgisel felsefe kategorilerine kadar: başlangıç ve son, doğum ve yok olma, varlık ve oluş, hayat vb.)

lar;[w] yaşanmış hayatı ve dünyanın verilmişliğini aşmasaydılar, yüzeysel ve boş olurlardı.

Zaten-mevcut varlığa estetik bir biçim kazandırmanın zorunlu koşulu, zaten-mevcut varlığın *üzerindeki* bir etkinlik olarak yazarın kendi kendine sürdürdüğü etkinliktir. Varlığın rahatça pasif olabilmesi için, *ben* aktif olmalıyımdır; varlığın benim açımdan nahif olabilmesi için, *ben* varlıktan daha fazlasını görmeliyimdir (estetik açıdan biçimlendirmekte olduğum varlığın dışında bir konuma sahip olursam ancak, bu özsel değer-kuramsal görme fazlalığına ulaşırım). Varlığın kendisini bana güzel olarak sunabilmesi için, yaratıcı aktif edimimi her türlü güzellik takıntısının dışına yerleştirmeliyimdir. Kendi içimde katışıksız bir yaratıcı etkinlik, bende değer-kuramsal olarak zaten-mevcut-olan her şeyin bittiği, bende tüm varlığın olduğu gibi son bulduğu noktada başlar. Verilmiş ve zaten-mevcut veya belirli bir şeyi aktif olarak bulduğum veya fark ettiğim ölçüde, belirleme edimimde zaten onun üzerindeyimdir (ve değer taşıyan şeyin belirlenmesi de, değer bakımından onun üzerindedir). Benim arkitektonik ayrıcalığım tam da bu noktada oluşur: Kendi içimde harekete geçerken, –edimde bulunan biri olarak– kendi dışımda bir dünya bulurum.

Dolayısıyla, verilmiş varlığın dışında konumlanmış olduğum halde, bir tek ben bu varlığı, anlamdan bağımsız alımlayıp tamamlayabilirim. Bu, kesinlikle üretken veya "kazançlı" bir kendi-kendime-sürdürdüğüm-etkinlik edimidir. Ama sahiden üretken olabilmesi, varlığı zenginleştirebilmesi için bu edim, verilmiş varlığın bütünüyle üzerinde olmalıdır. Kendimin tamamını değer-kuramsal olarak varlıktan çekmeliyimdir, böylece estetik alımlama ve tamamlama edimine tabi olan varlıkta *benden* hiçbir şey kalmayacaktır, benim için değer taşıyan ve *bana ait* olan hiçbir şey kalmayacaktır. Verilmiş olanın alanını tamamen temizlemeliyimdir, varlığı doğrudan doğruya *öteki için* sunmalıyımdır –yani, kendi kendime sürdürdü-

w. Tıpkı bağışlama ve günahlardan arındırmanın gücünü ve geçerliliğini, bağışlama ve arındırma edimini *ötekinin* yerine getiriyor olmasına borçlu olması gibi: Ben kendimi bağışlayıp günahlarımdan arındıramam –böyle bir bağışlama ve günahtan arındırma, değer bakımından hiçbir geçerlilik taşımazdı.

ğüm etkinliğimin tamamını ileriye, kendimin ilerisine yöneltmeliyimdir (böylece, kendisini görüş alanının içine yerleştirme çabasında kendisine geri sapamayacaktır, kendisini aynı bakışla kuşatamayacaktır). Varlık ancak bundan sonra, kendisini yoksun olarak, zayıf ve kırılgan olarak, terk edilmiş savunmasız bir çocuk olarak, pasif ve nahif (*kutsal yalınlık* anlamında nahif) olarak sunacaktır. *Zaten-olmak*, bir ihtiyaç içinde olmak demektir: Dışarıdan olumlanma ihtiyacında olmak, dışarıdan sevilme ve korunma ihtiyacında olmak demektir; *zaten-mevcut* olmak (dışarıda), *ben*'in saf ve olumlayıcı kendi-kendine-etkinliği için kadınsı olmak anlamına gelir. Ama varlığın kendisini bana kadınsı pasifliğiyle sunması için, tamamen onun dışında bir duruş benimsemeli ve tamamen aktif olmalıyımdır.

Zaten-mevcut varlık olarak, bütünüyle ifade edilmiş ve tamamen dile getirilmiş bir varlık olarak varlık, benim katışıksız kendi-kendime-etkinliğime, prensipte kendi kaynaklarıyla gideremediği bir ihtiyaç ve boşluk atmosferinde verilmiştir: Varlığın karşılaştığım kendi-kendine-etkinliğinin tamamı, benim kendi-kendime-etkinliğim açısından pasiftir (benim içimden kaynaklanır); anlam-yönetimindeki sınırlarının tamamı, bana açıkça ve belirgin şekilde verilmiştir; zaten-mevcut varlığının tamamı, yoğun bir şekilde onun *dışında* konumlanmamı diler, arzular ve talep eder. Dışarıda-olma konumundan başlayan bu kendi-kendine-etkinlik, verilmiş varlığın anlamdan bağımsız, yani sadece kendi adına, en eksiksiz olumlanmasında gerçekleşmelidir; zaten-mevcut varlığın kadınsı pasifliği ve nahifliği, bu edimde, güzel-olana dönüştürülür. Ama ben, kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğimle, varlıktan uzaklaşırsam, verilmiş varlığın ifade edilen güzelliği derhal yok olur.

Varlığın gerekçelendirilmiş verilmişliğinde, varlığın *neşeli* verilmişliğine pasifçe katılmam mümkündür elbette. Neşe, varlıkla hiçbir aktif ilişki tanımaz; ona katılabilmek için nahif olmalıyımdır. Kendi içimde, kendi kendime sürdürdüğüm etkinliğimde nahif olamam, dolayısıyla ona katılamam. Kendi-kendime-etkinliğim değil, yalnızca varlık nahif ve neşeli olabilir; benim kendi-kendime-etkinliğim kaçınılmaz ve değişmez şekilde ciddidir. Neşe en pasif, en savunmasız, en acınası varlık koşuludur. En zeki gülümseme bile

dokunaklı ve kadınsıdır (ya da eğer kendinden memnun görünüyorsa, olsa olsa sahte bir gülümsemedir). Neşe, benim için yalnızca Tanrı'da veya dünyada mümkündür; yani, benim haklı bir sebeple, öteki *aracılığıyla* ve öteki *için* varlığa katıldığım yerde, pasif olduğum ve bahşedilen bir armağanı aldığım yerde mümkündür. Bende neşelenen, benim ötekiliğimdir, yoksa kendim için ben değil. Kutlama da sadece nahif ve pasif varlık gücü için mümkündür; sevinçli bir kutlama daima denetlenemezdir; dünyada ve Tanrı'da kutlayıp sevinebilirim, ama bunu kendi içimde yapamam. Ötekilerin olumlanmış varlığının neşesini yansıtabilirim yalnızca. Tinin gülümsemesi, *yansıyan* bir gülümsemedir, ama kişinin kendi içindeki gülümsemesi değildir (karş. azizlerin yaşam öykülerine ve ikonalara yansıyan neşe ve gülümseme).

Ötekiliğin dünyasına haklı olarak katıldığım sürece, o dünyada pasifçe aktif olabilirim. Bu tür pasif bir aktifliğin ışıldayan imgesi, danstır. Dans ederken, yalnızca ötekilere görünür olan ve ötekiler için var olan dışım, kendimi duyumsadığım organik içsel etkinliğimle kesişir. Dans ederken, bende içsel olan her şey, dışarı çıkmaya, dışımla kesişmeye çalışır. Dans ederken, varlıkta "beden kazanmam" doruğa çıkar; ötekilerin varlığına katılırım. Bende dans eden şey, (dışarıdan olumlanan) *zaten-mevcut* varlığımdır –benim *sofiyan* varlığım[154] bende dans ediyordur, *öteki* bende dans ediyordur. Varlık tarafından ele geçirilme, sahiplenilme öğesi, dans ederken açıkça deneyimlenir. "Varlığın dinleri"nde dansın kült açısından taşıdığı önem bundandır. Dans etme, benim pasif kendi-kendime-etkinliğimin nihai sınırını temsil eder, ama kendi-kendime-etkinliğim hayatta her yerde gerçekleşir. Eylemimin, *kendim-için-ben*'imin tamamen anlam-yönetimindeki etkinliği tarafından koşullanmadığı, ama zaten-mevcut varlık tarafından, doğa tarafından gerekçelendirildiği her yerde pasifçe aktifimdir; kısacası, zaten-mevcut varlığın, tinden (yani, henüz var olmayan ve önceden belirlenmemiş şeyden veya zaten-mevcut varlığın bakış açısından çılgınca görünen şey-

154. "Sofiyan", modern Rus din felsefesindeki felsefi-teleolojik bir akım olan "Sofiyoloji"den alınmış bir terim. Bkz. Lev Zander, "Sophiologie", *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. basım, 6. cilt, sütun 147; L. Ganchikov, "Sofiologia", *Enciclopedia Filosofica*, 5. cilt, sütun 1522-1523.

den) ziyade bende denetlenemez şekilde aktif olduğu her yerde pasifçe aktifimdir. Pasif kendi-kendine-etkinlik zaten verilmiş olan, ulaşılabilen kaynaklar tarafından koşullanır: Verilmiş varlık tarafından önceden belirlenir; prensipte ulaşılmaz olan şeyle varlığı zenginleştirmez; varlığın anlam-yönetimindeki görünümünü değiştirmez. Pasif kendi-kendine-etkinlik, hiçbir şeyi biçimsel olarak dönüştürmez.

Bu söylediklerimiz, yazar ve kahraman arasındaki sınırı, yani yaşanmış hayatın anlam-yönetimindeki içeriğinin taşıyıcısı ile onun estetik tamamlanmasının taşıyıcısı arasındaki sınırı daha da kesin gösteriyor.

Beden ve ruhun estetik birliğine dair önermemiz, burada nihai geçerlilik kazanıyor. Tin ve içsel beden arasında bir çatışma olabilir, ama ruh ve beden arasında hiçbir çatışma olamaz, çünkü bunlar benzer değer-kategorilerinde inşa edilirler ve verilmiş bir şey olarak insanla bütünlüklü ve yaratıcı şekilde aktif bir ilişkiyi ifade ederler.

D. BİR ANLAM BÜTÜNÜ OLARAK KAHRAMANIN BÜTÜNÜ

Sanatsal tasavvurda dünyanın arkitektonisi, yalnızca uzamsal ve zamansal özellikleri[155] düzenlemekle kalmaz, tamamen anlamla ilintili özellikleri de düzenler; yalnızca uzamsal ve zamansal biçim yoktur, bunun yanı sıra anlamın yönlendirdiği biçim de vardır. Buraya kadar, bir insanın ve hayatının uzamının ve zamanının estetik geçerliliğe sahip olma koşullarını inceledik. Ama estetik geçerliliğe bürünen bir diğer şey de, kahramanın varlıktaki, anlamın yönlendirdiği tutumudur –yani, kahramanın bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında işgal ettiği içsel yerdir,[156] olaydaki değer-kuramsal konumudur. Varlık olayından yalıtılan[157] ve estetik açıdan tamamlanan tam da bu konumdur; söz konusu olayın belirli anlam-özellik-

155. Özellikler veya bileşenler; Bahtin'in tercih ettiği terim öğelerdir.
156. Varlık devam eden bir olaydır, bütünlüklü ve benzersiz bir olaydır.
157. Estetik algılamanın bir önkoşulu olarak yalıtma konusunda bkz. 103. not.

lerinin seçilmesi, seçilen anlam-özellikleriyle örtüşen ve olayı aşan özelliklerin seçilmesini koşullandırır ve bu, anlamın yönlendirdiği kahramanın bütününün büründüğü biçimlerin çeşitliliğinde tezahür eder. Bu bölümde bu biçimleri ele alacağız. Unutulmaması gereken nokta, uzamsal, zamansal ve anlamın yönlendirdiği bütünlerin birbirinden ayrı var olmadığıdır: Tıpkı sanatta bedenin (her ne kadar, ölen birinin temsilinde ölen, ruh olsa da) daima bir ruh ile canlandırılması gibi, ruh da değer ve anlam bakımından büründüğü konumdan bağımsız, "karakter", "tip", "içsel durum" vb. olarak nitelenmesinden bağımsız kavranamaz asla.

1. İcra edilmiş eylem ve itiraf niteliğinde iç hesaplaşma

Canlı bir insan, kendi içinde, kendisini dünyaya aktif olarak konumlandırır; bilinçli yaşanmış hayatı, her anında eylemler icra ettiği bir süreçtir. Fiil, sözcük, düşünce ve his aracılığıyla edimde bulunurum; edimlerim aracılığıyla yaşarım ve ben-olurum. Ama edimlerim aracılığıyla kendimi ne ifade ederim ne de belirlerim; onlar aracılığıyla, nesneler ve anlam bakımından geçerlilik taşıyan bir şeyi fiili hale getiririm, ama belirli veya belirlenen bir şey olarak *kendimi* fiili hale getirmem: İcra ettiğim bir edimin karşısında sadece nesneler ve anlam vardır. İcra edilmiş bir edimde bulunmayan şey, edimde-bulunan kişinin kendisi hakkında düşünme öğesidir. Edim, nesnel olarak geçerli bir bağlamda icra edilir: Tamamen pratik amaçlar (kişinin gündelik hayatını yaşamasıyla ilintili amaçlar) dünyasında, toplumsal ve politik değerler dünyasında, bilişsel geçerlilikler dünyasında (biliş edimi), estetik değerler dünyasında (sanatsal yaratım veya kavrayış edimi) ve son olarak, gerçek anlamda etik alanda (tamamen etik değerler dünyasında *–iyi ve kötü ile dolaysız bir ilişkide*) icra edilir. Üstelik bu nesne-dünyaları, bizatihi edimde-bulunanın kendisi için edimin değerini de belirler.

Edimde bulunan bilinç için, kendi edimi bir kahramana (yani, belirli bir kişiye) ihtiyaç duymaz; sadece kendisini düzenleyen ve anlamını belirleyen amaçlara ve değerlere ihtiyaç duyar. Benim edimde-bulunan bilincim, bu haliyle, yalnızca şu soruları sorar: Ne

için? Hangi amaçla? Nasıl? Bu doğru olur mu olmaz mı? Gerekir mi gerekmez mi? Zorunlu mu değil mi? İyi mi değil mi? Ama asla şunları sormaz: Ben kimim? Ben neyim? Ne tür biriyim?

Kendi belirliliğim (olduğum halimle ben), kendim için, edimimin motivasyonunun bir parçası değildir; edimde-bulunanın kişiliğinin belirliliği, edimde bulunan bilincin kendisi için bir edimin anlamını belirleyen bağlamda mevcut değildir. (Klasisizmde, icra edilmiş bir edim, daima kahramanın karakterinin belirliliğince güdülenir; kahraman yalnızca edimde bulunmaya yükümlü olduğu için ve edimde bulunmaya ihtiyaç duyduğu için değil, kendisi öyle biri olduğu için de edimde bulunur. Kısacası, edim onun konumu veya içinde bulunduğu durum kadar karakteri tarafından da belirleniyordur; her ne kadar edimde bulunan kahramanın kendisi için değil, ama daha çok kahramanın dışında konumlanmış olan yazar-temaşa eden için olsa da elbette, karakterinin durumunu ifade eder. Karakter veya tip üretmeyi hedefleyen her türlü sanat yapıtında bu gerçekleşir.

Kültürel yaratım edimlerinin söz konusu olduğu durumlarda, bir edimin motivasyon bağlamı içinde belirli bir kişiliğin (olduğum halimle benim) eksikliğinden şüphe duyulmaması gerekir. Dolayısıyla, biliş aracılığıyla edimde bulunduğumda, düşüncemin edimi, yalnızca bu düşüncenin yönelmiş olduğu bir nesnenin geçerliliğine sahip olan şey tarafından belirlenir ve güdülenir. Verilmiş bir edimin başarısını kendi becerikliliğime, başarısızlığını da beceriksizliğime bağlayarak açıklayabilirim elbette; aslında, genelde kendime ilişkin bu tür belirlemelerle işlerlik gösteririm. Ama bu belirlemeler, belirleyici etkenleri olarak bir edimin motivasyon bağlamının parçası olamazlar: Bilişsel olarak edimde bulunan bilince tamamen yabancıdırlar.

Sanatsal yaratım edimi de, benzer şekilde, sanatsal etkinliğin yönelmiş olduğu bir nesnenin geçerliliğine sahip olan şey ile ilgilenmek zorundadır yalnızca. Bir sanatçı yaratımına kendi bireyselliğini katmaya çalışıyor olsa bile, bu bireysellik, ediminin belirleyeni olarak ona *verilmiş* değildir, ama nesnede yerine getirilecek bir *görev* olarak ortaya koyulmuştur. Kısacası, sanatçının bireysel-

liği hâlâ nesnede gerçekleştirilmesi gereken bir değerdir, edimin değil edimin nesnesinin taşıyıcısı olan bir değerdir: Sadece nesnede, yaratım ediminin motivasyon bağlamının parçası haline gelir. Toplumsal, politik ve tamamen araçsal edimlerin de aynı durumda olduğu açıktır.

İcra edilen bir edimin ekseriyetle, icracısının veya taşıyıcısının belirliliğince güdülenmiş görüneceği, canlı bir kişinin hayatının etkinliğinde konu biraz daha karmaşık bir hal alır. Ama bu durumda da, *benim olan her şey*, edimimin yerine getireceği bir görev oluşturan nesnenin parçasıdır: Benim olan her şey, edimimin karşında, edimimin yönelmiş olduğu belirli bir amaç olarak durur. Dolayısıyla, edimin motivasyon bağlamı, bu durumda da, bir kahramandan yoksundur.

Bu nedenle, son tahlilde, tüm saflığıyla, yani işin içine edime yabancı olan ve onu aşan hiçbir öğe ve değer katmadan, ifade edilen veya dile getirilen bir edimin, özsel olarak belirli bir kendilik olarak bir kahramandan yoksun olduğu açıktır. İcra edilmiş bir edimin değer-kuramsal olarak kendisinin bilincinde olduğu ve kendisini belirlediği veya kendisini sorumluluk taşıyacak şekilde yönlendirdiği bir dünyayı tam anlamıyla yeniden inşa edecek olsaydık ve bu dünyayı betimleseydik, onda bir kahraman bulamazdık (*öykü* için kahramanın değeri, kahramanın karakterolojik değeri, tipolojik değeri vb. bu dünyada mevcut olmazdı).

İcra edilmiş bir edim, yönelmiş olduğu amacın belirliliğine ve bu amacın başarılması için gerekli araçların belirliliğine ihtiyaç duyar, ama icra edenin belirliliğine ihtiyaç duymaz –bir kahramana ihtiyacı yoktur. İcra edilmiş edim, onu icra eden kişi hakkında bize hiçbir şey söylemez; yalnızca icra edilmiş olduğu nesnel ilişki halleri hakkında bir şeyler söyler: Onu, bir kahraman değil, yalnızca bu ilişki halleri değer-kuramsal olarak üretir. Bir edimin açıklanması kesinlikle nesneldir. Dolayısıyla, icra edilmiş edimin etik özgürlük fikri de bundan kaynaklanır: Henüz var olmayan şey tarafından, bir görev olarak nesnel ve ereksel şekilde ortaya koyulmuş şey tarafından belirlenmiştir; kaynağı, gerisinde değil berisinde, var olan şeyde değil henüz var olmayan şeyde yatar. Zaten icra edilmiş

bir edime dair herhangi bir düşüncenin, (kim olduğu, ne tür bir kişi olduğu bakımından) yazara ışık tutmamasının ve yalnızca kendi amaçları ve "olması-gerekeni"nin bakış açısından edimin salt içkin eleştirisini yansıtıyor olmasının nedeni budur. Bazen bu eleştiri, edimde bulunan bilincin sınırlarını aşsa da bunu, edimde bulunan bilince, prensipte onu aşan öğeler katmak için değil, olgusal olarak bulunmayan ve hesaba katılmayan, ama (kişi edime, edimimin ötekine nasıl göründüğü gibi, yabancı bir değer katmadığı sürece) hesaba katılabilecek öğeler katmak için yapar.

Edimde bulunan bir bilinç kendisini açıkladığı, kendisini dile getirdiği yerde bile bu bilinçte, etkili, belirleyici bir etken anlamında kahraman yoktur; edimde bulunan bilinç, nesneye yönelmiştir, ama psikolojik veya estetik değildir (ne nedenler tarafından ne de *öykü* yasaları, karakterolojik yasalar vb. gibi estetik yasalar tarafından düzenlenir). Edimim, olduğu gibi, olması-gereken tarafından düzenlendiğinde, kendi nesnelerini (tamamen teknik nedenlerle, kültürel değerlendirmeler dışında) doğrudan doğruya iyi ve kötü kategorilerinde değerlendirdiğinde, kısacası edimim özgül olarak etik bir edim olduğunda, edimime dair düşüncem ve açıklamam, beni de belirlemeye başlar ve kendi belirliliğimi içerir.

Vicdan azabı, psikolojik düzlemden (üzüntü, düş kırıklığı) yaratıcı-biçimsel düzleme (pişmanlık, kendini suçlama) aktarılır,[158] böylece iç hayatı düzenleyen ve biçimlendiren bir ilke –kişinin kendisini değer-kuramsal olarak görme ve saptama ilkesi– haline gelir. Kişinin kendisini, etik olması-gereken ışığında, pişmanlık tonlarıyla saptamaya çalıştığı her yerde, hayatın ve kişiliğin sözel nesneleştirilmesinin ilk özsel biçimi (yani, *kişisel* hayatın, taşıyıcısından soyutlanmadan, sözel nesneleştirilmesi) baş gösterir: kişinin kendi hayatı için kendisine havale ettiği bir hesaplaşma olarak itiraf.

Bu biçimin özsel *kurucu* öğesi, bunun bir *kendini*-nesneleştirme olmasına, özel *ayrıcalıklı* yaklaşımıyla birlikte ötekini dışlamasına dayanır; burada dile getirmeyi (sözceyi) düzenleyen yegâne ilke, *ben*'in kendisiyle olan katışıksız ilişkisidir. Bir iç hesaplaşma ola-

158. Pişmanlık konusunda bkz. Max Scheler, "Reue und Wiedergeburt", *Vom Ewigen im Menschen* içinde (Leipzig: Der Neue Geist Verlag, 1921).

rak itiraf, benim kendim hakkında söyleyebildiğim şeyi içerir yalnızca (ama prensipte, yoksa gerçekte değil elbette); ahlâki olarak edimde bulunan bilince içkindir –o bilincin özsel olarak zorunlu sınırlarını aşmaz; *öz*bilinci aşan tüm öğeler dışlanır. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma,[159] özbilinci aşan bu öğelere, yani ötekinin muhtemel değer-kuramsal bilincine karşı olumsuz bir tutum takınır ve özbilincin katışıksızlığı –kişinin kendisiyle tek başına ilişkisinin katışıksızlığı– için onlarla mücadele eder. Zira ötekinin estetik yaklaşımı ve gerekçelendirmesi, benim kendimle olan değer-kuramsal ilişkime sızıp saflığını bulandırabilir (karş. benim diğer insanlar arasındaki tanınmışlığım, öteki insanların kanısı, öteki insanlar karşısında utanma korkusu, öteki insanların onayı vb.).

Kendimle saf, değer-kuramsal olarak tek başıma ilişkim –bu, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın, öteki insanların bilincinde olası olan ve onların bilincini aşan tüm gerekçelendirme ve değerlendirme öğelerini alt ederek, ulaşmaya çalıştığı nihai sınırdır. Bu nihai sınıra giden yolda beni, kendimi yargıladığım şekilde, estetikleştirmeden, yargılaması gereken yargılayıcı biri olarak *ötekine* ihtiyaç duyulabilir; kendimi-değerlendirmem üzerindeki olası etkisini yıkmak için, yani önünde kendimi-alçaltarak, benim dışımdaki değerlendirici konumunun taşıdığı olası etkiden ve bu konumla ilintili (ötekilerin kanısından korkmamak, utanma korkumu yenmek gibi) olasılıklardan özgürleşmemi sağlamak için ötekine ihtiyaç duyulabilir. Bu bakımdan, kendimi suçlamamdaki her türlü atalet, kendime dair her türlü olumlu değerlendirme (daha iyi olabilirim), kendimle ilişkimin saflığından uzaklaşma olarak, beni değerlendiren muhtemel *ötekinin* beni ele geçirmesi olarak algılanır (karş. Tolstoy'un günlüklerindeki değerlendirmeleri ve özürleri).[160]

Ötekinin muhtemel, değerlendirici konumuna karşı girilen bu mücadele, bir iç hesaplaşma olarak itirafta dışsal biçim sorununu belirgin bir şekilde açığa vurur. Biçimle ve bizatihi ifadenin diliyle çelişki burada kaçınılmazdır, çünkü ötekinin değerlendirici bilin-

159. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma, yani kişinin kendi hayatı için kendisiyle girdiği bir hesaplaşma olarak itiraf.

160. Tolstoy'un günlüklerinden bir seçki için (1847'den 1910'a) bkz. *Tolstoy's Diaries*, der. ve çeviren R. F. Christian, 2 cilt (Londra: Athlone Press, 1985).

cinde temellenmiş estetik öğeler içerdikleri sürece her ikisi de hem vazgeçilmezdir hem de prensipte yetersizdirler (prensipte ifadenin biçimini olumsuzlama biçimi olarak "aptal rolü yapma"nın[161] kökü bu çelişkiye dayanır). İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma prensipte tamamlanmaz, çünkü bilinci aşan hiçbir tamamlayıcı bileşeni kabul etmez. Bu tür bileşenler bir iç hesaplaşmada bilincin düzlemine girseler bile, olumlu değer-kuramsal geçerliliklerinden, yani tamamlama ve avutma gücünden yoksundurlar; zaten belirlilik kazanmış ve olmaya başlamış her şey, kabaca belirlenmiştir ve değersiz olmak zorundadır; değer-bağlantılı, estetik açıdan geçerli her öğe, peşinen yadsınmıştır. Kendime dair hiçbir düşünme edimi, beni eksiksiz tamamlayamaz, çünkü benim hesap vermeye sorumlu biricik bilincime içkin olduğu sürece, bilincimin müteakip gelişiminde bir değer-ve-anlam etkeni haline gelir. Kendim hakkındaki kendi sözüm prensipte bir son söz olamaz, beni tamamlayan bir söz olamaz. Benim için kendi sözüm, benim icra ettiğim bir edimdir ve icra edilmiş edimim de yalnızca bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında canlıdır. Dolayısıyla, benim icra ettiğim hiçbir edim, kendi hayatımı tamamlayamaz, zira hayatımı varlık olayının açık sonsuzluğuna bağlar. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma, kendisini bu bütünlüklü varlık olayından ayıramaz; bu sebeple, potansiyel olarak sonsuzdur.

İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma, prensipte ve gerçekte kişinin kendisiyle örtüşmeme edimidir (benim dışımda konumlanmış, böyle bir örtüşmeyi gerçekleştirebilecek hiçbir güç yoktur –*ötekinin* değer-kuramsal konumu eksiktir); kendi içinde gerekçelendirilmiş hiçbir son tanımayan (gerekçelendirilmiş bir son ona yabancıdır) tamamen değer-kuramsal bir kişinin-kendi-ötesine-geçmesi edimidir. Bu edim, beni kendimle örtüşmeye zorlayabilecek tüm değer-kuramsal güçleri bir bir alt eder; üstelik bu alt ediş de kavranamaz, gerekçelendirilerek sona erdirilemez ve hareketsiz kılınamaz. Ama itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın kendi içindeki bu kıpır kıpır huzursuzluğu ve tamamlanmamışlığı, veçhelerinden, somut gelişiminde yöneldiği nihai sınırlardan yalnızca biridir. *Bu* dünyada her

161. Bkz. 146. not.

türlü gerekçelendirmenin olumsuzlanması, *dinsel* bir gerekçelendirme ihtiyacına dönüşür: İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma, mutlak surette *sadece bir armağan* (hak edilmemiş bir armağan) olarak bağışlanma ve günahtan arındırılma ihtiyacıyla, değerleri bakımından tamamen öbür dünyaya ait olan bir bağışlanma ve esirgenme ihtiyacıyla kaplıdır. Bu tür bir gerekçelendirme iç hesaplaşmaya içkin değildir; tıpkı bir yakarışın ve bir niyazın bir başkasının iradesine bağlı olan fiili gerçekleşmesinin, bizatihi yakarışın, niyazın sınırlarının ötesinde olması gibi, yani onlara aşkın olması gibi, iç hesaplaşmanın sınırlarının ötesindedir, fiili varlık olayının önceden belirlenmemiş, tehlikelerle dolu geleceğindedir. Yakarış ve niyaz açık kalır, tamamlanmaz: Olayın önceden belirlenmemiş geleceğine adeta birdenbire girerler. Bu, itiraf niteliğinde bir iç hesaplaşmadaki özgül itiraf öğesini oluşturur. Katışıksız iç hesaplaşma –yani, kişinin, mutlak yalnızlıkta, yalnızca kendi kendisine değer-kuramsal hitap etmesi– imkânsızdır; katışıksız iç hesaplaşma, başka bir nihai sınırın –itirafın [günah çıkarmanın], yani kişinin yakarış-dua niteliğinde kendi dışına dönerek Tanrı'ya yönelmesinin– dengelediği bir nihai sınırdır. Bağışlanma dileme tonları, yakarış tonları, pişmanlık ve nedamet tonlarıyla iç içe geçer.

Katışıksız, tek başına iç hesaplaşma imânsızdır; bir iç hesaplaşma bu nihai sınıra ne denli yaklaşırsa, diğer nihai sınır da, diğer nihai sınırın eylemi de o denli açıklık kazanır; kişinin kendisiyle bir başına kalmışlığı (değer-bağlantılı yalnızlık) ne denli derinse ve dolayısıyla, nedamet, pişmanlık ve kişinin-kendisinin-ötesine-geçişi ne denli derinse, kişinin Tanrı'ya yönelmişliği de o denli açık ve özsel olur. Mutlak bir değer-kuramsal boşlukta hiçbir konuşma mümkün değildir, bilinç de mümkün değildir. Tanrı dışında, mutlak ötekiliğe duyulan güven dışında, özbilinç ve kişinin kendisi hakkında konuşması mümkün değildir, üstelik yalnızca pratik açıdan anlamsız olacakları için değil, ayrıca Tanrı'ya duyulan güven katışıksız özbilincin ve kendini-ifade-etmenin içkin kurucu öğesi olduğu için de mümkün değildirler. (Kendimde zaten-mevcut varlığın değer-kuramsal kendinden hoşnutluğunu alt ettiğim yerde, tam da Tanrı'yı gizleyen şeyi alt ederim ve kendimle kesinlikle örtüşmedi-

ğim yerde, Tanrı'ya yer açarım.) Beni kuşatan değerle-bağlantılı atmosferde, özbilincimin ve kendi hakkımda söylediklerimin bu atmosferde fiili hale gelebilmesi için, hayatın başlayabilmesi için, belli bir sıcaklık ihtiyacı çekerim. Sonuçta kendi belirliliğime herhangi bir önem (bu her ne kadar son derece olumsuz bir önem olsa da) atfediyor olmam gerçeği, sonuçta onu tartışmaya açıyor olmam gerçeği, kısacası varlıkta kendimin bilincinde olmam gerçeği, kendi iç hesaplaşmamda yalnız olmadığımı, birisinin benimle ilgilendiğini, birisinin benim iyiliğimi istediğini kanıtlar tek başına.

Ama bu ötekilik öğesi, özbilince değer-kuramsal olarak aşkındır ve *prensipte güvence altında değildir*, zira *güvence altında olma* onu zaten-mevcut varlığın düzlemine (en iyi ihtimalle de, metafizikte olduğu gibi, estetikleştirilmiş varlığa) indirgerdi. Kişi ne *bir güvence altında* ne de *bir boşlukta* (ne değer-kuramsal bir güvence altında ne de değer-kuramsal bir boşlukta) yaşayabilir ve kendisinin bilincinde olma konumuna ulaşabilir; bu yalnızca *inançta* söz konusu olabilir. Hayat (ve bilinç), kendi içinde, inancın fiili hale gelmesinden başka bir şey değildir; hayatın özbilince varma süreci, inancın bilincine (yani, ihtiyacın ve umudun bilincine, kendinden-hoşnut-olmamanın ve olanaklılığın bilincine) varma sürecidir. Aldığı nefesin bilincinde olmayan bir hayat, nahif bir hayattır. Dolayısıyla, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın pişmanlık ve yakarış-dua tonlarını tamamen yeni tonlarla, inanç ve umut tonlarıyla kaplar ve bu yeni tonlar, yakarışa içkin olan düzeni veya uyumu mümkün kılar. Barındırdığı tüm kurucu öğeler ve tonlarla, incelemiş olduğumuz, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın saf ve kapsamlı örneklerine, ideal bir özet biçiminde, Vergi Görevlisi'nin ve Kenanlı Kadının dualarında rastlanabilir ("İman ediyorum, imansızlığımı yenmeme yardım et").[162] Ama bu yakarışlar son bulmaz, ebediyen yinelenebilir; kendi içlerinde tamamlanamazlar –ve bu halleriyle, hareketi oluştururlar (duaların yinelenmesi).

162. Burada Bahtin'in aklında anlam bütünlüğüyle bağlı üç Yeni Ahit metni vardır. Birincisi Ferisi ve Vergi görevlisinin öyküsüdür (Luka 18:13). İkincisi Kenanlı kadının kızının iyileşmesidir (Matta 15:28). Üçüncüsü de, cinli bir çocuğun "İman ediyorum, imansızlığımı yenmeme yardım et Tanrım" diyen babasının öyküsüdür (Markos 9:24).

Güven öğesi ve inanç ve umut tonları ne denli çabuk fiili hale gelirse, bazı estetik öğeler iç hesaplaşmaya o denli çok sızmaya başlar. Düzenleyici rol pişmanlıktan güvene kayarken, estetik bir biçim, bir *uyum* mümkün hale gelir. İnanç aracılığıyla Tanrı katında onaylanmamı önceleyerek, yavaş yavaş *kendim-için-ben*'den Tanrı için *ötekine* dönüşürüm –Tanrı katında nahif hale gelirim. Bu *dinsel nahiflik* evresinde, (birçok Hıristiyan ilahisi ve duası kadar) mezmurların da yeri vardır; ritim olanaklı hale gelir, imgeyi kutsayıp yücelten bir ritim vb. olanaklı hale gelir; Tanrı'da güzelliğin öncelenmesi, huzur, uyum ve ölçü olanaklı hale gelir. Düzenleyici rolün pişmanlıktan güvene ve umuda kaydığı itiraf niteliğinde bir iç hesaplaşmanın (nahif itiraf) özellikle mükemmel bir örneğine, Davut'un pişmanlık mezmurunda rastlanabilir (katışıksız *pişmanlık* tonları burada estetikleştirilmiş bir imge dokusu üretir: "Ey Tanrı, temiz bir yürek yarat", "Yıka beni kardan beyaz olayım").[163] İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın bazı bileşenleri temelinde bir sistem inşa etme örneğine Aziz Augustinus'ta da rastlanır: iyi için yetersizlik, iyide özgür olmama, kayra, alın yazısı. Öte yandan, Clairvaux'lu Aziz Bernard (Ezgiler Ezgisi'ne ilişkin yorumunda) bir estetik anlayış örneği sunar:[164] Tanrı'da güzellik, ruhun İsa'ya bağlılığı. Ama dua da, üretilmiş bir *yapıt* değil, icra edilmiş bir *edimdir*. (*Ben*'in düzenleyici gücünün yerini, Tanrı'nın düzenleyici gücü alır; dünyevi belirliliğim, dünyevi adım aşılır ve Hayat Kitabı'nda[165] göklerde yazılmış adı açıkça kavrarım –geleceğin *anısı*.)

İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmada incelemiş olduğumuz değer-ve-anlam özelliklerinin bu bağıntısı, bazen özel bir değişikliğe uğrayabilir ve temel tip daha karmaşık hale gelir. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmada, *tanrıya-karşı-gelme* ve *insana-karşı-gelme*[166] öğesi

*163. Mezmur 51:7 ve 10.

164. Bkz. 80. not.

165. Hayat Kitabı: hem Eski Ahit'te hem de Yeni Ahit'te kurtarılmaya yazgılı olanların adlarının kaydını veya listesini ifade etmek için kullanılan bir ifade. Karş. *New Catholic Encyclopedia*, 17 cilt (New York: McGraw-Hill [1967-1979]), 2. cilt, s. 697-698.

166. Tanrıya karşı olma ve insana karşı olma: takdiri ilahiye veya insanlara karşı gelme veya onlarla mücadele etme. Bahtin aynı cümleyi şöyle yorumlar: "Tanrı'nın veya insanın olası bir yargısını kabul etmeyi reddetme".

mümkündür, yani Tanrı'nın veya insanın olası bir yargısının reddedilmesi ve bunun sonucunda, hınç, güvensizlik, alaycılık, ironi, itaatsizlik tonları baş gösterir. ("Aptal rolü yapma"[167] neredeyse değişmez bir şekilde, insana-karşı olma öğesiyle karakterize olur. Karş. alaycı kaprisli kıvırtmalar ve çarpıtmalar, "aptal rolü yapma"nın kışkırtıcı bir şekilde sınırları zorlayan ve terbiyesizce dalga geçen lafını esirgemezliği.)

Dostoyevski'nin yapıtlarında, küçümsenen bir insanla ilişkili olarak bu tür bir itiraf ve lafını esirgemezlikle karşılaşırız (Dostoyevski'nin kahramanlarının neredeyse bütün itiraf ve lafını esirgemezlik örnekleri tamamen bu türdedir). Romantizmde, ötekiliğin (muhtemel ötekinin, dinleyicinin veya okuyucunun) konumlandırılması, insana-karşı olma niteliği taşır (Dostoyevski'nin *Budala*'sında İppolit'in tutumunda bu nitelik tamamen belirgindir, "yeraltı insanı" için de aynısı geçerlidir.) İnsana ve tanrıya-karşı olma öğesi (umutsuzluğun ürünüdür), estetik uyumu, duaya içkin olan uyumu dışlar (bu nedenle, bazen parodiden medet umulur).

Aynı derecede mümkün olan bir başka şey de, pişmanlığın kendisini ebediyen geçersiz kılmasıdır. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın bu bileşeni, kişinin aynaya yansıyan imgesi tarafından ele geçirilmeye karşı duyduğu kızgınlığa benzer; kişinin ruhu, tam da yüzünün göründüğü şekilde görünebilir. Dostoyevski'nin yapıtlarında yazar ve kahraman sorununu ele aldığımızda, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın temel biçimindeki tüm bu uyarlamaları inceleyeceğiz.

İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın en derinlerindeki ve dolayısıyla en kötü tezahürlerindeki ağır söz, bu biçimin belirgin sapmasını yansıtır. İç hesaplaşma içten dışa döner. Ağır söz veya küfür biçiminde tezahür eden bu eğilim, ötekine tek başına kendisi hakkında ne söyleyebileceğini ve söylemesi gerektiğini söyler –"lafını ağzına tıkar". En ağır sözlü saldırı biçimi, ötekinin kendisi hakkında pişmanlık-şikayet tonlarında söyleyebileceği şeyleri düşmanlık ve alay tonlarında ifade eden, yani kişinin öteki dışındaki kendi ayrıcalıklı yerini, söz konusu olması gereken şeye doğrudan doğruya karşıt amaçlarla kullandığı katışıksız ağır sözdür ("yapayalnızsın

167. Bkz. 146. not.

–senin için başkası yok"). Dolayısıyla, pişmanlık biçimindeki bir mezmurun bir paragrafı en ağır söze dönüşebilir.[168]

Söylediklerimizden çıkan sonuçları özetleyelim. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmada kahraman yoktur, yazar yoktur, çünkü karşılıklı ilişkilerini fiili hale getiren hiçbir konum yoktur, onun dışında değer-kuramsal olarak konumlanan hiçbir konum yoktur. Yazar ve kahraman tek bir bütün olmuştur: Kendi oluş sürecinde ruhun üzerinde egemenlik kuran ve Tanrı'da öncelenme aracılığıyla kazandığı belli ölçüde bir bedenselleşme haricinde, kendi bütünlenmesine veya tamamlanmasına ulaşamadığını gören tindir (nahif hale gelen tin). İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmada, –konusuz oluş sürecindeki bir olay olan– bütünlüklü, benzersiz varlık olayından kopmuş, kendine yeterli tek bir bileşen yoktur; anlamın yönetimindeki mutlak gelecekten bağımsız hiçbir bileşen yoktur.

Estetik açıdan geçerli bir bileşen olarak *öykünün*[169] (kendine-yeterli ve sınırlı, kendi-içinde kapsanan bir olay kütlesi –kendi olumlu, gerekçelendirilmiş başlangıcı ve sonu ile tecrit edilmiş bir kütle-anlamında *öykü*) itiraf niteliğinde iç hesaplaşmada mümkün olmadığı açıktır. Estetik açıdan geçerli kuşatıcı bir dünya veya çevre olarak hiçbir nesne-dünyası da mümkün olamaz –kısacası, itiraf niteliğinde iç hesaplaşma, sanatsal tasvir bileşenini (manzara, ortam, müşterek varoluş vb.) dışlar. Bir hayatın tüm olaylarıyla oluşturduğu biyografik bütün, kendine yeterli bir bütün değildir ve itiraf niteliğinde iç hesaplaşmada bir değer yansıtmaz (hayatın bu değeri, yalnızca sanatsal değer olabilir); itiraf niteliğinde iç hesaplaşma, (potansiyel olarak) yaşanan bir hayattan biyografik anlamda değerli bir bütün inşa etme görevini bilmez basitçe. Kişinin kendi-kendisiyle-ilişki biçimi, tüm bu değer-kuramsal bileşenleri olanaksız hale getirir.

Peki okuyucu, itiraf niteliğinde bir iç hesaplaşmayı nasıl algılar? Kimin gözünden okur? Bir iç hesaplaşmayı algılamamız, kaçınılmaz olarak onu estetikleştirmeye yönelecektir. Bu şekilde yaklaşıldığında, bir itiraf kendisini bize, olası estetik ele alışın hammad-

168. Karş. Mezmur 51 :5: "Nitekim suç içinde doğdum ben, Günah içinde annem bana hamile kaldı."
169. Hemen aşağıdaki *öykü* tanımına dikkat edin.

desi olarak –olası bir sanat yapıtının olası içeriği (en dolaysız biçiminde, biyografik bir yapıntı) olarak– sunacaktır. Bir itirafı kendi gözümüzden okurken, itirafın *öznesinin* dışında konumlanmış olan kendi değer-kuramsal konumumuzu böylece itirafa katarız; yani, bu konumla ilintili bütün olasılıklarla birlikte, onu aşan birtakım öğeler katarız: Hem sonuna hem de diğer bileşenlerine tamamlayıcı bir anlam iliştiririz (çünkü zamansal olarak dışındayızdır); ona bir arka plan tedârik ederiz (onu, belirli bir tarihsel dönemin ve belirli bir tarihsel ortamın bağlamında algılarız, elbette bunların bilgimiz dahilinde olması koşuluyla) veya onu sadece en aşina olduğumuz arka planın önünde algılarız; bazı gerçekleşme öğelerini, onu kuşatan bir uzama yerleştiririz vb. Algılamamızın kattığı tüm bu "fazlalık" bileşenleri, bir yapıtın estetik açıdan bitmiş biçiminin oluşturulması için gerekli temeli sağlar. Temaşa eden kişi, yazarlığın çekimine girmeye ve iç hesaplaşmanın *öznesi* de kahraman haline gelmeye başlar (temaşa eden, bir sanat yapıtını algılarken söz konusu olduğu gibi, burada yazarla birlikte-yaratıyor değildir elbette, ama yine de birincil bir yaratım ediminde –basit bir edimde– bulunuyordur).

İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmaya bu tür bir yaklaşım, bilinçli olarak sanatsal-olmayan kendi amacından,[170] daha en başta, tamamen sapar. Her türlü insani belgeyi sanatsal algılamanın nesnesi kılmak mümkündür elbette, üstelik, zaten sona ermiş olan bir hayata dair belgeler söz konusu olduğunda bu özellikle kolaydır (aslında, belgenin estetik anımızda tamamlanması, genellikle bizim yükümlülüğümüzdedir). Ama sanatsal algılama, her zaman temel algılama, belgenin kendi amacının belirlemiş olduğu bir algılama değildir, dahası vardır: Estetikleştirmenin eksiksizliği ve derinliği, belgenin güvenilirliği ve nizamiliği[171] ("kurmacalaştırma"nın yapmadığı bir şeydir bu) bakımından içkin ve estetik-dışı amacını kişinin zaten anlamış olduğunu önvarsayar.

170. Kendi amacı: tam karşılığı, kendisine koyduğu belli görev.
171. Nizamilik: kendi yasa(larına)sına uygunluğu. Karş. Almanca *Selbstgesetzlichkeit*.

Öyleyse itiraf niteliğinde bir iç hesaplaşmanın okuyucusu *kim* olmalıdır? Okuyucu iç hesaplaşmaya içkin olan estetik-dışı amacı fiili hale getirmek için onu *nasıl* algılamalıdır? Burada özsel olan şey, karşımızda birlikte-yaratabileceğimiz hiçbir yazar bulunmaması, yazarla birlikte, tamamen estetik koşullarda tamamlayabileceğimiz hiçbir kahraman olmamasıdır. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın *öznesi*, varlık olayında benim karşımda kendi ediminin icrası olarak durur ve ben bu edimi (taklit ederek) ne yeniden üretmeliyimdir ne de sanatsal olarak tamamlamalıyımdır; (bana yöneltilen bir rica örneğinde olduğu gibi) sadece kendi gerçekleştirdiğim bir yanıtlama edimiyle ona karşılık vermeliyimdir; onu sanatsal olarak yeniden üretmemeliyimdir –onu taklit etmemeli ve onunla birlikte-deneyimlememeliyimdir; onu sanatsal olarak kavramamalı ve yanıtlayıcı bir edimle ona karşılık vermeliyimdir: Ya onu gerçekleştirmeliyimdir ya da gerçekleştirmeyi reddetmeliyimdir; bu edim, ricaya içkin değildir, oysa estetik temaşa –birlikte-yaratma–, ampirik olarak verilmiş bir sanat yapıtına olmasa da, bir sanat yapıtına içkindir.[172]

Her ikimizi de kuşatan bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın *öznesinin* karşısında dururum ve benim yanıtlama edimim, onu bu olaydan tecrit etmemelidir; olayın daha-olacak-olan geleceği ikimizi buluşturur ve karşılıklı ilişkimizi belirler (her ikimiz de Tanrı'nın dünyasında birbirimizin karşısında dururuz). Ötekinin dışında konumlanılan konum kalıcıdır elbette ve giderek daha da güçlenir (aksi halde, yaratıcı anlamda üretken olmazdı), ama bu durumda estetik açıdan kullanılamaz ve ahlâki-dinsel bir işleve bürünür. Estetik anı ve tarihin anısından başka, bir de ezeli anı, kilisenin ilan ettiği anı[173] vardır: tek bir kişiyi (fenomenler düzleminde) tamamlamayan anı, ölünün duayla anılması

172. Bkz. "estetik nesne" ile ilgili 108. not.

173. Karş. Rus Ortodoksların ölü gömme töreninin (*Panikhida*) sonunda: "Tanrım, uykuya dalmış kuluna huzurlu bir ebedi istirahat bahşet ve anısını sonsuz kıl (*sotvori emu vechnuju pamjat'*)" Bkz. Vladimir Slo'ev, *Sobranie sochinenij*, 2. basım, 8. cilt (St. Petersburg: Prosveshvhenie, n. d.): *Opravdanie* 19. bölüm, 2. kısım, s. 450-452; Pavel Florensky, *Stolp i utwerzhdenie istiny* (Berlin: Rossica, 1929), s. 195-202; Helmut Gollwitzer, *Krummes Holz-aufrechter Gang*, 3. basım (Münih: Chr. Kaiser, 1971), s. 58 ("göttliches Gedenken").

("Tanrı'nın ölmüş bu... kulu") ve ölünün ruhunun huzur bulması için dualarla anılması. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın içkin amacı tarafından belirlenmiş olan *ilk* icra edilen edim, ölenin bağışlanması ve günahlarından kurtulması için ölenin adına edilen *duadır* (bu, *özsel* bir duadır, yani kendi ruhumda bağışlanmaya tekabül eden veya karşılık veren içsel bir ruh halini öngerektiren bir duadır). Her türlü içkin dünyevi-kültürel edim, bu bağlamda yetersiz ve yavan olacaktır. Ama bu bileşenin analizi, tamamen seküler olan incelememizin sınırlarını aşıyor.

İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın içkin amacının parçası olan *ikinci* bir bileşen daha vardır: eğitme (tamamen pratik etik-dinsel biliş). İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın eğitme amacını fiili hale getirirken, kendimi *özneye* yansıtır ve *öznenin* içsel olayını kendi içimde yeniden-üretirim, ama bunu, onu tamamlama ve özgürleştirme amacıyla yapmam, kendi tinsel gelişmem amacıyla, birikimsel tinsel deneyim aracılığıyla kendimi zenginleştirme amacıyla yaparım. İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma, bizi Tanrı konusunda bilgilendirir ve eğitir, çünkü gördüğümüz üzere, kişi, yalnızca tek başına sürdürdüğü iç hesaplaşma aracılığıyla, Tanrı'nın takdirini kazanır ve zaten hayatın içinde yaşayan inancın farkına varır (yaşanmış-inanç-olarak-hayat). (Karş. Vergi Görevlisi'nin[174] öyküsünün, kısmen de mezmurların tamamen eğitici anlamı.) İtiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın okuyucu için içkin amacı temelde budur. Bu, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmaya estetik şekilde de, teorik biliş biçiminde de yaklaşmayı dışlamaz, ama bu iki yaklaşım da anlamını özü bakımından fiili hale getirmekte başarısız olur, o başka.

2. [Otobiyografi]

Şimdi *otobiyografiyi* ele alacağız ve otobiyografinin kahramanını ve yazarını inceleyeceğiz.

Hiçbir biyografik değer tanımayan ortaçağın sonuna doğru ve Rönesans'ın başlarında, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmadan otobiyografiye geçiş sürecinde belirgin ve içsel olarak çelişkili biçimle-

174. Luka 18:9-14.

rin ortaya çıkışını saptayabiliriz. Peter Abelard'ın *Historia Calamitatum Mearum*'u[175] bu türden bir karışık biçimi yansıtır; burada ilk biyografik değerler itiraf temelinde ortaya çıkmaya başlar (ama biraz insana-karşı[176] bir tını barındırırlar) ve ruh, Tanrı'da olmasa da, beden kazanmaya başlar. Kişinin kendi hayatıyla ilişkili biyografik konumu, yani biyografik değerin yönetimindeki konum, Petrarca'daki itiraf konumuna egemendir, gerçi bir dirençle karşılaşmaktadır. İtiraf veya biyografi, gelecek nesiller veya Tanrı, Aziz Augustinus veya Plutarkhos, kahraman veya keşiş: Bu ikilem (ikinci alternatife yönelme eğilimiyle) Petrarca'nın hayatı kadar yapıtlarında da varlığını korur ve en açık ifadesini (gerçi biraz basit bir ifadedir) *Secretum*'unda[177] bulur. (Aynı ikileme, Boccacio'nun hayatının ikinci yarısında da rastlarız.) Rönesans'ın başlangıcında, itiraf tonu çoğunlukla bir hayatın biyografik kendi-içinde-kapsanmışlığını ve ifadesini istila eder. Ama nihai zafer, biyografik değerin olur. (Aynı türde bir çarpışmayı ve mücadeleyi, aynı tavizleri ve ilkelerden birinin aynı zaferini, modern günlüklerde de bulabiliriz. Günlükler bazen itiraf niteliğinde bazen de biyografi niteliğindedir: Tolstoy'un son günlüklerinin hepsi, itiraf niteliğindedir, elbette ulaşabildiklerimizden değerlendirdiğimiz kadarıyla;[178] Puşkin'in günlüğü[179] düpedüz otobiyografiktir; genelde tüm klasik günlükler otobiyografiktir –tek bir pişmanlık tonuyla açıklanırlar.

Otobiyografi ve biyografi arasında belirgin, özsel olarak zorun-

175. "The Story of My Adversities"; karş. *The Story of Abelard's Adversities*, çeviri J. T. Muckle (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1964).

176. Bkz. 166. not.

*177. *Secretum* (diğer başlıkları: *De contemptu mundi, De secreto conflictu curarum mearum*) –Francesco Petrarca'nın 1342-1343'te yazdığı ve 1353-1358'de yeniden ele aldığı bir diyalog. Diyaloğun katılımcıları, Petrarca, kişileştirilmiş Hakikat ve Aziz Augustinus'tur. Diyaloğun içeriği, Petrarca'nın yaşama tarzının tartışılmasıdır; Petrarca (Hakikat ve Aziz Augustinus tarafından ama kısmen de bizatihi kendisi tarafından) hem bir günahkâr olarak suçlanır hem de savunulur ya da daha doğrusu, değişime maruz kalmayan verilmiş nesnel bir şey (Petrarca'nın diyaloğun bir katılımcısı olarak temel konumu) olarak eleştirel olmayan bir tarzda tanımlanır. Karş. M. Gersherzon'un makalesi, Petrarca, *Avtobiografije: Ispoved', Sonety* içinde (St. Petersburg: n.p., 1914).

178. Bkz. 160. not. Bahtin'in çalışmasını yazdığı tarihte Tolstoy'un daha sonraki günlüklerine yalnızca alıntılardan ulaşılabiliyordu.

179. Puşkin'in 24 Kasım 1833'ten Şubat 1835'e dek tuttuğu günlükten bir parça.

lu bir ayrım çizgisi yoktur ve bu, temel önem taşıyan bir konudur. Bir farklılık vardır elbette, üstelik bu kayda değer bir farklılık da olabilir, ama bilincin değerler bakımından takındığı temel tutumla aynı düzlemde konumlanmış değildir. Ne biyografide ne de otobiyografide *kendim-için-ben* (kendimle olan ilişkim) biçimin düzenleyici, kurucu öğesini yansıtmaz.

Biyografi veya otobiyografiden (bir kişinin hayatının muhasebesinden), kendimi ve hayatımı sanatsal olarak nesneleştirebildiğim, beni aşan en dolaysız biçimi anlarız. Biyografi biçimini yalnızca kendini-nesneleştirme amacına hizmet etme, yani bir otobiyografi oluşturma açısından ele alacağız. Başka bir deyişle, biyografide kahramanın ve yazarın muhtemel örtüşmesi açısından, daha doğrusu kahramanla ilişkisinde yazarın özel karakterinin bakış açısından ele alacağız. Zira yazarın kahramanla örtüşmesi sonuçta bir *contradictio in adiecto*'dur [terim ile ona ilave edilen şey arasındaki tezat]: Yazar sanatsal bütünün kurucu öğesidir ve bu haliyle bu bütün içinde, bütünün başka bir kurucu öğesini temsil eden kahramanla örtüşemez. *Hakkında konuşulan* kişinin ve *konuşan* kişinin "hayattaki" kişisel örtüşmesi, sanatsal bütündeki bu bileşenlerin ayrılığını geçersiz kılmaz. Sonuçta, "Ben kimim?" sorusuna karşıt olacak şekilde "Kendimi nasıl imgeleştiririm?" sorusunu sormak mümkündür.

Buradaki bağlamda, bir öykünün tutarlı dışsal bütününde düzenlenebilecek olan, ama sanatsal-biyografik değerleri fiili hale getirmektense bir tür nesnel veya pratik amaçların izini süren, kişinin kendisi hakkında bilgi iletme biçimi olarak otobiyografi ile ilgilenmiyoruz. Kültürel açıdan önemli bir şahsiyetin tamamen bir inceleme niteliğindeki biyografisi, kendisi için hiçbir sanatsal-biyografik hedef koymadığından, buradaki bağlamda bu tür bir biyografinin tamamen inceleme-niteliğindeki-tarihsel amacıyla da ilgilenmiyoruz. Verilmiş herhangi bir yapıttaki sözde otobiyografik unsurlara gelince, bu tür unsurların son derece değişken olabileceğine dikkat çekmek gerekir: İtiraf niteliğinde olabilirler; icra edilmiş bir edimin tamamen nesnel, olgusal açıklaması olabilirler (bilişsel bir düşünme edimi, politik bir edim, pratik bir edim vb.); son olarak, lirik bir

nitelik taşıyabilirler. Bu tür unsurlar, yalnızca özgül olarak biyografik nitelikte oldukları sürece, yani biyografik değeri fiili hale getirdikleri sürece bizi ilgilendiriyorlar.

Tüm sanatsal değerler arasında biyografik değer, özbilinci en az aşan değerdir. Bu nedenle, yazarın kahramana en yakın olduğu yer biyografidir –adeta birbirleriyle yer değiştirebilirler. Yazarın ve kahramanın sanatsal bir bütünün sınırları dışında aynı kişide örtüşmesinin mümkün olmasının nedeni de budur. Biyografik değer, yalnızca bir başkasının hayat öyküsünü düzenleyebilmekle kalmaz, yanı sıra hayatın deneyimlenme biçimini ve kişinin kendi hayat öyküsünü de düzenleyebilir; kişinin kendi hayatının bilincine varma biçimi olabilir, kişinin kendi hayatını görme ve dile getirme biçimi olabilir.

Biyografik biçim, biçimlerin "en gerçekçi" olanıdır, çünkü tecrit eden[180] ve tamamlayan bileşenleri en az sayıda içerir. Yazarın kendi kendine sürdürdüğü etkinliği, bu biçimde en az dönüştürücü haldedir; yazar, kendisini neredeyse yalnızca kahramanın dışında olmayla, dışsal olarak –sadece uzamsal ve zamansal olarak–, sınırlayarak, kahramanın dışındaki değer-kuramsal konumunu en ilkesiz şekilde kullanır. Hiçbir kesin karakter sınırı, hiçbir belirgin tecrit etme ve hiçbir bitmiş ve yoğun *öykü* yoktur.

Biyografik değerler, hayatın ve sanatın ortaklaşa paylaştığı değerlerdir; yani, pratik edimleri, bu edimlerin ulaşmaya çalıştığı amaçlar sıfatıyla belirleyebilirler; burada, bir *yaşanmış hayat estetiğinin* biçimini ve değerlerini ele alacağız. Biyografinin yazarı, yaşanmış hayatta bizi ele geçirme olasılığına en çok sahip olan muhtemel ötekidir; kendimize aynada baktığımızda, şan şöhret hayalleri kurduğumuzda, hayatımız için planlar yaptığımızda bizimle olan muhtemel ötekidir; bilincimize sızan ve çoğunlukla edimlerimizi, değer yargılarımızı, kendimize bakışımızı, kendi *kendim-için-ben*'imizle birlikte belirleyen muhtemel ötekidir; dışsal hayatımızın hâlâ yeterince aktif olabildiği bilincimizdeki ötekidir (oysa bir başkası bizi ele geçirdiğinde, yoğun bir içsel hayat mümkün değildir elbette ve *kendim-için-ben*'imi tamamen özgür kılmak için bu-

180. Bkz. "yalıtma" konusundaki 103. not.

rada bir çatışma, öteki ile bir mücadele başlar: kendi hayatım için kendimle girdiğim bir hesaplaşma olarak itiraf). Ama özgürce hükmetmesine izin verirsek ve ona yenilirsek, öteki –bilincimizdeki öteki– gasp edici bir ikizimize de dönüşebilir, ama birlikte dolaysız (nahifçe dolaysız), yoğun ve mutlu bir hayat sürebileceğimiz bir gasp edici ötekidir (kuşkusuz, bizi yazgının gücüne teslim eden de yine bu ötekidir: Ötekinin-ele-geçirdiği hayat her zaman yazgısal bir hayata dönüşebilir).

Geçmişe dair sıradan anılarımızda aktif olan genellikle bu ötekidir ve onun değer-tonlarıyla kendimizi hatırlarız (çocukluğumuzu hatırlarken, bizim içimizde bedenselleşmiş olan öteki, annemizdir). Uzak geçmişimizin huzurlu bir şekilde hatırlanma tarzı, niteliği bakımından farklı bir şekilde estetikleştirilir ve biçimsel olarak bir öyküye yakınlaşır (anlam-yönetimindeki geleceğin ışığında hatırlanan anılar, pişmanlık içeren anılardır). Geçmişe dair her türlü anı, bir şekilde estetikleştirilecektir; geleceğin anısı ise daima etiktir.

Beni ele geçiren öteki, ben kendimi ötekilerin dünyasından değer-kuramsal olarak koparmadığım sürece, kendimi bir topluluk (aile, ulus, uygar insanlık) içinde algıladığım sürece, benim *kendim-için-ben*'imle çatışmaz. Bu durumda, ötekinin benim içimdeki değer-kuramsal konumu, benim için *yetkindir*; öteki, benim hayatımın öyküsünü anlatabilir ve bunu yaptığında ben onunla tam bir içsel uyum halinde olacağımdır. Hayatım ötekiler topluluğuyla çözülmez bir bütünlük içinde devam ettiği sürece, (ötekilerin dünyasıyla paylaştığı tüm kurucu öğeler bakımından) bir başkasının benim hayatıma dair muhtemel bilincinin düzleminde yorumlanır,[181] kurulur ve düzenlenir; hayatım öteki tarafından yine ötekilere (veya gelecek nesillere) anlatılabilecek muhtemel bir öykü olarak algılanır ve kurulur. Muhtemel bir anlatıcıya ilişkin bilincim, muhtemel bir anlatıcının değer-kuramsal bağlamı, değerleri bakımından ötekilerin dünyasında yer aldıklarında, edimlerimi, düşüncelerimi ve hislerimi düzenlerler. Hayatımın bu bileşenlerinin her biri, bir anlatı –hayatımın öyküsü olan bir anlatı– bütünü kapsamında algılanabilir; her birini herkesin ağzından duyabiliriz. Kendi hayatımı te-

181. "Anlam kazandırma, anlamlı kılma" anlamında "yorumlama".

maşa etmem, ötekilerin benim hayatım hakkındaki anılarının –gelecek nesillerin veya sadece aile fertlerinin ve yakın akrabaların anılarının– öngörülmesinden başka bir şey değildir (herhangi bir hayatın biyografikliğinin genişliği değişiklik gösterebilir elbette); hayatın kendisi kadar hayatın hatırlanmasını düzenleyen değerler de tamamen aynıdır.

Ötekini hayatımın *yetkin* ve içsel olarak kavranabilir yazarı haline getiren şey, kendime-hizmet-eden amaçlar için ötekini *üretmiş* olmam değil, ama ötekinin benim gerçeklikte onayladığım ve (tıpkı çocuklukta beni belirleyen annemin değer-kuramsal gücü gibi) hayatımı fiilen belirleyen bir değer-kuramsal gücü temsil ediyor olmasıdır. Bu öteki, ötekinin failliğinin ürettiği ben değilimdir, bilakis bende değer haline gelmiş ötekidir, bendeki başka bir insan varlıktır. Beni içsel olarak yöneten birisi, bana sevgiyle yaklaşan, benim içimdeki yetkin ötekidir, ama ötekini bir araca indirgeyen ben kendim değilimdir (benim içimdeki ötekilerin dünyası değildir, ben kendim o dünyanın içinde onun bir katılımcısı olarak bulunurum); burada bir asalaklık durumu söz konusu değildir.

Kahraman ve anlatıcı, bu durumda kolaylıkla yer değiştirebilir: Bir başkasını, bana yakın birisini (bir ailede, bir ulusta, insanlıkta, dünyada, aynı değer-kuramsal hayatı birlikte sürdürdüğüm birisini) anlatan ya benimdir ya da beni anlatan, ötekidir; hiç fark etmez, her iki durumda da ötekiyle aynı tonlarda ve aynı biçimde anlatının içinde yer alırım yine de. *Ötekilerin* kahramanlar olduğu ve dünyanın da *onları* kuşatan dünya olduğu hayattan kendimi koparmadan, ben –bu hayatın anlatıcısı olarak– adeta kahramanlarla kaynaşırım. Kahramanların benim için ötekiler olduğu hayatımı anlattığımda, yavaş yavaş bu anlatının biçimsel yapısıyla iç içe geçerim (kendi hayatıma katılırım, ama onun bir kahramanı haline gelmem); kendimi kahramanın yerine koyarım, kendi anlatım aracılığıyla kendimi büyülerim. Ötekilerle dayanışma içinde olduğumda, ötekilerin değer-kuramsal algılanma biçimleri bana aktarılır. Böylece anlatıcı kahraman haline gelir.

Ötekilerin dünyası benim için değer-kuramsal açıdan yetkin ise, o zaman beni-öteki-olarak kendisinin bir parçası haline getirir (ama

bunu benim için yetkin olduğu açılardan yapar elbette). Ötekilerin, bana yakın insanların, söyledikleri kadar duygusal tonlamaları da, bana kendi biyografim hakkında çok fazla şey öğretir: doğumum ve yaşlanmam, çocukluğumdaki aile hayatına ve ulusal hayata dair olaylar (yani, bir çocuğun anlayamayacağı veya basitçe algılayamayacağı her şey). Hayatımın ve dünyasının en az kavranabilir ve en tutarsız resmini yeniden oluşturulmak için bile tüm bu kurucu öğelere ihtiyaç duyarım; ben –kendi hayatımın anlatıcısı olarak– bunların hepsini, hayatımın kahramanı olan ötekilerin ağzından öğrenebilirim ancak.

Ötekilerin anlattığı bu öyküler olmasaydı, hayatım kendi içeriği bakımından eksik ve bulanık olmakla kalmazdı, bunun yanı sıra içsel olarak dağınık da olurdu, değerle bağlantılı her türlü *biyografik bütünlükten* yoksun olurdu. Kendi içimde deneyimlediğim haliyle hayatımın *kesitleri* (biyografik bütünün bakış açısından "kesitler") sonuçta yalnızca *kendim-için-ben*'imin içsel bütünlüğünü (bir görevin gelecekteki bütünlüğünü) veya biyografinin değil ama itiraf niteliğinde bir iç hesaplaşmanın bütünlüğünü kazanabilir. Zira yalnızca *kendim-için-ben*'in daha-kazanılacak-olan bütünlüğü, içeride yaşanan ve deneyimlenen hayata içkindir. Bütünlüğün içsel ilkesi, biyografik anlatıya uygun değildir: *Kendim-için-ben*'im, herhangi bir şeyi anlatmaya muktedir değildir. Ama ötekinin biyografi açısından son derece elzem olan değer-kuramsal konumu, bana en yakın konumdur: Hayatımın kahramanı olan ötekiler ve *hayatımın anlatıcıları aracılığıyla* onda doğrudan doğruya yer almaya başlarım. Dolayısıyla, bir hayatın kahramanı bu hayatın anlatıcısı olabilir.

Buna bağlı olarak, bir hayatın biyografik kendini-nesneleştirmesini yetkin ve üretken kılan şey, ötekilerin dünyasına içsel ve organik değer-kuramsal katılımdır yalnızca; yalnızca bu tür bir katılım, bendeki ötekinin –hayatımın muhtemel yazarının– konumunu güçlendirir ve rastlantısal olmaktan çıkarır (yani, kendi dışımda konumlandığım konumu, ötekilerin sevgiye dayalı dünyasında –kendimi ayırmadığım ötekilerin, kendimi karşıtlaştırmadığım dünyasında– kendisine destek bulan konumu sağlamlaştırır; bendeki ötekiliğin, bendeki insan *doğasının* (her ne kadar bu, işlenmemiş ka-

yıtsız bir doğa olmayıp, kendimi değer-kuramsal olarak onayladığım ve şekillendirdiğim bir doğa olsa da) değer-kuramsal varoluşunun dayanıklılığı ve gücünde kendisine destek bulan bir konumdur bu; yine de böyle bir doğa bile, belli ölçüde denetlenemez bir kendiliğindenlikten yoksun değildir).

Biyografik değerin bakış açısından, bir hayatın biyografik bilincinin ve bu hayatın biçimlendirilmesinin, biyografik dünyanın genişliğine (anlam bahşeden değer-bağlamının kapsamına) ve yetkin ötekiliğin niteliğine bağlı olan iki temel tipi vardır. Birincisini *serüvenci-kahramanlık* olarak adlandıralım (Rönesans, "Fırtına ve Şiddet [Coşkunluk Akımı]",[182] Nietzschecilik), ikincisini de *toplumsal-gündeliklik* olarak adlandıralım (Duygusalcılık ve kısmen Gerçekçilik). Önce birinci biyografik değer tipinin ayırıcı özelliklerini ele alacağız.

Serüvenci-kahramanlık biyografik değeri, bir kahraman olma –ötekilerin dünyasında önem kazanma– arzusu veya dürtüsünde temellenir; sevilme arzusunda temellenir; bir de, hayatın "öyküsel" olanaklarını,[183] içsel ve dışsal hayatın çeşitliliğini eksiksizce yaşama arzusunda temellenir. Biyografik kahramanın hayatını ve eylemlerini, kahramanın kendisi için düzenleyen bu üç değer, büyük ölçüde estetik değerlerdir ve kahramanın hayatının bir yazar tarafından sanatsal olarak temsil edilmesini düzenleyen değerleri oluşturabilirler. Bu değerlerin üçü de bireycidir ama bu bireycilik dolaysızdır; ötekilerin dünyasından hâlâ ayrılmamış olan, hâlâ ötekiliğin varlığının parçası olan nahif bir bireyciliktir –bu ötekiliğe ihtiyaç duyan ve ötekinin yetkinliği aracılığıyla onu ayakta tutan bir bireyciliktir (bu durumda, kişinin yalnız *kendim-için-ben*'i ötekiyle karşıtlığı –itirafa dayalı iç hesaplaşma açısından karakteristik olan insana-karşı-gelen türde bir karşıtlık– söz konusu değildir). Bu nahif bireycilik, nahif, dolaysız bir parazitlikle yakından bağlantılıdır. Şimdi bu üç değerin birincisini ele alalım: kahramanca bir ha-

182. "Fırtına ve Şiddet [Coşkunluk Akımı]" –Almanca *Sturm und Drang*: Almanya'da (1760'ların sonundan 1780'lerin başına kadar süren) edebi ve entelektüel bir akım. Karş. Roy Pascal, *The German Sturm und Drang* (Manchester: University Press, 1954).

183. Hayatın "masalsı" olanakları, yani hayata içkin olan birçok *masal*.

yat yaşamaya, ötekilerin dünyasında önemli olmaya, şan, şöhret kazanmaya çalışma.

Şan, şöhret kazanma çabası, nahif bir kahramanın hayatını düzenler ve bu hayatın *öyküsünü* –şan şöhret kazanmasını– düzenleyen de şan, şöhrettir. Şan, şöhret kazanmaya çalışmak, tarihin uygar insanlığı (veya bir ulusu) kapsamında kişinin kendisinin bilincine varması demektir; kişinin kendi hayatını bu uygar insanlığın muhtemel bilincinde temellendirip inşa etmesi demektir; kişinin kendisinde ve kendisi için değil, ötekilerde ve ötekiler için büyümesi demektir; kişinin kendi çağdaşlarının ve torunlarının yakın dünyasında bir yer edinmesi demektir. Bu durumda gelecek de, kendisini değer bakımından gelecekte gören ve bu geleceğin yönetiminde olan bireysel kişi için düzenleyici bir önem taşır elbette. Ama bu gelecek, anlam-yönetimindeki mutlak gelecek değildir; daha ziyade, şimdiyi olumsuzlamayan, onu organik olarak sürdüren zamansal, tarihsel gelecektir (yarın). *Kendim-için-ben*'in geleceği değil, ötekilerin geleceğidir –sonraki nesillerin geleceğidir (bireysel kişi anlam-yönetimindeki gelecekle yönlendiğinde, hayatındaki tüm estetik öğeler kaybolur, birey açısından önemini yitirir ve dolayısıyla, birey için biyografik değer de son bulur). Ötekileri kahraman yaparken, bir kahramanlar mabedi inşa ederken, ben de bu tür bir mabedin parçası olmaya çalışırım, onda kendime bir yer bulmaya çalışırım ve ötekilere benzeyerek yarattığım ve özlenen geleceğin parçası olan kendi imgemle bu mabedin içinde kendimi yönlendirmeye uğraşırım. Biyografik değerdeki kahramanlık bileşeni, kişinin kendisini organik olarak tarihin kahramanlaştırılmış insanlığı içinde duyumsamasıyla tanımlanır; kişinin kendisini organik olarak bu insanlığın bir katılımcısı olarak duyumsamasıyla, bu insanlık kapsamındaki kendi özsel büyümesini deneyimlemesiyle, insanlığa kök saldığını duyumsamasıyla ve bu insanlık kapsamında yaptıklarının ve geçirdiği günlerin eksiksiz bilincine varması ve bunları anlamasıyla tanımlanır. (Bu durumda parazitlik, tamamen nesnel anlamın-değerlerin birey için taşıdığı öneme bağlı olarak, az çok güçlü olabilir. Şan şöhret kazanma çabası ve tarihsel-kahramanca varoluşun parçası olma duygusu, sıcaklık yayan bir eşlikten başka bir

şey olamaz; kişinin yaptıklarını ve geçirdiği günleri fiilen yöneten şey, anlamın geçerliliğine sahip olan bir şeydir. Öyleyse biyografi, yerini nesnel, olgusal bir kayıt veya itiraf niteliğinde bir iç hesaplaşmaya bırakıp kaybolmaya başlarken, *zamansal* gelecek de *anlamın*-yönetimindeki geleceği belli belirsiz gölgeleyecektir.)

Birinci biyografik değer tipinin ikinci kurucu öğesi sevgidir. Sevilme arzusu; kişinin kendisinin bilincinde olması, kendisini görmesi ve kendisini bir başkasının muhtemel seven bilincinde biçimlendirmesi; bir başkasının özlenen sevgisini, bileşenlerinin birçoğu bakımından hayatını harekete geçiren ve düzenleyen bir güce dönüştürme çabası: tüm bunlar da, bir başkasının seven bilinci atmosferinde büyümeyi teşkil eder. Kahramanlık değeri, kişisel-toplumsal, kişisel-kültürel ve kişisel-tarihsel hayatın (*gesta*) temel bileşenlerini ve olaylarını, bir hayatın temel iradi yönelmişliğini belirler; öte yandan, sevgi, değerin bakış açısından tüm iç ve dış ayrıntılarına anlam ve beden kazandırarak bu hayatın duygusal coşkusunu ve gerilimini belirler.

Bedenim, dışım, giyimim kuşamım; ruhumun muhtelif içsel-dışsal ayrıntıları; hayatımın, değer-kuramsal bir önem taşımayan ve tarihsel-kahramanlık bağlamına –insanlığa veya bir ulusa-değer-kuramsal olarak yansıyamayan bazı yönleri ve ayrıntıları (tarihsel açıdan özsel-olmayan ama yine de hayatımın bağlamında mevcut olan her şey): tüm bunlar, değer-kuramsal bir ağırlık taşır ve bir başkasının seven bilincinde anlam ve biçim kazanır. Tamamen kişisel öğelerin hepsi, ötekinin seven bilincinde olmak istediğim şey temelinde düzenlenir ve tanzim edilir –öngördüğüm ve o bilinçte değer-kuramsal olarak yaratılması gereken kendi imgemle düzenlenir (ama dışımda, davranış tarzımda, yaşama şeklimde vb. müşterek varoluş tarzı, toplumsal adabı muaşeret tarafından, yani yine ötekilerin bedenleşmiş değer-bilinci tarafından değer-kuramsal olarak belirlenen ve önceden belirlenmiş olan her şey göz ardı edilerek elbette; sevgi, hayatın bu tarih-dışı yönlerine duygusal açıdan daha yoğun bireysel biçimler katar).

Sevgide bir insan –bir başkasının seven bilinci tarafından duygusal açıdan yoğun bir şekilde ele geçirilirken– kendisini adeta bel-

li bir değer-kuramsal boyutta büyütmeye çalışır (karş. kişinin içsel ve dışsal hayatını biçimsel olarak düzenleyen sevgilinin rolü ve bu hayatın, *dolce stil nuovo*'daki [tatlı yeni bir üsluptaki], Guido Guinizelli'nin Bolognese Okulu'ndaki, Dante'deki, Petrarca'daki lirik ifadesi).[184] Kahramanın hayatı kahramanın kendisi için güzel olmaya çalışır, hatta ötekinin özlenen seven bilinci tarafından ele geçirilmesine rağmen, kendi güzelliğini kendi içinde hisseder. Ama sevgi, kahramanın hayatının tarihsel-kahramanlık alanına da taşabilir: Laura'nın adı, *lauro* [defne tacı] ile iç içe geçer (*Laura/lauro*)[185] ve kendi imgesinin gelecek kuşaklarda öncelenmesi, sevgilinin ruhundaki imgesi ile iç içe geçer; sonraki nesillerin biçimlendirici değer-kuramsal gücü, sevgilinin değer-kuramsal gücüyle iç içe geçer –onun hayatında karşılıklı olarak birbirlerini pekiştirirler ve onun biyografisinde (özellikle de lirik şiirde) tek bir motifte birleşirler; Petrarca'nın şiirsel otobiyografisinde meydana gelen şey budur.

Şimdi biyografik değerdeki üçüncü bileşen üzerinde duralım: kahramanın hayatın "öyküsel" olanaklarını olumlayarak kabullenmesi. Bu, hayatın "öyküsel" olanaklarını sonuna kadar yaşama arzusudur –ama kesin ve açıkça bütünlenmiş tek bir *öykü* değil, hayatta içkin olan birçok *öykü* vardır; hayat durumlarının varlıksal özgünlüğünü, değişkenliğini, çeşitliliğini (her ne kadar bu, kahramanı tamamlayan ve belirleyen bir çeşitlilik olmasa da) yaşama ve deneyimleme arzusu; hayatın hiçbir şeyi bütünlemeyen ve her şeyi açık bırakan *öykülerinin* çokluğu. Hayatın bu "öyküsel" sevinci, tamamen biyolojik yaşamsallığa eşdeğer değildir elbette: Basit bir arzu, bir ihtiyaç, biyolojik bir çekim, bir edimin *olgusallığını* kuşatabilir yalnızca, yoksa bu edimin değer-kuramsal bilincini değil (hatta onun biçimlendirilmesini hiç değil).

184. *Dolce stil nuovo*, Guinicelli (Guinizzelli): bkz. Karl Vossler, *Medieval Culture*, çeviri W. C. Lawton, 2 cilt (Rew York: F. Ungar, 1958; 1929 baskısının yeniden basımı), 1. cilt, s. 305-309, 2. cilt, s. 91-94; Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik* (Frankfurt/Main: V. Klostermann, 1964), 2. bölüm.

185. Petrarca'nın hayatındaki önemli bir olay, şiirdeki başarılarından ötürü Capitolino Tepesinde şair olarak taç (defne tacı) giymesiydi. Hayal gücü, sevgilisinin adı ve (coşkulu, tutkulu şeref, şan şöhret sevgisinin simgesi olan) "laurel" –defne- sözcüğü arasındaki ses benzerliğinden etkilenmişti. [Bkz. Hugo Friedrich, *Epochen*, s. 196-201 ("Laura-Symbolik").]

Hayat süreci ancak bir değer-kuramsal farkındalık meselesi haline gelip içerikle dolduğunda, hayatın "öyküsel" olanaklarını, yaşama sürecinde yerine getirilmiş, değer-kuramsal şekilde kurulmuş bir ameller dizisi olarak, hayatın kendisini içeriği bakımından verilmiş bir şey şeklinde sunduğu bir dizi olarak ele almamız gerekir. Bu değer-kuramsal bilinç düzleminde, hayat mücadelesi (bir organizmanın biyolojik kendini-koruması ve adaptasyonu) bile, değer-kuramsal olarak kurulmuş bir dünyanın belirli koşullarında (*bu* güneşe sahip *bu* dünya vb.) bir serüven-değeri haline gelir (bu haliyle nesnel ve anlamla-bağlantılı geçerliliğe sahip her şeyden tamamen özgürdür neredeyse –bütünlüklü ve benzersiz varlık olayı kapsamında her türlü sorumluluktan muaf "öyküsel" bir değer olarak hayatla girişilen bir *oyundur*). Serüvencinin bireyselliği dolaysız ve nahiftir; serüven-değeri, serüvenin kahramanının kök saldığı ve değer-kazanmış varlığı tarafından ele geçirildiği yerleşikleşmiş bir ötekiler dünyasını öngerektirir. Onu ötekiliğin bu toprağından ve bu atmosferinden (*bu* yeryüzünden, *bu* güneşten, *bu* insan varlıklardan) yoksun bıraktığınız an, serüven-değerleri ölür (zira nefes alacak havası kalmaz). Hem serüvenci hem de *eleştirel* olmak olanaksızdır: Anlamın geçerliliğine sahip olan şey, serüvenciliği aşındırır ve yok eder ya da bu, umutsuz bir serüvencilik (kararsız kıvırtmalar ve ıstıraplı gerilim) haline gelir.

Serüven-değeri, bir azizin hayatının gerçekleştiği Tanrı'nın dünyasında, Tanrı'nın yeryüzünde ve Tanrı'nın göğü altında da olanaksızdır elbette. Hayatın değer-kazanmış "öyküsel" olanaklar çeşitliliği, bilinçdışı bir zıt-değerlilik niteliğine sahiptir: neşe ve acı, hakikat ve yalan, iyi ve kötü –tüm bunlar, hayatın *öykülerinin* kesintisiz akışının bütünlüğünde ayrılmaz bir şekilde birleşir, zira edimlerim burada *kendim-için-ben*'imin hemen karşısına çıkan anlamın bağlamı tarafından değil, beni ele geçiren *öteki* tarafından belirlenir –bendeki ötekiliğin değer-kazanmış varlığı tarafından belirlenir (bu, değere tamamen kayıtsız olan doğanın denetlenemez gücü değildir elbette, ama değer-kuramsal olarak oluşturulmuş ve biçimlenmiş olan *insandaki doğadır*; bu anlamda, iyi tam da iyi olarak, kötü tam da kötü olarak, sevinç tam da sevinç olarak, acı

tam da acı olarak değer-kuramsal bir ağırlık kazanır; elbette içeriği bakımından verilmiş bir şey olarak hayatın kendisinin en ağır değer-kuramsal ağırlığıyla, bendeki ötekilik olarak insan varoluşunun ağırlığıyla, dengelenmeleri dışında olur bu. Dolayısıyla, anlam bakımından geçerlilikleri, kaçılamaz bir itici güç –hayata karar veren ve belirleyen tek güç– haline gelmez, çünkü bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında, anlamın geleceği olarak gelecek karşısında kişinin kendi yerinin benzersizliğinin eksiksiz bilincine varılmasına dayanmıyordur.

Hayatın *öykü* bakımından değer-kazanmış bu çeşitliliği, kahramanın yalnızca hayatını ve icra-edilmiş-edimlerini/serüvenlerini düzenlemekle kalmaz, hayatının anlatısını, katışıksız serüven biçiminin sonsuz ve planlanmamış *öyküsünü de* düzenler: Nahif yazarın/okuyucunun *öykülere* ve serüvenlere olan ilgisi, nahif kahramanın kendi hayatını yaşamaya yönelik ilgisini aşmaz.

Bunlar "serüvenci-kahramanlık"ın biyografik değerindeki üç temel kurucu öğedir. Verilmiş, somut bir biçimde herhangi biri ağır basabilir elbette, ama birinci biyografi tipinde üçü de mevcuttur. Bu biçim, kişinin kendi hayatına ilişkin hayaller kurmasına en yakın biçimdir. Hayalperestin (Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler*'inin kahramanında karşılaştığımız türde bir hayalperestin) dolaysızlığını, nahifliğini kaybetmiş ve düşünmeye başlamış bir biyografik kahraman haline geldiği durumlar bunun dışındadır.

Birinci biyografik kahraman tipi, kendi özgül değer ölçütleriyle, kendi biyografik erdemleriyle farklılaşır: cesaret, şeref, yüce gönüllülük, cömertlik vb. Bu, nahif ahlâktır, verilmiş bir şey olma noktasına ulaşacak denli bedenselleşmiş bir ahlâktır: Erdemleri, yansız ve denetlenemez doğal varlığı, yine varlık uğruna, alt etmeye dayalı erdemlerdir (biyolojik kendini-koruma vb.), ama bu varlığın değer olarak (ötekiliğin varlığı olarak) olumlanması, kültürel bir varlık, tarihsel bir varlık olması (varlıktaki anlamın, ötekilerin dünyasında değer taşıyan, donmuş izi olması, varlıkta anlamın organik büyümesi olması) dışında elbette.

Birinci biyografik hayat tipi, düşük tempolu bir dansa benzer (lirik ise yüksek tempolu bir dansa benzer); içsel olan her şey ve

dışsal olan her şey burada, ötekinin değer-kuramsal bilincinde kesişmeye çalışır –içsel olanlar dışsal olmaya ve dışsal olanlar da içsel olmaya çalışır. Nietzsche'nin estetikleşmiş felsefesi ve kısmen de F. H. Jacobi'nin felsefesi (ama Jacobi'nin anlayışı dini bir unsur –inanç– içerir),[186] birinci biyografi tipinin özsel öğeleri temelinde doğmuş felsefi anlayış örnekleridir; biyolojik yönelimli çağdaş "hayat felsefesi"[187] de birinci tipin cabadan biyografik değerleriyle ayakta kalır.

Şimdi ikinci biyografi tipinin çözümlemesine girişelim: "toplumsal-gündelik" biyografi. İkinci biyografi tipinde, tarih hayatı-düzenleyen bir güç olarak mevcut değildir. Kahramanın yer aldığı ve içinde yaşadığı ötekilerin insanlığı, tarihsel olarak verilmiş değildir (tarihsel insanlık), ama toplumsal olarak verilmiştir (toplumsal insanlık); bu, ölmüş kahramanların ve henüz yaşamaya başlamamış gelecek nesillerin insanlığı değil, yaşayanların (*şimdi* yaşayanların) insanlığıdır (barındırdığı tüm ilişkileriyle şimdi yaşayanların yalnızca bir geçiş öğesi oluşturduğu insanlıktır).

İnsanlığın tarihsel kavranışında değer kuramsal merkezi, kahramanın biçimini ve kahramanlık hayatının biçimini (mutluluk ve başarı veya saflık ve dürüstlük değil, ama büyüklük, güç, dayanıklılık, tarihsel önem, yiğitlik, şan şöhret... vb.) düzenleyen *tarihsel* kültürel değerler tesis eder. Toplumsal insanlık anlayışında ise değer-kuramsal merkezi, *toplumsal* değerler ve her şeyden önce de, ailevi değerler (gelecek nesillerdeki tarihsel ün değil, kişinin zamandaşları arasındaki "ünü", "iyiliği ve dürüstlüğü") tesis eder; bu değerler, bütün günlük ayrıntılarıyla (olayları değil ama sıradan varoluşuyla) kişisel hayat biçimini, gündelik (ailevi veya kişisel) hayatı düzenlerler; yani, en önemli olayları önemleri bakımından ailevi veya kişisel hayatın değer-kuramsal bağlamını aşmayan bir hayatı düzenlerler; en önemli olayları benim mutluluğum veya mut-

186. Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), "duygu felsefesi"nin önde gelen temsilcisi. Bkz. *The Encyclopedia of Philosophy*.

187. "Yaşam felsefesi" –XX. yüzyıl felsefesinde yaygın bir akımın adı olan, Almanca *Lebenphilosophie* teriminin bir karşılığı, akımın en önemli temsilcileri Wilhelm Dilthey ve Henri Bergson'du. Bkz. "Lebenphilosophie", *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 5. cilt, sütun 135-141, özellikle # 5.

suzluğumun bakış açısından ya da bana yakın kişilerin (bu kişilerin sayısı toplumsal insanlığın sınırları kapsamında istendiği kadar çoğaltılabilir) mutluluğu veya mutsuzluğunun bakış açısından bu bağlam içinde kapsanarak gerçekleşen bir hayatı düzenlerler. Bu biyografi tipi, serüven unsurunu da içermez; onda ağır basan şey, tasvir unsurudur –sıradan şeylere ve sıradan insanlara duyulan sevgi. Bunlar, hayatın içeriği bakımından olumlu bir değer taşıyan tekdüzeliğini üretir (oysa birinci biyografi tipinde, büyük çağdaş şahsiyetlerle, tarihsel olarak önemli figürlerle ve büyük olaylarla ilgileniriz).

Bu biyografi tipinde hayat sevgisi, sevilen kişilerin, şeylerin, durumların ve ilişkilerin kalıcılığına duyulan sevgidir (burada önemli olan, dünyada var *olma* ve önem taşıma değil ama dünya *ile* olma, onu gözlemleme ve tekrar tekrar deneyimlemedir). Toplumsal biyografinin değer-kuramsal bağlamında, sevgi, "defne tacıyla"[188] değil ama bu bağlama uygun başka değerlerle bağlantılı, uygun bir türsel değişiklik de geçirir elbette. Yine de sevgi, hayatın ayrıntılarının ve anlamdan-muaf yönlerinin bir başkasının değer-kuramsal bilinci düzleminde düzenlenmesi ve biçimlendirilmesi işlevini yerine getirmeyi sürdürür (zira bu ayrıntılar ve yönler, özbilinç düzleminde düzenlenemez ve anlamlı kılınamaz).

İkinci biyografi tipinde, anlatının tarzı, genellikle daha bireyselleşmiştir, ama baş kahramanın –anlatıcının– etkinliği sevme ve gözlemleme ile sınırlıdır: Anlatıcı büyük ölçüde, hiçbir edimde bulunmaz (*öyküye* uygun bir karaktere sahip değildir); "günleri" yaşar ve deneyimler ve kendi kendine sürdürdüğü etkinliği, gözlemleme ve anlatmayla kısıtlıdır.

İkinci biyografi tipinde, genellikle iki düzlem saptanabilir. (1) Anlatıcı-kahraman, aynen bizim kendimizi hayallerimizin ve anılarımızın kahramanında deneyimlediğimizde olduğu gibi, içeriden yansır. Kendisini çevreleyen ötekilere benzer hale gelir belli belirsiz; ama onlardan farklı olarak, içsel düzleme kayar, gerçi düzlemlerdeki farklılık genellikle belirgin bir şekilde algılanmaz. Adeta anlatının sınırına yerleşir: Bazen anlatıya biyografik bir kahraman

188. Bkz. 185. not.

olarak dahil olur; bazen yazarla –biçimin taşıyıcısıyla– örtüşme eğilimine girer; bazen de, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın *öznesine* yakınlaşır. (Tolstoy'un *Çocukluk, Ergenlik, Gençlik* üçlemesinde tam da bununla karşılaşırız: *Çocukluk*'ta düzlemlerdeki farklılık, neredeyse fark edilmez; oysa *Ergenlik* ve özellikle de *Gençlik*'te çok daha belirgin hale gelir –kahraman kendisi hakkında düşünür ve fiziksel açıdan "hantal"dır; yazar ve kahraman birbirine yakınlaşır.)

(2) Öteki dram kişileri. Onların temsili, kendilerini aşan birçok özellik içerir; yalnızca *karakter* işlevi görmekle kalmazlar, yanı sıra *tip* işlevi de görürler (onları aşan özellikler, baş kahramanın –gerçek anlamda biyografik kahraman olan anlatıcının- bilincinde verilmiştir, dolayısıyla onu yazarın konumuna yaklaştırırlar). Yazar, biyografik kahramanın –anlatıcının– hayatıyla sıkıca iç içe geçmediği sürece, hayatları genellikle bitmiş bir *öykü* içerir.

Biyografinin kuruluşunda iki düzlemin mevcudiyeti, biyografik dünyanın başlangıç aşamasındaki yok oluşunun bir belirtisidir: Yazar eleştirel hale gelir, herhangi bir ötekinin dışında konumlanmışlığı özseldir; ötekilerin dünyasına değer-kuramsal müdahalesi azalır ve ötekinin değer-kuramsal konumunun yetkinliği azalır. Biyografik kahraman, *yaşayan* birisi değil yalnızca gören ve seven birisi haline gelir; kahramanın karşısında duran ve kendilerini ondan değer-kuramsal olarak koparmaya başlamış olan ötekiler, şimdi onu özsel olarak aşan bir biçime bürünürler. (Biyografik değerin oluşturulmasında bazı tamamlayıcı özelliklerden söz edilmesi gerekir: akrabalık, aile, ulus; ulusal belirliliğin, anlamdan-muaf ulusal tipikliğin onaylanması; toplumsal zümreler; tarihsel dönem ve onun anlamdan-muaf tipikliği veya ayırıcı "rengi". Biyografik dünyada babalık, annelik ve evlatlık fikri. "Toplumsal-gündelik" biyografi tipi ve Gerçekçilik: kişinin kendisini ve hayatını çağdaş hayatın bağlamında kapsanacak şekilde gerçekleştirmesi; çağdaş hayatın değer-bağlamını geçmişten ve gelecekten tecrit etme çabası. "Hayat," kişinin gazetelerin, dergilerin, resmi kayıtların, popüler bilimin, çağdaş söyleşilerin vb. değer-bağlamından yola çıkarak oluşturduğu bir şeydir. "Toplumsal-gündelik" biyografik değer tipi ve onu aşan

yetkin biçimler ve bütünlükleri alanındaki –yazarlık ve üslup alanındaki– kriz.)

Biyografik biçimin temel uyarlamaları böyledir. Şimdi biyografide yazar ve kahraman ilişkisini mümkün olduğunca açık şekilde formülleştirmeye çalışalım.

Yazar, kahramanı ve dünyasını yaratırken, kahramanın kendi hayatını yaşarken izlediği değerlerin yönetimindedir. Yazar, prensipte, kahramandan daha zengin değildir; yaratıcı yapıtı için, kahramanın kendi hayatını yaşarken sahip olamadığı, kendisini aşan fazladan hiçbir öğeye sahip değildir; yazar yaratıcı yapıtında, kahramanın hayatına içkin olan şeyi sürdürür sadece. Burada bir karşıtlık söz konusu değildir, prensipte estetik bakış açısının ve yaşanmış hayatın bakış açısının karşıtlığı gibi bir durum yoktur; hiçbir farklılaşma yoktur: Biyografi bağdaştırıcı niteliktedir. Yazar, sadece kahramanın kendisinde ve kendisi için kendi hayatında gördüğü ve istediği şeyi kahramanda ve kahraman için görür ve ister. Macera arayan kahraman, maceralarla karşılaşır ve yazar da bunları temsil ederken, kahramanın macera arayışının yönetimindedir; kahraman kasıtlı bir kahramanlıkla edimde bulunur ve yazar da onu aynı bakış açısından kahramanlaştırır. Kahramanı temsil ederken yazara rehberlik eden değerler ve yazarın içsel olanakları, kahramanınkilerle aynıdır, çünkü kahramanın hayatı, dolaysızca ve nahifçe estetik bir hayattır (yönlendirici ilkeler estetiktir, daha doğrusu bağdaştırıcıdır) tıpkı yazarın yaratıcı yapıtının dolaysızca ve nahifçe bağdaştırıcı olması gibi (yazarın değerleri tamamen estetik değerler değildir, yaşanmış hayatın değerlerine, yani bilişsel-etik değerlere karşıt konumlanmış değillerdir); tıpkı kahramanın katışıksız etik *özne* olmaması gibi, yazar da katışıksız sanatçı değildir. Kahramanın inandığı şeye, yazar da sanatçı olarak inanır; kahramanın iyi addettiği şeyi, yazar da, kahramanın tamamen estetik iyiliğine karşı çıkmadan, iyi addeder. Yazar için kahraman anlam bakımından hiçbir temel ve özsel başarısızlığa uğramaz, dolayısıyla kendi hayatını aşan, tamamen farklı bir değer-kuramsal eylem akışıyla korunması gerekmez. Kahramanın ölümü dikkate alınır, ama ölümü kahramanın hayatını anlamsızlaştırmaz, çünkü hayatının an-

lamdan-bağımsız gerekçelendirilmesi için özsel olarak zorunlu hiçbir dayanak teşkil etmez; kahramanın hayatı, ölümüne rağmen, hiçbir yeni değer gerektirmez; kişinin yapması gereken tek şey, kahramanın hayatını yaşandığı haliyle hatırlamak ve kaydetmektir. Nitekim biyografide yazar, inanç, kanılar ve sevgi bakımından yalnızca kahramanla hemfikir olmakla kalmaz, bunun yanı sıra kendi (bağdaştırıcı) sanatsal yapıtında, kahramanın yaşanmış hayatında kahramana rehberlik eden değerlerin yönetimine girer. Biyografi, organik tarihsel dönemlerin organik ürünüdür.

Biyografide yazar nahiftir; kahramanla bir tür akrabalık ilişkisi vardır: Yer değiştirebilirler (bu nedenle hayatta kişisel olarak örtüşebilirler). Verilmiş bir sanat yapıtının kurucu öğesi olarak yazar, kahramanla hiçbir zaman örtüşmeyebilir elbette: Prensipte birbirlerine karşıt konumlanmamaları dışında, *ikisi* de mevcuttur. Değer-kuramsal bağlamları tıpatıp aynıdır: Yaşanmış hayatın bütünlüğünün taşıyıcısı –kahraman– ve biçimin bütünlüğünün taşıyıcısı –yazar– tek ve aynı değer-kuramsal dünyaya aittir. Yazar –biçimin tamamlayıcı bütünlüğünün taşıyıcısı–, kahramanın anlam-yönetimindeki (bilişsel-etik) hayatının *direncini* alt etmek zorunda değildir; ama öte yandan, kahramanın kendisi, yaşanmış hayatında, (değer-kuramsal olarak) muhtemel yazarın-*ötekinin* hâkimiyetindedir. Her ikisi de –kahraman ve yazar– *öteki*dir ve *ötekilerin* tek ve aynı yetkin değer-kuramsal dünyasına aittir.

Biyografide *ötekilerin* dünyasının sınırlarının dışına çıkmayız. Yazarın yaratıcı etkinliği bile bizi bu sınırların dışına taşımaz –yazarın yaratıcı etkinliği, ötekiliğin varlığı tarafından bütünüyle kapatılmıştır, kahramanın nahif pasifliğinde kahramanla dayanışma içindedir. Yazarın yaratıcı etkinliği bir edim değil, bir varlıktır; bu nedenle emniyetsizdir ve yoksunluk içindedir. Biyografinin edimi biraz tek-taraflıdır: İki bilinç vardır ama değer bakımından iki farklı konumu temsil etmezler; *ben* ve *öteki* olmadıkları –iki öteki oldukları– sürece, iki insan vardır. Kahramanın ötekiliğinin temel ve özsel niteliği ifade edilmez; geçmişi anlamdan bağımsız kurtarma görevi, kendisini açıkça bir buyruk olarak dayatmaz. Hemfikir olmadıkları sürece ve değer-kuramsal dünyaları kesişmedikçe, bura-

da da, iki bilinç karşılaşır; prensipte yazarın dünyasında bir "fazlalık" barınmaz ve prensipte iki bilincin birbirlerine karşı kendilerini (birisi –yaşanmış hayat düzleminde– pasif olarak ve diğeri de –estetik düzlemde– aktif olarak) belirlemeleri söz konusu değildir.

Bir biyografinin yazarı, en derin yönünde kendi içinde, kendisiyle ve kahramanıyla örtüşmeden yaşar elbette; kendisinin tamamını biyografiye teslim etmez, bunun yerine kendisi için, verilmiş olanın sınırlarının ötesine geçmesini sağlayacak içsel bir kaçış-payı bırakır. Verilmiş-bir-şey-olarak-varoluşun üzerinde ve ötesinde sahip olduğu bu "fazlalık" sayesinde canlı kalır, ama bu "fazlalık"ın biyografide olumlu bir ifade bulmada başarısız olması dışında. Ama yine de belli bir olumsuz ifade bulur: Yazarın "fazlalığı" kahramana ve dünyasına aktarılır ve onları kapanmaktan ve kesin olarak tamamlanmaktan kurtarır.

Biyografinin dünyası, kapalı ve kesin olarak tamamlanmış bir dünya değildir; bütünlüklü ve benzersiz varlık olayından katı ve özsel olarak zorunlu sınırlarla ayrılmış değildir. Kuşkusuz, biyografinin bütünlüklü varlık olayına kesintisiz katılımı dolaylıdır, çünkü dolaysız veya dolayımsızca katıldığı şey yakın dünyasıdır (akrabalık, ulus, devlet, kültür) ve hem yazarın hem de kahramanın ait olduğu bu yakın dünya –ötekiliğin dünyası- bir şekilde bedenselleşmiştir veya değer bakımından beden-kazanmıştır, dolayısıyla bir şekilde yalıtılmış bir dünyadır. Ama bu yalıtılma, doğal-nahif bir yalıtılmadır ve prensipte bir yalıtılma değildir, estetik bir yalıtılma değildir.

Biyografi üretilmiş bir *yapıt* değildir, prensipte açık olan ama yine de organik olarak kendisine yeterli yakın, değer-kuramsal olarak yetkin bir dünyada icra edilen estetikleştirilmiş, organik ve nahif bir *edim*dir. Biyografik hayat ve bir hayata dair biyografik sözce daima nahif bir inançla –o inancın sıcaklık atmosferiyle– sarmalanır. Biyografi son derece güvenilirdir, ama (hiçbir krize yol açmadan) nahifçe güvenilirdir; kendi sınırları dışında sürdürülen ve onu bir bütün olarak kuşatan şefkatli veya nazik bir kendi-kendine-etkinlik öngerektirir. Ama bu, *yazarın* kendi kendine sürdürdüğü bir etkinlik değildir, çünkü yazar da kahramanla birlikte, onun yoksun-

luğunu çeker (sonuçta her ikisi de pasiftir ve her ikisi de tek ve aynı dünyada var olur); bu, bir bütün olarak bir yapıtın sınırlarının dışında olması gereken bir kendi-kendine-etkinliktir (zira yapıt sonuna kadar tamamlanamaz ve yalıtılamaz). Tıpkı itiraf niteliğinde iç hesaplaşma gibi, biyografi de kendi sınırlarının ötesini işaret eder. (Biyografik değer, ötekilik tarafından ele geçirilen bir değer olarak, son derece güvensiz ve sallantılıdır; biyografik açıdan değerli bir hayat pamuk ipliğiyle bağlıdır, zira kendi içinde kesin bir şekilde tesis edilemez ve geçerli kılınamaz; tin bir kez gücünü yitirince, böyle bir hayat da, ancak kendi kendine samimiyetsiz olarak varlığını sürdürebilir.

Biyografinin ulaşmayı hedeflediği şey, kendisine yakın okuyucudan, yani aynı ötekilik dünyasına katılan bir okuyucudan kopuk olmamalıdır ve bu okuyucu yazarın konumuna bürünür. Eleştirel okuyucu, biyografiyi belli ölçüde sanatsal biçimlendirmenin ve tamamlamanın hammaddesi olarak algılar. Bu okuyucu tipinin algılaması genellikle, yazarın konumunu, yazar (değer-kuramsal olarak) tamamen dışarıda konumlanana dek, bütünler ve onu aşan daha özsel ve tamamlayıcı öğeler katar.

Bu şekilde kavranıp formülleştirildiğinde biyografinin ideal bir biçimi, biyografik nitelik taşıyan somut yapıtların (veya yalnızca biyografik-olmayan somut yapıtların biyografik kısımlarının) ulaşmaya çalıştığı nihai bir sınırı yansıttığı açıktır. Biyografik biçimin eleştirel yazar tarafından üsluplaştırılma olasılığı da vardır elbette.

Yazarın nahif olmaktan çıkıp bütünüyle ötekilik dünyasına kök saldığı yerde; yazar ve kahraman arasındaki *akrabalığın son bulmadığı* yerde; yazarın kahramanın hayatına kuşkuyla yaklaştığı yerde yazar katışıksız *sanatçı* haline gelebilir. Bu haliyle, *kahramanın yaşanmış hayatının değerlerindeki,* bu hayatı aşan *tamamlama değerlerine* sürekli karşı çıkacaktır; kahramanın hayatını, kahramanın kendi içinde yaşama ve deneyimleme şeklinden prensipte farklı olan bir bakış açısından tamamlamaya uğraşacaktır. Yazılan her satır, anlatıcının her adımı, bu durumda, anlatıcının *temel ve özsel görme fazlalığından* yararlanmaya çalışacaktır, zira kahraman kendisini aşan bir gerekçelendirme ihtiyacı çekmektedir; yazarın bakı-

şı ve kendi kendine sürdürdüğü etkinliği, kahramanın hayatının kendi dışına döndüğü noktada, *prensipte* kahramanın *anlam bakımından sınırlarını* teşkil eden şeyi özsel-olarak *kuşatacak* ve şekillendirecektir; böylece kahraman ve yazar arasında prensipte bir sınır çizgisi çekilecektir. Biyografinin bize kahramanın bütününü sunmadığı açıktır; kahraman biyografik değerin sınırları içinde tamamlanamaz.

Biyografi bir armağan olarak bahşedilir: Onu ötekilerden ve ötekiler için bir armağan olarak alırım, ama yine de ona nahifçe ve soğukkanlı bir şekilde sahip olurum (biyografik açıdan değerli bir hayatın bir şekilde yazgısal bir nitelik taşımasının nedeni budur). Elbette, ufuk ve kuşatan dünya veya çevre arasındaki sınır, biyografide değişkendir ve prensipte hiçbir önemi yoktur; oysa empatinin azami bir önemi vardır. Biyografinin niteliği işte böyledir.

3. Lirik kahraman ve yazar

İçsel insanın lirik nesneleştirilmesi, bir kendini-nesneleştirme olabilir. Kahraman ve yazar burada da birbirine yakındır. Ama yazarın emrinde kahramanı aşan daha fazla öğe vardır ve bunlar da nitelik bakımından daha özseldir.

Önceki bölümde, ritmin prensipte, deneyimleyen ruhu aştığını saptamıştık. İçsel hayat kendi içinde ritmik değildir ve –daha genel ifade edecek olursak– lirik değildir. Lirik biçim dışarıdan eklenir ve deneyimleyen ruhun kendisiyle ilişkisini değil, ötekinin deneyimleyen ruh ile değer-kuramsal ilişkisini ifade eder. Bu, yazarın lirik nesneleştirmedeki değer-kuramsal dışarıdalık konumunu, özsel olarak zorunlu ve değer-kuramsal olarak yoğun hale getirir; yazar, kahramanın dışında olma ayrıcalığını sonuna kadar kullanmalıdır. Yine de, lirik bir yapıtta yazar ve kahramanın yakınlığı neredeyse biyografideki kadar belirgindir. Ama gördüğümüz üzere, biyografide ötekilerin dünyası, hayatımın kahramanı, beni –yazarı– kendisinin bir parçası haline getirirken ve bunun sonucunda, yazar, güçlü ve yetkin kahramanın karşısına onunla uzlaşmaktan başka hiçbir şey koyamıyorken (adeta yazar kahramandan daha yoksulken), li-

rik bir yapıtta bunun tersi bir fenomen saptarız: Kahraman neredeyse yazarın karşısına koyabilecek hiçbir şeye sahip değildir; yazar adeta onun tamamına, tepeden tırnağa sızar; ona, en derinlerinde, yalnızca potansiyel bir kendine yeterlilik olanağı bırakır. Yazarın kahraman karşısındaki zaferi de eksiksizdir: Kahraman gücünü tamamen yitirir (bu zafer müzikte daha da eksiksizdir –müzik neredeyse saf bir ötekilik biçimidir, kişi müziğin arkasında, kendi ayrı hayatını yaşayan muhtemel bir kahramanın mevcudiyetini neredeyse hiç duyumsayamaz). Kahramanda içsel olan her şey, adeta tamamen dışarıya, yazara dönmüştür ve yazar tarafından şekillendirilir. Kahramanın yaşanmış deneyiminde estetik tamamlamanın eksiksizliğine direnebilen nesne-bağlantılı ve anlam-bağlantılı öğelerin neredeyse hiçbiri, lirik yapıtta bulunmaz –kahramanın *kendisiyle-örtüşmesinin, kendisine-denkliğinin* kolay gerçekleşmesinin nedeni budur. (Felsefi lirikte bile, anlam ve nesne yaşanmış deneyime bütünüyle içkin kılınır, olduğu gibi yaşanmış deneyimin içinde toplanır ve böylece, kişinin kendisiyle örtüşmemesine ve dışarıya, açık varlık olayına, yönelmesine mahal bırakmaz; burada düşünce, *içinde yaşanılan* düşüncedir, yalnızca kendi olgusal varoluşuna inanan ve kendisi dışında ne bir şey varsayan ne de bir şey gören bir düşüncedir.)

Kahraman karşısında yazara böylesine eksiksiz bir güç bahşeden şey nedir? Kahramanı içsel olarak böylesine zayıf (hatta böylesine önemsiz) kılan şey nedir? Yaşanmış deneyimin varlık olayından yalıtılmasını böylesine eksiksiz kılan şey nedir? Başka bir deyişle: Lirik bir yapıtta, yazarı ve yazarın değer-kuramsal yaratıcı konumunu, kahraman için lirik kendini-nesneleştirmenin olanaklı hale gelmesini (yani, bir yapıtın sınırları dışında, kahraman ve yazarın kişiliğindeki örtüşmeyi) mümkün kılacak denli *yetkin* kılan şey nedir? (Lirik yapıtta, iki değil yalnızca tek bir bütünlük olduğu izlenimi edinilebilir; yazarın alanı ve kahramanın alanı kaynaşmış ve merkezleri de kesişmiştir). Yazarın konumunun bu yetkinliği, iki kurucu öğe aracılığıyla sağlanır ve geçerli kılınır.

(1) Lirik yapıt, bir insanın uzamsal ifade edilmişliğini, uzamda kapsanacak şekilde mevcut olmasını sağlayan tüm öğeleri dışlar;

kahramanın bütününü tamamen dış dünyaya yerleştirip sınırlamaz ve dolayısıyla, bir insanın dünyadaki sonluluğuna dair kesin bir izlenim vermez (tinin sonsuzluğuyla ilgili Romantik ifade tarzı, lirik biçimin bileşenleriyle son derece uyumludur.)

Üstelik lirik yapıt, bitmiş ve kesin bir *öykü* ile kahramanının yaşanmış hayatının hareketini belirlemez, sınırlamaz.

Son olarak, lirik yapıt, kahraman için bitmiş bir karakter üretmeye çalışmaz; kahramanın ruhunun bütünü ve tüm içsel hayatı etrafında kesin bir sınır çizmez (bu bütünün yalnızca bir *bileşeni* ile, kahramanın içsel hayatının bir *episodu* ile ilgilenir).

Değerlendirdiğimiz bu iki kurucu öğenin birincisi, kahramanın kendisini ve kendi içsel konumunu –katışıksız kendini-deneyimleme stokunu– koruduğu yanılsamasını üretir; lirik bir yapıtta, kahramanın tek ilgisinin yalnızca, kendisi için kendisi olduğu yanılsamasını, kahramanın *ele geçirilmiş* değil *yalnız* olduğu yanılsamasını üretir. Bu yanılsama, yazarın kahramanın en içsel derinliklerine nüfuz etmesini ve onu eksiksizce sahiplenmesini kolaylaştırır. Yazarın kahramanın tamamına kendisinin, yani yazarın, etkinliği ile sızmasını mümkün kılar: Kahraman uysaldır, kolayca baş eğer ve kendisini, kendi rızasıyla, yazarın kendi-kendine-etkinliğine tamamen teslim eder. Ama yazar, bu teklifsiz, içsel konumda kahramanı kendine mâl edebilmek için, sıra kendisine gelince, kahramanın dışında tamamen *içsel* bir konuma ulaşıncaya dek, kendisini her şeyden arındırmalı ve katışıksız hale getirmelidir: Yazar, uzamda ve dışsal zamanda, kahramanın dışında olma konumunu kullanmaktan kaçınmalıdır (kesin bir bitmiş *öykü* anlayışı için, dışsal zamansal dışarıdalığa ihtiyaç duyulur) ve bu konuma bağlı olan görme ve bilme *fazlalığını* kullanmaktan kaçınmalıdır. Yazar, *kahramanın* (ama insan bütününün değil) *kendi içindeki yönelmişliği dışında*, yani kahramanın kendisinin ilerisine yönelen *ben*'i dışında, kendisiyle muhtemel katışıksız ilişkisi dışında, tamamen değer-kuramsal bir konum benimseyene kadar kendisini katışıksız hale getirmelidir. Dışsal olarak yalnız olan kahraman, ancak o zaman, içsel değerlerin bakış açısından içsel olarak yalnız olmaktan çıkar: Kahramanın içine sızan *öteki*, onu kendisiyle değer-kuramsal ilişkisinden çıkar-

tır ve bu ilişkinin (pişman olmak, yakarmak ve kendisinin ötesine geçmek), kahramanın içsel hayatını düzenleyen ve şekillendiren tek güç olmasına izin vermez; hayatının kendisini, bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında, ancak icra edilmiş bir edim, nesnel bir iç hesaplaşma biçiminde ve yakarışla ifade edebildiği kahramanı, bu varlık olayının ortaya koyduğu baskıcı göreve havale eden bir güç olmasına izin vermez. (Lirik yapıtta, itiraf ve yakarış bile birbirine sırt çevirir adeta ve kendilerinden hoşnut bir şekilde kendilerine yeterli olmaya başlarlar; --daha-olacak-olan varlık olayında– kendilerinin dışındaki hiçbir şeyin farkına varmadan, zaten-mevcut-varlıklarıyla neşeli bir şekilde örtüşmeye başlarlar. Pişmanlık artık pişmanlık tonlarıyla düşünülmez ve karşılanmaz, bu olumlayıcı tonlarla yapılır; niyaz ve ihtiyaç, gerçek bir tatmine ihtiyaç duyulmadan kucaklanır.) Dolayısıyla, kahraman söz konusu olduğu sürece, ilk kurucu öğe, kahramanın bir başkasının *içsel* değer-kuramsal konumu tarafından *içsel* ele geçirilişini açığa vurur.

(2) Yazarın yetkinliği, bir *koronun* yetkinliğidir. Lirik ele geçirilmişlik, temelde *bir koro tarafından ele geçirilmişliktir*. Onayını ve desteğini koroda bulan bir varoluştur. Ama bende şarkı söyleyen şey, doğa değildir, zira doğa yalnızca bir arzu olgusu, bir eylem olgusu yaratabilir, ama ne denli dolaysız olabildikleri önem taşımaksızın, o arzunun veya o eylemin değerinin ifadesini yaratamaz. Değerin ifadesi, yalnızca ötekiler korosunda, güçlü ve dayanıklı hale gelir (ama doğal ve fiziksel olarak değil, değer-kuramsal olarak dayanıklı ve güçlü, değer-kuramsal olarak muzaffer ve fethedici). Bu bağlamda, değerin ifadesi, tamamen olgusal olma, fiziksel olarak zaten-mevcut-olma düzleminden, başka bir düzleme, duygusal olarak yetkin kılınmış bir değer-kuramsal varoluş düzlemine, dışarıdan onaylanan bir varoluş düzlemine, tercüme edilir.

Lirik kendini-nesneleştirme, kendimi ötekinin duygusal gözüyle ve ötekinin duygusal *sesi*yle kendi içimde görmem ve işitmem demektir: Kendimi ötekinde, ötekilerle ve ötekiler için *işitirim*. Lirik kendini-nesneleştirme, *müziğin tini* tarafından ele geçirilmiş (içine sızılmış ve kaplanmış) bir varlıktır. Müziğin tini, muhtemel koro –bu, burada sağlam ve yetkin bir içsel yazar olma konumunu,

kendi dışımda, kendi içsel hayatımın içsel yazarı olma konumunu oluşturan şeydir. Kendimi bir başkasının duygusal-coşkulu sesinde arar, bulurum; kendimi benim şarkımı söyleyen ötekinin sesinde cisimleştiririm; o seste kendi içsel duyguma veya coşkuma yetkin bir yaklaşım bulurum; muhtemel bir seven ruhun ağzından, kendi şarkımı söylerim. Dışarıdan duyulan ve içsel hayatımı bir lirikte düzenleyen bu öteki ses, muhtemel korodur veya koroyla uyumlu bir sestir, kendisi dışında muhtemel bir koro desteği duyumsayan bir sestir. (Mutlak sessizlik ve boşluk atmosferinde bu ses, bu şekilde tınlayamazdı. Mutlak sessizliğin bireysel ve tamamen tek başına bir ses tarafından bozulması, korkutucu ve yüz kızartıcı bir günah niteliği taşır; kendisini ürküten ve korkutan, kendisini tahammül edilmez bulan bir çığlığa dönüşür –her şeye gereksizce burnunu sokan, kendi çıplak verilmişliğini, tahammül edilmez bulur. Sessizliğin yalnız ve bütünüyle keyfi bir şekilde bozulması, sonsuz bir sorumluluk dayatır veya sebepsizce alaycıdır. Ses, yalnızca *sıcak* bir atmosferde, prensipte tınının *yalnızlığının* dışlandığı, muhtemel bir koro desteği atmosferinde *şarkı söyleye*bilir.)

Kişinin kendisine dair fantezisi de lirik olabilir, ama ancak ötekiliğin müziğine egemen olduğunda ve dolayısıyla, yaratıcı anlamda üretken olduğunda bu mümkündür. Lirik kendini-nesneleştirme de, kendi güçlü, yetkin ve severek olumlayan biçimine, yani yazara –biçimin tamamlayıcı bütünlüğünün taşıyıcısına– içkin, derin bir güvenle doludur. Yaşanmış deneyimimi lirik tınlatabilmek için, onda yalnızca kendi yalnızlığımdaki sorumluluğumu (yanıtlayabilme gücümü) değil, ama bir değer olarak kendi doğallığımı da duyumsamam gerekir; bendeki ötekini, ötekilerin muhtemel korosundaki –beni her tarafımdan kuşatmış ve bütünlüklü, benzersiz varlık olayının dayattığı *dolaysız* ve ivedi görevi adeta perdelemiş olan bir korodaki– pasifliğimi duyumsamam gerekir. Lirik bir yapıtta, onun kahramanı/birinci-karakteri[189] sıfatıyla, yani ruhunun veya ötekili-

189. Antik Yunan dramında birinci aktör (savaşçı). Daha önceleri yalnızca koronun bulunduğu drama, tek oyuncu rolünü Thespis'in eklediği söylenir; bu anlamda Thespis tiyatrodaki ilk oyuncudur; tek oyuncuya ve koroya dayanan geleneği değiştiren Aiskhylos ikinci oyuncuyu eklemiştir ve Sophokles de üçüncü oyuncuyu eklemiştir.

ğinin, koronun belirlediği, değer-kuramsal beden-kazanmışlığını hâlâ koruyan, ama kendi yalnızlığını zaten hisseden bir kahraman –trajik bir kahraman (yalnız öteki)– sıfatıyla koronun dışına çıkmam henüz. Lirik bir eserde, hâlâ tamamen koronun içindeyimdir ve onun içinden konuşurum.

Sevginin düzenleyici gücü, lirikte özellikle büyüktür elbette, diğer her türlü biçimsel sanatsal değerde olduğundan çok daha büyüktür. Bu, (anlam-bağlantılı ve nesne-bağlantılı) bileşenlerinin neredeyse hepsinden arınmış olan ve içsel hayat sürecinin katışıksız kendine yeterliliğini düzenleyen bir sevgidir: İnsanları ve insan neslini hem tarihsel hem toplumsal olarak (kilise ve Tanrı) perdeleyen, kadının sevgisidir. Kişinin ruhunun tamamen içsel, neredeyse nesnesiz ve zaman zaman kaprisli (yalnızca bir başkasının sevgisinde kaprisli olabilirim; bu, ağır ve çarpıcı sevgi atmosferinde oyundan alınan hazdır; günah çoğunlukla Tanrı'ya karşı münasebetsizce kaprisli olma meselesidir) hareketlerine beden kazandırmak için tutkulu, ateşli bir sevgi atmosferine ihtiyaç duyulur. Umutsuz sevginin liriği bile, yalnızca muhtemel sevgi atmosferinde, sevginin beklentisiyle yaşar ve hareket eder. (Karş. sevgi ve ölüm liriğinin tipik, paradigmatik niteliği; sevginin bir postülası olarak ölümsüzlük.)[190]

Lirik, ötekinin benim dışımdaki değer-kuramsal konumunun yetkinliğinin zayıflamasıyla bir koronun muhtemel desteğine duyulan *güvenin* zayıflamasıyla, koşullanmış olan belirgin bir çözülme biçimine karşı hassastır ve bu, belirgin bir *lirik* kendinden utanma, *lirik coşkudan* utanma, lirik samimiyetten utanma hali üretir (ve *lirik ifade tarzı*, ironi ve *lirik alaycılık* ile sonuçlanır). Bu, kendisini birdenbire bir koronun dışında hisseden bir sesin kopmaları veya bozulmaları olarak da tanımlanabilir. Dekadansta[191] ve Gerçekçi lirik (Heinrich Heine) adı verilen örneklerde meydana gelen şey budur. Baudelaire, Verlaine, Laforgue'de de örneklerine rastlanabilir;

190. Sevginin ölümsüzlüğü koyutlaması konusunda karş. ek bölüm.
191. Karş. Albert J. Wehrle, "Decadence in Russian Literature", *Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature*, der. Harry B. Weber, 5. cilt, s. 81-99.

Rus şiirinde, Sluçevski ve Annenski[192] özellikle *bir koronun dışındaki seslerdir*. (Bizim bakış açımızdan, "koral" ve "bireysel" lirik arasında kesin bir ayrım yoktur. Liriğin her biçimi, yalnızca muhtemel koro desteğine duyulan güven sayesinde yaşar ve olası tek farklılık, üsluba ait bazı özelliklerin ve biçimsel-teknik özgünlüklerin belirliliğinden kaynaklanır. Yalnızca koroya duyulan güvenin zayıfladığı noktada özsel bir farklılık baş gösterir; bu noktada, lirik tarz çözülmeye başlar. Bireycilik, ancak bir güven, sevgi ve muhtemel koro desteği atmosferinde, kendisini olumlu bir şekilde belirleyebilir ve kendi belirliliğinden utanç duymaz. Birey ötekiliğin sınırları dışında var olmaz.)

Belirgin "Aptal rolü yapma"[193] biçimleri, lirik tarzda da mümkündür. Kahramanın kendisini ötekinin –yazarın– hâkimiyetinden kurtarmaya başladığı (yani, yazarın yetkin olmaktan çıktığı), anlam-bağlantılı ve nesne-bağlantılı öğelerin kahraman için *dolayımsız geçerlilik* kazandığı, başka bir deyişle, kahramanın kendisini birdenbire varlık olayında, daha-ulaşılacak-olan anlamın ışığında bulduğu durumlarda –tüm bu durumlarda, lirik döngünün uçları artık kesişmez ve kahraman artık kendisiyle örtüşemez: Kendi çıplaklığını görmeye ve utanç duymaya başlar; cennet yitirilmiştir. (Andrey Beli'nin bazı nesirsel liriklerinde belli ölçüde "aptal rolü yapma" karışımları vardır.[194] Kendinden utanmanın düzenleyici bir güç oluşturduğu nesirsel lirik örneklerine Dostoyevski'de de rastlanabilir. Bu biçim, itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın insana karşı olma niteliğine yakındır.)

Liriğin ve lirikteki yazar-kahraman ilişkisinin temel niteliği böyledir. Kahramanın ve hayatını yaşarkenki yönelmişliğinin bağımsızlığı en azken, yazarın konumu güçlü ve yetkindir: Kahraman gerçekten kendisine ait bir hayat *yaşamaz*, kendisini yalnızca aktif

192. Konstantin Sluçevski (1837-1904) Rus şair ve nesir yazarı; Innokety Anneski (1856-1909) Rus şair, oyun yazarı, edebiyat eleştirmeni ve Euripides çevirmeni.

193. Bkz. 146. not.

194. *Petersburg* romanının yazarı Andrey Bell (1880-1934) konusunda bkz. Vladimir E. Alexandrov, *Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985).

yazarın –ele geçirildiği ötekinin– ruhuna *yansıtır*. Kahramanın, yazarın alt etmesi gereken, içsel bir direnci yoktur neredeyse: Biraz daha ileri götürecek olursak –lirik yapıt, muhtemel bir kahramanı katışıksız, nesnesiz, sevgiyle bağrına basmanın muhtemel biçimi olmanın eşiğindedir (çünkü yalnızca kahraman, içeriğin, yani nesirsel değer-bağlamının taşıyıcısı olabilir). Varlık olayından yalıtma,[195] lirikte tam ve eksiksizdir, ama bunu vurgulamaya zaten gerek yok. Buradaki bağlamda, "belagat" ve "kantat" lirik arasındaki farklılık –ilkesel bir farklılık değil, ama kahramanın anlam ve nesneler bakımından bağımsızlık derecesindeki bir farklılık– bizim için temel bir önem taşımıyor.

4. Kahraman ve yazarın karşılıklı ilişki biçimi olarak karakter

Şimdi karakteri ele alacağız, ama karakteri yalnızca karakter kapsamında, kahraman ve yazarın karşılıklı ilişkisinin bakış açısından inceleyeceğiz. Karakterin bünyesindeki estetik bileşenlerin çözümlemelerini, üzerinde durduğumuz sorunla doğrudan ilgili olmadıkları sürece, bir kenara bırakacağız. Dolayısıyla, burada görece eksiksiz bir karakter estetiği bile sunma derdinde değiliz.

Karakter, buraya kadar incelediğimiz kahramanın tüm ifade edilme biçimlerinden çarpıcı ve özsel bir şekilde farklılaşır. Kahraman *bütünü*, ne itirafa dayalı iç hesaplaşmada ne biyografide ne de lirikte, temel sanatsal görevi, sanatsal tasavvurun değer-kuramsal merkezini oluşturur. (Kahraman daima sanatsal tasavvurun merkezindedir, ama kahramanın *bütünü*, belirliliğinin tamlığı ve eksiksizliği değil).

İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma, kendisine sanatsal bir görev dayatmaz, bu nedenle, bir bütünün –verilmiş, zaten-mevcut bir bütünün– tamamen estetik olan değerini dışlar.

Biyografide temel görev, biyografik bir değer olarak *hayattır*; yani, bir kahramanın içsel ve dışsal belirliliği, kişiliğinin bitmiş bir imgesi değil, kahramanın hayatı temel hedeftir. Önemli olan, kah-

195. "Yalıtma" konusunda bkz. 103. not.

ramanın kim olduğu değil, ne yaşamış ve ne yapmış olduğudur. Bir kişiliğin imgesini belirleyen bileşenleri (kahramanlaştırmayı) biyografi de bilir elbette, ama bunların hiçbiri bu kişiliği kapatmaz ve tamamlamaz: kahraman belirli bir hayatın zengin ve dolu bir hayatın, tarihsel açıdan önemli bir hayatın taşıyıcısı olarak önemlidir. Sanatsal tasavvurun merkezinde, tüm belirliliğiyle hayatının bile yalnızca tek bir karakteristiğini oluşturduğu kahramanın *bütünü* değil, yalnızca bu hayat vardır.

Bir kahramanın *bütününü* üretme görevine, lirikte de rastlanmaz: Burada değer-kuramsal tasavvurun merkezindeki şey, içsel bir hal veya olaydır, ama deneyimleyen kahramanın kesinlikle tek bir karakteristiği bile olmayan içsel bir hal veya olaydır; kahraman yaşanmış bir deneyimin taşıyıcısıdır yalnızca, ama bu yaşanmış deneyim onu belirli bir bütün olarak ne kapatır ne de tamamlar.

Buraya kadar incelemiş olduğumuz kahraman-yazar ilişki biçimlerinin hepsinde, kahramanın ve yazarın birbirine bu kadar yakın olabilmesinin (ve bir yapıtın sınırları dışında kişilikte örtüşebilmelerinin) nedeni budur; zira bu biçimlerin hiçbirinde, yazarın kendi kendine sürdürdüğü etkinliği, *kahramanın* kesin ve özsel *sınırlarını* yaratmaya ve biçimlendirmeye yönelmiş *değildir*. Dolayısıyla, *yazar ve kahraman arasındaki* temel ve özsel *sınırların* yaratılmasına da yönelmiş değildirler. (Önemli olan, hem kahramanı hem de yazarı kuşatan *dünya*dır, bu dünyanın bileşenleri ve durumlarıdır.)

Karakter, belirli bir kişilik olarak bir kahramanın *bütününü* üretme görevini gerçekleştiren, yazar ve kahramanın karşılıklı ilişki biçimine taktığımız addır; üstelik bu görev burada temel bir görev de oluşturur: Kahraman, daha en baştan, belirli bir bütün olarak bize verilmiştir ve yazarın kendi etkinliği, daha en baştan, kahramanın özsel sınırlarında sürdürülür. Burada her şey kahramanın karakter haline getirilmesindeki bir bileşen olarak algılanır, yani karakterolojik bir işlev yerine getirir; her şey "Kahraman *kim*dir?" sorusuna indirgenir ve bu soruyu yanıtlamaya hizmet eder.

Açıkçası, burada iki değer-kuramsal algılama düzlemiyle, anlam-bahşeden iki değer-kuramsal bağlamla (bağlamlardan biri, değer bakımından diğeri kuşatır ve aşar) ilgileniyoruz: (1) kahrama-

nın ufku ve bu ufuk kapsamında her bileşenin (her edimin, her nesnenin) kahraman için taşıdığı bilişsel-etik (yaşanmış-hayat) önemi ve (2) tüm bu bileşenlerin kahraman bütünü bakımından karakteristik hale geldiği, yani kahramanla ilişkili olarak belirleyici ve sınırlayıcı bir önem kazandığı yazar/temaşa-eden bağlamı (bir hayat, bir hayatın imgesi olur çıkar). Yazar burada son derece *eleştirel*dir (ama bir yazar olarak elbette): Yaratıcı etkinliğinin her öğesinde, kahramanın dışındaki çok-yönlü konumunun bütün ayrıcalıklarını kullanır. Bu karşılıklı ilişki biçiminde kahraman da, kendi hayatını yaşarken sahip olduğu bilişsel ve etik (değer-yönelimli) konumda en bağımsız, en canlı, en farkında ve en kalıcı halindedir. Yazar kahramanın bu etkinliğinin, kendi hayatını yaşama etkinliğinin, tamamen karşısında duruyordur ve bunu estetik dile tercüme eder, yani kahramanın yaşama etkinliğinin her kurucu öğesi için, onu aşan bir sanatsal belirlenim üretir. Bu durumda yazar ve kahraman arasındaki ilişki yoğun, özsel ve nitelik bakımından her noktada ilkelidir.

Karakter yaratımı, iki temel yönde gelişebilir. Birincisini "Klasik karakter yaratımı", ikincisini de "Romantik karakter yaratımı" olarak adlandıracağız. Birinci karakter yaratımının kuruluşu, sanatsal *yazgı* değerine dayanır (ama burada bu terimi çok özgül, sınırlı bir anlamda kullanıyoruz; birazdan buna açıklık getireceğiz).

Yazgı, bir kişinin hayatının tüm olaylarını kaçınılmaz olarak önceden belirleyen, varoluşunun çok-yönlü belirliliğidir; dolayısıyla, hayat, daha en baştan, kişinin varoluşunun belirliliğine içkin olan şeyin gerçekleşmesidir (ve yerine getirilmesidir) yalnızca. Kişi, hayatının yönelmiş olduğu anlam ve nesneler bakımından geçerlilik taşıyan şeyin muhtelif biçimlerini gerçekleştirerek, kendi içinde, kendi hayatını belirli amaçlara uygun olarak inşa eder (düşünür, hisseder, edimde bulunur): Belirli bir şekilde edimde bulunur, çünkü bu şekilde edimde bulunması gerektiğini hisseder, bu şekilde edimde bulunmayı doğru, zorunlu, uygun addeder, bu şekilde edimde bulunmayı ister vb. Yine de, gerçekte kendi yazgısına içkin olan zorunluluğu, kendi varoluşunun belirliliğini, varlıktaki kendi görünüşünü gerçekleştirir yalnızca. Yazgı, amaçlar tarafından ken-

di içinde düzenlenmiş bir hayatın varlıkta bıraktığı izin sanatsal kaydıdır; tamamen kendi içinde kavranan veya yorumlanan bir hayatın varlıkta bıraktığı *tortunun* sanatsal ifadesidir.

Varlıktaki bu tortu, kendine ait bir mantığa da sahip olmak zorundadır, ama yaşanmış hayatın *amaç-yönelimli mantığı* değil, biçimlenmiş imgenin bütünlüğünü ve içsel gereksinimi yöneten ve yönlendiren tamamen sanatsal bir mantık olduğu sürece elbet. Yazgı bireyselliktir, yani bir kişinin tüm hayatını, tüm edimlerini belirleyen, varoluşunun özsel belirliliğidir. Bu bakımdan, düşünme edimi bile, –tam da verilmiş belirli kişi için karakteristik olarak, bu kişinin varoluşu tarafından önceden belirlenmiş olarak– teorik-nesnel geçerliliğinin bakış açısından değil, bireyselliğin bakış açısından belirlenir; ve tüm diğer olası edimler de, benzer şekilde, ya bireysellik tarafından önceden belirlenmiştir ya da bireyselliği fiili hale getirirler. Bir kişinin hayatının akışı, barındırdığı olayların tümü ve nihayetinde de sona ermesi, zorunlu olarak ve bu kişinin belirli bireyselliği tarafından –yazgısı tarafından– önceden belirlenmiş olarak algılanır. İşte bu yazgı-olarak-karakter düzleminde, kahramanın ölümü de bir sona erme değil, bir tamamlanmadır; gerçekten de, hayatının her kurucu öğesi, sanatsal önem kazanır, sanatsal açıdan zorunlu hale gelir.

Yazgı anlayışımızın, alışıldık, çok genel yazgı anlayışından farklı olduğu açık olsa gerek. Dolayısıyla amaçlarından, anlamından ve arzularından bağımsız olarak hayatımızı belirleyen dışsal bir irrasyonel güç olarak içsel deneyimlendiği haliyle yazgı, bizim anladığımız anlamda yazgının sanatsal değeri değildir, zira bu yazgı sonuçta hayatımızı, bizim için, zorunlu bir sanatsal bütünde düzenlemez. Daha ziyade, anlamlar tarafından ve anlam ve nesneler bakımından geçerliliğe sahip olan şeyin muhtelif biçimleri tarafından düzenlenen veya daha doğrusu düzenlenmeye uğraşan hayatımızın düzenini bozmak gibi, tamamen olumsuz bir işlev taşır. Bu dışsal güce derin bir inanç beslemek ve bu inanç veya güven aracılığıyla onu Tanrı'nın takdiri olarak algılamak mümkündür elbet; Tanrı'nın takdirini kabul eder ve alımlarım, ama bu, kendim için hayatımı düzenleyen bir biçim haline gelemez kesinlikle. (Kişinin yazgısını *in*

absentia [gıyaben] veya gerçekten görmeden sevmesi mümkündür, ama yazgımızı, bir kahramanın yazgısını düşündüğümüz, izlediğimiz gibi, zorunlu, içsel olarak bütünlüklü, birleşik ve tamamen tamamlanmış bir sanatsal bütün olarak düşünemeyiz.)

Tanrı'nın takdirinin mantığını anlamayız, ona inanırız sadece. Öte yandan, kahramanın yazgısının mantığını, çok iyi anlarız ve onu hiçbir şekilde inanarak kabul etmeyiz (burada vurgulanan nokta, bilişsel değil sanatsal anlayış ve yazgının sanatsal inandırıcılığı elbette). Sanatsal bir değer olarak yazgı, özbilinci aşar. Yazgı, kahramanı aşan tüm öğeleri düzenleyen ve bütünlüğe indirgeyen temel değerdir; kahramanın yazgısının teşkil ettiği bütünü idrak etmek ve görebilmek için kahramanın dışında konumlanmışlığımızdan yararlanırız. Yazgı kahramanın *kendim-için-ben*'i değildir, kahramanın varoluşudur, yani ona verilmiş olan şeydir, onun *olduğu* şeydir; verilmiş bir şey olarak sahip olduğu biçimdir, yoksa yerine-getirilecek-bir-görev olarak sahip olduğu biçim değildir.

Klasik karakter, tam da bir yazgı olarak inşa edilir veya düzenlenir. Klasik kahraman, dünyada belirli bir yer işgal eder; en özsel olan şey bakımından, Klasik kahraman zaten tamamen belirli hale gelmiştir, dolayısıyla son bulmuştur. Üstelik *tüm* hayatı verilmiştir, hayatının nihayetinde ulaşabileceği şey kendi anlamında verilmiştir. Kahramanın yaptığı her şey, sanatsal açıdan, onun ahlâki özgür istenci tarafından değil, ama belirli varlığı tarafından güdülenir: Davrandığı gibi davranır çünkü neyse odur. Onda bizim için belirli olmayan hiçbir şey olmamalıdır; yapılan her şey, olan her şey, önceden verilmiş ve önceden belirlenmiş sınırlarda, bu sınırların dışına çıkmadan, açımlanır; yerine getirilen şey, yerine getirilmek zorunda olan ve yerine getirilmemesi mümkün olmayan şeydir. Yazgı, geçmişi, anlamın geçmişi olarak düzenleme biçimidir; Klasik kahramanı, daha en baştan, geçmişte, hiçbir keşfin ve hiçbir ifşanın mümkün olamadığı geçmişte temaşa ederiz.

Klasik karakteri bir yazgı olarak oluşturabilmek için, yazarın kahramanın üzerinde olma bakımından aşırıya kaçmaması gerektiğini ve kahramanın dışında konumlanmış olmasının tamamen zamansal ve rastlantısal ayrıcalıklarını kullanmaması gerektiğini vur-

gulayalım. Klasik yazar, kahramanın dışındaki konumunun dışsal öğelerini kullanır; bu nedenle, Klasik kahramanın geçmişi, insanın *ezeli* geçmişidir. Kahramanın dışında konumlanmış olma konumu, olağandışı, özgüvenli ve orijinal olmamalıdır.

(Akrabalık ilişkisi henüz bitmiş değildir, dünya tamamen anlaşılırdır ve mucizelere inanılmaz.)

Klasik kahramanın dünya görüşü bakımından yazar dogmatiktir. Bilişsel-etik konumu, tartışmasız olmalıdır, daha doğrusu, tartışmaya açılmaz bile. Zira tartışılması, *suçluluk* ve *sorumluluk* öğesini işin içine katacak ve yazgının sanatsal bütünlüğünü ve inandırıcılığını zedeleyecektir. Bunun sonucunda, kahraman özgürleşecek ve ahlâki olarak yargılanabilecektir; kahramanda hiçbir zorunluluk kalmayacak ve olduğundan başka türlü ola*bilecektir*. Ahlâki suçluluk ve sorumluluğun (ve dolayısıyla, ahlâki özgürlüğün, doğal ve estetik zorunluluktan özgürlüğün) kahramana tanındığı durumlarda, kahraman kendisiyle örtüşmekten çıkar ve yazar, kahramanın dışında olma konumunda sahip olduğu en özsel şeyi (yani, ötekini suçtan ve sorumluluktan kurtarma, ötekini *anlamın dışında* temaşa etme olanağını)[196] kaybeder; kahramanın, onu aşan, her türlü sanatsal tamamlanması imkânsız hale gelir.

Suç, ahlâki bir suç olmadıkça ve yalnızca varlığın suçu olduğu sürece, Klasik karakterde de gerçekleşir elbette (bu anlamda, trajedinin kahramanı, neredeyse her zaman suçludur): Suç, ahlâki *kendini*-suçlamayı belirgin kılan *anlamın gücüne* değil, *varlığın gücüne* sahip olmalıdır (anlama karşı değil, ilahi-varlığın kuluna karşı işlenen suç, külte... vb. karşı işlenen suç olmalıdır). Klasik karakterin bünyesindeki çatışmalar, anlamın geçerliliğine sahip olan şeyin muhtelif biçimleri arasındaki çatışmalar değildir, bilakis birbiriyle çekişen *varlık güçleri* arasındaki çatışmalardır (fiziksel veya psikolojik büyüklükler arasındaki çatışmalar değil, ötekiliğin varlığının değer-taşıyan doğal güçleri arasındaki çatışmalardır elbette) (hem görev hem de yükümlülük bu bağlamda değer-taşıyan güçlerdir). Bu güçler mücadelesi, verilmiş-bir-şey-olarak-varlığın sınırlarını

196. Kendi hayatını yaşarken kendi içinde yönelmiş olduğu anlamın dışında.

hiçbir yerde aşmayan, içsel olarak *dramatik* bir süreçtir; ahlâki bilinçteki diyalektik, anlamla-bağlantılı bir süreç değildir.

Trajik suç, verilmiş-bir-şey-olarak-varlığın değer-kuramsal düzlemine yerleşmiştir tamamen ve kahramanın yazgısına içkindir. Suçun, kahramanın bilincinin ve bilgisinin sınırlarının tamamen dışına,[x] akrabalarının veya benzerlerinin (akraba veya benzer, ötekiliğin değer-taşıyan doğal bir varlık kategorisidir) geçmişine yerleştirilebilmesinin nedeni budur; kahraman yapmış olduğu şeyin öneminin farkına varmadan bir suç işleyebilirdi. Ne olursa olsun her durumda, suç bir güç olarak *varlık*ta mevcuttur ve kahramanın özgür ahlâki bilincinde ilk kez doğmuş değildir. Kahraman suçun tamamen özgür başlatıcısı değildir; değer-kuramsal *varlık* kategorisinin dayattığı sınırlar içinde kahraman için hiçbir çıkış yoktur.

Klasik karakterin doğduğu ve geliştiği değer-kuramsal toprakları oluşturan şey nedir? *Yazgı* (bir başkasının hayatını sanatsal olarak düzenleyen ve tamamlayan, olumlu olarak değerli bir güç anlamında yazgı), değer-taşıyan hangi kültürel bağlamda mümkündür? Yazgının bir değer olarak doğup gelişebildiği toprakları, gerçekleşmesinin değer-kuramsal alanında beni de içeren ötekiliğin geçerli kılıcı varlık kategorisi olarak kavrandığı haliyle *kişinin akrabalık değeri* oluşturur. *Hayatı ben başlatmam*, yani hayatın başlangıcının değer-kuramsal sorumluluğu bana ait değildir; gerçekten de, *dizilişi anlam ve değerler tarafından belirlenen ve sorumluluğu üstlenilen yaşanmış bir hayatın aktif başlatıcısı* olmak, değer-kuramsal açıdan benim için mümkün değildir. Zaten verilmiş ve değerlendirilmiş bir hayat temelinde edimde ve değerlendirmede bulunabilirim; *icra edilmiş edimler dizisi* (düşünme edimleri kadar hissetme edimleri ve eylemleri oluşturan edimler de), *bana bağlı değildir* –bu diziyi *devam ettiririm*, o kadar. Benim akrabam, yakınım veya benzerim olan (bir halk veya bir insanlıkla sınırlı bir anlamda akrabalık, yakınlık veya benzerlik) babama ve anneme vazgeçilemez bir *evlatlık ilişkisi* ile bağlıyımdır. "Ben kimim?" sorusunda, "Uzantısı olduğum, neslini sürdürdüğüm akrabalarım kim?" sorusu

x. Ahlâki suç özbilince içkin olmalıdır –onda "ben" olarak kendimin bilincinde olmalıyımdır.

duyulabilir. Özümde zaten ne isem, bundan başka bir şey olamam; özsel *zaten-olan-varlığımı* reddedemem, zira *benim* değildir, anneme, babama, akrabalarıma, insanlara ve insanlığa aittir.

Akrabalarım (ya da anne, babam) *benim* oldukları için değer taşımazlar, yani akrabalarımı değerli kılan *ben* değilimdir (akrabalarım, benim değerli varlığımın birer öğesi değildirler). Akrabalarım ben *onların* olduğum için, ben annemin veya babamın akrabası olduğum için değer taşır. Değerin bakış açısından, kendime ait değilimdir; değerin bakış açısından, akrabalarımla karşı karşıya konduğumda "var" değilimdir. (Değerin bakış açısından, kendimde, yalnızca mutlak surette benim olan şeyi, içinde bir tek benim mevcut olduğum şeyi, içinde akrabalarım tarafından bana devredilmiş olana karşı geldiğim şeyi reddedebilirim ve alt edebilirim.) Akrabalarımın değer-kategorisinde varlığımın belirliliği sorgulanmazdır, mutlaktır; bu belirlilik, kendi içimde verilmiştir ve kendi içimde onun karşısında duramam; değerin bakış açısından, bu belirlilik dışında, kendim için henüz var olmam. Ahlâki *kendim-için-ben*, akrabalık barındırmaz (Hıristiyan kendisini akrabasız hisseder: Semavi babalığın dolayımsızlığı, dünyevi babalığın yetkinliğini yok eder).

Yazgının değer-kuramsal gücü, yazar için tam da bu topraklarda doğar. Yazar ve kahraman, kişinin akrabalık ve aynı nesilden olma değerinin (muhtelif biçimlerinde: ulus, gelenek vb.) hâlâ egemen olduğu, tek ve aynı dünyaya aittir. Yazarın kahramanın dışında olma konumu, sınırını tam da bu kurucu öğede bulur: Kahramanın dünya görüşünün ve dünyayı algılayışının sınırları dışında olma noktasına ulaşmaz. Her ne kadar, bu durumda yazarın kahramanın dışındaki konumu, özellikle sağlam ve değişmez olsa da, yazar ve kahramanın üzerinde tartışacağı hiçbir şey yoktur (zira tartışmalar, bu konumu istikrarsız, değişken hale getirir). Kişinin akrabalarının oluşturduğu değer, bir insanın estetik tasavvuru ve tamamlanmasında yazgıyı olumlu anlamda değerli bir kategoriye dönüştürür (insanın ahlâki bir inisiyatif göstermesi gerekmez.) Bir insanın, kendi içinde, anlam ve değer tarafından belirlenmiş bir edimler dizisini başlattığı yerde, kendisi için, kendi belirliliği için ahlâki olarak suçlu ve sorumlu olabildiği yerde, değer olarak yazgı kategorisi ona

tatbik edilemez ve onu tamamlayamaz (karş. Blok'un "Büyük Ceza" şiiri).[197] (Bu değer temelinde, pişmanlık benim tamamına sızıp beni etkisi altına alamaz, bundan dolayı, bir iç hesaplaşma olarak katışıksız itiraf boy gösteremez; yalnızca akrabasız insanlar, en eksiksiz biçimiyle, pişmanlığı tanıyor gibidir.) Klasik karakterin özsel doğası işte böyledir.

Şimdi, ikinci karakter yaratım tipini ele alalım: "Romantik karakter". Klasik karakterden farklı olarak, Romantik karakter tipi, keyfi olarak kendi kendine aktiftir ve değer bakımından inisiyatifle yüklüdür. Üstelik son derece önemli bir özellik barındırır: Anlamın ve değerlerin belirlediği hayatının dizilişini *başlatma sorumluluğu* kahramana aittir. Yazar, tam da kahramanın anlam ve değerler bakımından bu yalnız ve kesin olarak aktif konumunu veya tutumunu, yani dünyadaki bilişsel-etik konumunu, alt etmek ve estetik açıdan tamamlamak zorundadır. Akrabalığı ve geleneği önvarsayan yazgı değeri, sanatsal tamamlamanın gerçekleştirilmesi bakımından burada hiçbir işe yaramaz.

Peki Romantik kahramanın, onu aşan, tüm belirlenimlerine sanatsal bir birlik bütünlük kazandıran, içsel bir sanatsal zorunluluk katan şey nedir? Bizatihi Romantik estetikte bulduğumuz bir terim bunu çok iyi ifade eder: "*fikir*"in oluşturduğu *değer*.[198] Kahramanın bireyselliği burada kendisini yazgı olarak değil, fikir olarak, daha doğrusu fikrin bir cisimleşmesi olarak, açığa vurur. Kahraman, kendi içinde muhtelif amaçlara uyumlu bir şekilde edimde bulunarak, anlam ve nesnelerin bakış açısından geçerlilik taşıyan şeyi gerçekleştirir ve bunu yaparken de, gerçeklikte, belli bir fikri, hayatının belli bir zorunlu hakikatini, kendisinin belli bir arketipini, Tanrı'nın onun için tasarladığı tasarımı fiili hale getirir. Sonuç ise, ha-

197. "Büyük Mükafat" –Rus şair Aleksandr Blok'un (1880-1921) öykülü şiiri. Karş. Pavel Medvedev, "Tvorcheskij put' A. A. Bloka", *Pamjati A. A. Bloka* içinde (Petersburg: Poljarnaja Zvezda, 1922), s. 65: "[Blok] kahramanlarını lirik açıdan yalıtılmış atomlar olarak değil, ama gündelik varoluşun oluşturduğu arka planın önünde, aile hayatı ortamında, tarih düzleminde sunar ve yorumlar. Kahramanının kişiliğini ve "tarihin, çevrenin, dönemin bir mükafatı" olarak yazgısının karmaşık parabolünü anlamaya çalışır.

198. Karş. "Idee", *Historisches Wörterbuch der Philosophie* içinde, 4. cilt, sütun 123.

yatının akışının, çeşitli olaylarının ve bileşenlerinin ve çoğunlukla da nesnel çevresinin (onu kuşatan nesnel şeylerin) bir ölçüde *sembolikleştirilmesidir*. Kahraman yersiz yurtsuz bir gezgindir, bir tanrı misafiri, bir arayandır (karş. Byron'un ve Chateaubriand'ın kahramanları, Faust, Werther, Heinrich von Ofterdingen ve diğerleri) ve onun anlam ve değer arayışını teşkil eden öğelerin hepsi (ister, sever, bir şeyi doğru addeder vb.), kendilerini aşan belirlenmelerini tek bir sanatsal akışın, belli bir fikrin gerçekleşme akışının sembolik aşamaları olarak bulur. Lirik öğelerin Romantik kahramanda belirgin bir yer tutması kaçınılmazdır (tıpkı lirikte olduğu gibi, kadının sevgisi, sözgelimi). Romantik karakterde yerleşikleşen anlam karşısındaki konum veya tutum, yetkin olmaktan çıkar ve sadece yeniden-deneyimlenir, lirik şekilde yeniden-deneyimlenir.

Yazarın Romantik kahramanın dışındaki konumu, Klasik kahraman tipindekine kıyasla kesinlikle daha istikrarsızdır. Bu konumun zayıflaması, karakterin çözülmesine yol açar; sınırlar gevşemeye başlar, değer merkezi sınırlardan bizatihi kahramanın hayatına (onun kendi içindeki bilişsel-etik yönelmişliğine) kayar. Romantizm bir *sonsuz kahraman* biçimidir: Yazarın kahraman hakkındaki düşüncesi, kahramanın içine yerleşir ve onu yeniden yapılandırır; kahraman, kendisini aşan tüm belirlemeleri yazarın elinden alır ve kendi gelişimi için ve kendi kendisini belirlemek için kullanır, bunun sonucunda, kendi kendisini belirlemesi bir sonsuzluk kazanır. Buna koşut olarak, kültürel alanları birbirinden ayıran sınırlar yok olur (bütün fikri veya bütünlüklü insan fikri). İroninin ve "aptal rolü yapma"nın tohumlarını tam da bu bağlamda buluruz.[199] Bir yapıtın bütünlüğü, burada genellikle kahramanın bütünlüğüyle kesişir; aşan öğeler, bütünlüklerini kaybederek, rastlantısal ve dağınık hale gelir. Ya da yazarın bütünlüğü, empatiye bağlı olarak uzlaşımsal hale gelir, bir *üslup kazanır*. Yazar kahramanın açıklamalarını beklemeye başlar (ondan esinlenmeye çalışır). Yalnızca öteki aracılığıyla mümkün olan, özbilincin içinden bir onay almaya zorlama çabası söz konusudur; Tanrı olmadan, dinleyiciler olmadan, bir yazar olmadan ayakta durmaya yönelik bir çaba söz konusudur.

199. Bkz. 146. not.

Klasik karakterin çözülmesi, "Duygusal" ve "Gerçekçi" karakterlerin ortaya çıkması ile neticelenir. Bu durumda, kendisini aşan öğeler her yerde kahramanın bağımsızlığını zayıflatmaya başlar. Bu, ya yazarın kahraman dışındaki konumuna bağlı ahlâki unsurun ya da biliş unsurunun gücündeki bir artışla gerçekleşir (yani, yazar, yanılgılar içindeki kahramanını yeni fikirlerin ve teorilerin yüksekliğinden incelemeye başlar).

Duyguculukta, yazar dışarıda-olma konumunu, yalnızca sanatsal olarak kullanmakla kalmaz, bunun yanı sıra ahlâki olarak da kullanır (ama sanatsal niteliğe zarar vermeden, elbette). Acıma, sevecenlik, kızgınlık vb. –kahramanı bir yapıtın sınırları dışına taşıyan tüm bu değere-dayalı etik tepkiler, kahramanın sanatsal tamamlanmasını bozar; sanatsal olarak Klasik kahramandan çok daha az canlı olması gerçeğine rağmen, kahramana, sanki canlı bir insana tepki veriyormuşçasına, tepki vermeye başlarız (okuyucuların Clarissa, Grandison, zavallı Liza[200] vb. gibi ilk Duygusal kahramanlara ve belli ölçüde Werther'e verdikleri tepki, Klasik kahramana verilemez). Kahramanın talihsizlikleri artık onun yazgısıyla ilişkili değildir; talihsizliklerine sadece kötü insanlar neden olur, onların yüzünden bunlar başına gelir. Kahraman pasiftir, yalnızca hayatını sürdürür; yok olmaz bile, ötekiler tarafından yıkıma sürüklenir sadece. Duygusal kahraman, okuyucuyu etkilemeye --estetik-dışı toplumsal sempatiyi veya toplumsal kindarlığı kışkırtmaya– çalışan yapıtlara en uygun kahraman tipidir. Yazarın dışarıda-olma konumu, özsel sanatsal bileşenlerinden neredeyse tamamen yoksun kalmıştır ve etik insanın çevresindeki *iyi insanlara* karşı benimsediği dışarıda-olma konumuna yakınlaşır (buradaki bağlamda, her türlü mizah[201] –Duyguculukta güçlü ve katışıksız bir sanatsal güç olan mizah– değerlendirmesini göz ardı ediyoruz).

Gerçekçilikte, yazarın bilişsel fazlalığı, karakteri yazarın toplum teorisinin veya başka bir teorisinin basit bir açıklamasına indir-

200. Nikolai Karamzin'in (1766-1826) Rus edebiyatında duygusal akımın bir klasiği olan kısa öyküsü "Zavallı Lisa"nın (1792) kadın kahramanı.

201. Alman felsefi estetiğinde anlaşıldığı özel anlamıyla "mizah"; karş. W. Preisendanz, *Historisches Wörterbuch der Philosophie* içinde, 3. cilt, sütun 1232-1234.

ger; kahramanlarını ve hayat çatışmalarını örnek olarak kullanan yazar (kahramanların kendilerinin teoriye ayıracak zamanı yoktur), kendi bilişsel sorunlarını çözmeye uğraşır (en iyi ihtimalle, kahramanlarıyla ilgili bir sorun ortaya koyar). Burada sorun, kahramanda yeniden vücut bulmaz ve yazarın kendi bilgisinin aktif bilişsel fazlalığını, kahramanı aşan bir fazlalığı oluşturur. Tüm bu bileşenler, kahramanın bağımsızlığını zayıflatır.

Bir *durumun* büründüğü *biçim*, bazen karakterin çözülmesinin bir sonucu olarak görünse de, çok özel bir yer tutar. Durumla yalnızca bir durum olarak ilgilendiğimiz sürece, yani sanatsal tasavvurun merkezini, taşıyıcısının belirliliğinden soyutlanmış nesne-bağlantılı ve anlam-bağlantılı bir ilişkiler kümesinin belirliliği işgal ettiği sürece, söz konusu durum, çözümlememizin sınırlarını aşıyor. Öte yandan, bu durum, yalnızca karakterin çözülmesinin bir ürünü olduğu yerde, temelde yeni hiçbir şey temsil etmez. Yazar ve kahraman arasındaki bir karşılıklı ilişki biçimi olarak karakterin temel özellikleri böyledir.

5. Yazar ve kahramanın karşılıklı ilişki biçimi olarak tip sorunu

Eğer karakter, tüm uyarlamalarında plastikse (Klasik karakter özellikle plastiktir), tip de resimseldir. Karakter bir dünya görüşünün nihai değerleriyle ilişkili olarak oluşturulur; doğrudan doğruya bu nihai değerlerle bağlantılıdır. Yani, bir insanın dünyadaki bilişsel-etik duruşunu ifade eder ve adeta varlığın sınırlarıyla dolaysız temas halindedir. Öte yandan tip, dünyanın sınırlarından uzaktadır ve bir insanın, belli bir dönem veya bir çevreyle (toplumsal çevre) somutlaşmış ve sınırlanmış değerlerle ilişkili duruşunu ifade eder veya "ürünler" ile ilişkili, yani zaten varlık haline gelmiş anlamla ilişkili duruşunu ifade eder (karakterin icra ettiği bir edimde anlam, hâlâ ilk kez canlı olma sürecindedir). Karakter geçmiştedir, tip ise şimdidedir; karakterin çevresi bir şekilde sembolikleşmiştir, oysa tipi çevreleyen nesne-dünyası bir ürün envanteri veya bir ürün stoku mahiyetindedir. Tip kolektif bir kişiliğin *pasif* konumudur.

Kahraman ve yazar arasındaki bu karşılıklı ilişki biçimindeki

temel nokta şudur: Bilişsel unsur, her ne kadar bilimsel açıdan bilişsel veya söylemsel olmasa da (hatta bazen söylemsel bir gelişim gösterebilse de), yazarın kahramanın dışında konumlanmışlığı sayesinde sahip olduğu fazlalık açısından özsel bir önem taşır. Yazarın bilişsel fazlalığını kullanımını, bir yandan "sezgisel genelleme" olarak, bir yandan da, "sezgisel işlevsel bağımlılık" olarak tanımlayacağız. Aslında, yazarın dışarıdaki konumunun bilişsel unsuru, yazar bir tip yarattığında gerçekten de bu iki yönde gelişir.

Bir insanın imgesinin tipselliğini üreten sezgisel genellemenin, kahraman karşısında sağlam, mesafeli, güvenli ve yetkin bir dışarıdalık konumu öngerektirdiği açık olsa gerek. Peki tip-yaratan yazarın konumunun bu sağlamlığına ve yetkinliğine nasıl ulaşılır? Yazarın, imgeleştirdiği dünyaya büyük ölçüde içsel olarak katılmaması veya bu dünyadan uzaklığı sayesinde ulaşılır: Bu dünya, yazar için değer-kuramsal olarak ölüdür adeta. Bu demektir ki, yazarın kendisi için imgeleşmiş bu dünya, daha en baştan, varlıkta tamamen kapsanır: Sadece *vardır* ve *hiçbir şey ifade etmez*. Her bakımından kesinlikle sarihtir ve dolayısıyla, hiçbir yetkinliği yoktur; yazarın karşısına değer-kuramsal olarak ağırlığı olan hiçbir şey koyamaz; kahramanlarının bilişsel-etik konumu düpedüz kabul edilemezdir. Yazarın sakinliğinin, metanetinin ve özgüveninin, kahramanın --estetik etkinliğin nesnesinin (bir diğer *öznenin*)– bir biliş *nesnesi* konumuna yaklaşmaya başladığı biliş *öznesinin* sakinliğine ve metanetine benzemesinin nedeni budur. Bu nihai sınıra, tip biçiminde asla gerçekten ulaşılmaz, dolayısıyla tip sanatsal bir biçim olarak kalır; zira yazarın kendi kendine sürdürdüğü etkinlik, bir insana insan olarak yönelmeye devam eder ve böylece, olay da estetik bir olay olarak kalır.

Tipolojik genellemenin oluşturduğu öğe, tipi açıkça aşar elbette. Kişinin kendisini *bir tip* haline getirmesi pek olanaklı değildir; kişinin kendisine gönderme yapan tip-oluş, değer-kuramsal açıdan bir aşağılama olarak algılanır. Bu bakımdan, tipsellik kahramanın sınırlarını yazgıdan daha fazla zorlar. Kendi tipselliğimi değer olarak algılayamamakla kalmam yalnızca, dahası da vardır: (Yalnızca en yakın olanlara, yani "ürünlere" olsa da, amaçların ve nesnelerin

geçerliliğine sahip olan şeye yönelmiş olan) amellerimin, eylemlerimin, sözcüklerimin, belli bir tipten başka bir şeyi fiili hale getirmiyor olmasına da, bunların zorunlu olarak benim tipselliğim tarafından önceden belirlenmiş olmak zorunda olmasına da müsamaha gösteremem. Tipin, beni aşan, neredeyse yalıtıcı niteliği, genelde, nesnel geçerlilik iddiası taşıyan amaç-yönelimli ve içsel olarak anlamlı bir insan hayatının varoluşunda, onu aşan ezici ve yerici tortuların arayışındaki yerginin görevinin yerine getirilmesi bakımından, tip biçimini son derece elverişli hale getirir. Ama tip-üreten mesafeli ve güvenli bir temaşa edimine kıyasla. yergi, kahramanın çok daha fazla dik kafalı olduğunu önvarsayar (insan, kahramanla didişmeye iteklenir).

Sezgisel genellemenin oluşturduğu öğenin yanı sıra, bir de sezgisel olarak kavranan işlevsel bağımlılık öğesi vardır. Tip, kendisini kuşatan dünyayla (nesne-çevresiyle) belirgin bir şekilde iç içe geçmekle kalmaz, ayrıca tüm bileşenleriyle, bu dünya tarafından koşullanmış olarak imgeleştirilir: Belli bir çevrenin zorunlu bir bileşenidir (bir bütün değildir gerçi, ama bir bütünün parçasıdır). Yazarın kahramanın dışındaki konumuna dayanan biliş unsuru, yazarın kahramanın edimlerini (düşüncelerini, hislerini vb.) nedensel olarak belirleyen etkenleri (ekonomik, toplumsal, psikolojik etkenler ve hatta fizyolojik etkenler [sanatçı bir hekimdir ve kahraman insan da, hasta bir hayvandır]) açığa vurabileceği noktaya kadar çok fazla güç kazanabilir. Bunlar, tipolojik değerlendirmenin uçlarıdır elbette. Ama tip, her durumda, belli bir nesnel bütünlüğün (bir toplumsal sistemin, yerleşikleşmiş bir müşterek hayat düzeninin, komünal bir gündelik hayat tarzının vb.) vazgeçilmez bir parçası olarak ve bu bütünlük tarafından zorunlu şekilde koşullanmış olarak, yani onun tarafından yaratılmış olarak imgeleştirilir. Tip, yazarın kahramana üstünlüğünü ve yazarın değer bakımından kahramanın dünyasından tamamen uzak olmasını öngerektirir; böylece, yazar çoğunlukla büsbütün eleştirel olabilir. Tipte kahramanın bağımsızlığı büyük ölçüde azalmıştır. Sorunla-bağlantılı unsurların hepsi, kahramanın bağlamından yazarın bağlamına aktarılır; bunlar kahramana gönderme yapacak şekilde, kahramanla bağlantılı olarak

gelişirler, ama kahraman*da* gelişmezler ve bütünlüklerini sağlayan da, yaşanmış bir hayatın bilişsel-etik bütünlüğünün –tipte en uç noktaya kadar azalmış olan bir bütünlüğün– taşıyıcısı olan kahraman değil yazardır. Tipe lirik unsurların katılması, kesinlikle mümkün değildir. Yazar ve kahramanın tip kapsamındaki karşılıklı ilişkisinin bakış açısından görüldüğü şekliyle, bir biçim olarak tip tam da böyledir.

6. Azizlerin hayat öyküleri

Konumuzun sınırlarını aştığı için, bu biçimi ayrıntılı ele almayacağız. Bir azizin *hayatı* (*vita*) doğrudan doğruya Tanrı'nın dünyasında gerçekleşir. *Hayatı*nın her öğesi, tam da Tanrı'nın dünyasında geçerlilik taşıyor olarak imgeleştirilir; bir azizin *hayatı*, *Tanrı nezdinde* önem taşıyan bir hayattır.

Tanrı nezdinde önem taşıyan bu hayat, geleneksel biçimlerle donatılmalıdır; yazarın huşu duygusu, bireysel inisiyatife, bireysel ifade seçimine yer bırakmaz: Yazar burada kendisinden vazgeçer, bireysel olarak sorumluluğunu taşıdığı kendi etkinliğinden vazgeçer. Böylece biçim, geleneksel ve uzlaşımsal bir niteliğe bürünür. (Olumlu anlamda uzlaşımsal olan şey, ele alınan nesneye prensipte yetersiz olan ve bu yetersizliğin farkında olarak yeterlilik iddiasından vazgeçen şeydir. Ama yeterlilik iddiasından, önceden tasarlanmış, vazgeçiş, "aptal rolü yapmak"tan[202] çok farklıdır, çünkü bu, nitelik bakımından *bireyseldir* ve içkin bir insana-karşı olma öğesinin damgasını taşır. Bir *hayat* biçimi, geleneksel olarak uzlaşımsaldır, karşı çıkılamaz bir otorite tarafından yetkin kılınmıştır ve *ifadenin verilmiş varlığını*, her ne kadar yetersiz ve dolayısıyla yalnızca alımlayıcı olsa da, sevgiyle kabul eder.)

Bu nedenle, bir azizin, onu aşan, öğelerinin bütünlüğü, azizin dışındaki konumundan aktif olarak yararlanan bir yazarın bireysel bütünlüğü değildir; yazar, azizin dışındaki konumuna, küçümsemeyle bürünür ve bu konumu yine küçümsemeyle korur –bu, (aslında bir tamamlanmanın gerçekleştirilmesi bakımından, kendisini

202. Bkz. 146. not.

aşan hiçbir özsel öğe olmadığı için) her türlü inisiyatiften vazgeçen ve geleneğin kutsadığı biçimlere geri dönen bir konumdur. Azizlerin hayat öykülerinin geleneksel biçimlerinin incelenmesi, buradaki sorgulamamızın kapsamını aşıyor elbet. Yalnızca tek bir genel gözlem ile sınırlı kalacağız: Ermiş edebiyatı da, tıpkı ikonalar gibi, bir insanı sınırlayıp onu aşırı derecede somut kılan, onu aşan, her türlü öğeden kaçınır, çünkü bu öğeler, yetkinliği kesin bir şekilde azaltırlar. Dışlanması gereken şey, verilmiş bir dönem için, verilmiş bir tabiiyet için tipik olan herhangi bir şeydir (örneğin, ikonalarda İsa'nın ulusal tipikliği); verilmiş bir toplumsal konum veya bir insanın hayatındaki verilmiş bir çağ için tipik olan herhangi bir şeydir; bir kişinin dış görünüşünde, hayatında, somut olan herhangi bir şeydir (bu hayatın ayrıntıları ve özellikleri, eylemin yeri ve zamanının kesin göstergeleri). Kısacası, verilmiş bir kişinin *varlıktaki belirliliğini* pekiştiren her şey (tipik ve karakteristik, hatta biyografik somutluk) dışlanır ve dolayısıyla bu kişinin yetkinliğini azaltan her şey dışlanır (bir azizin hayat öyküsü, daha en baştan, sonsuzlukta sürüyor gibidir adeta). Bir tamamlanmayı mümkün kılan ve verilmiş olanı aşan öğelerin geleneksel ve uzlaşımsal niteliğinin, kendi sınırlama güçlerinin azalmasına açıkça yol açtığına dikkat edilmesi gerekir.

Hayatın işlenmesinde, sembolcülük geleneği de mümkündür. (Bir mucizenin imgeleştirilmesi ve yüce dinsel olay problemi; burada, yeterlilik iddiası ve bireysellikten tevazuuyla vazgeçine ve katı geleneğe boyun eğme, özellikle önemlidir.) Yerine getirilmesi gereken görevin, nihai anlama geçerli bir ulaşım yolunun tahayyül edilmesi ve ifade edilmesi olduğu noktada, geleneksel uzlaşımsallığa boyun eğmeye varacak denli bir tevazuu elzemdir (Romantikler bir yapıtı ya birden bire noktalar ya da onu bir *hayat* veya bir dini piyesin geleneksel biçimleriyle sonlandırırlar). Dolayısıyla, *özsel* bir konum oluşturduğu için, azizin dışındaki konumundan *vazgeçmesi* ve katışıksız gelenekselliğe boyun eğme noktasına dek tevazuu göstermesi (ortaçağ "gerçekçilik"i),[203] azizlerin hayat öyküsü

203. Ortaçağ "gerçekçilik"i ("nominalizm"in aksine): Tümellerin nesnel varoluşu olduğunu (öznel kavramlar veya salt adlardan daha fazlası olduklarını) savunan skolastik öğreti.

yazarı için son derece karakteristiktir (karş. Dostoyevski'de *blago-obrazie* fikri).[204]

Kahramanın bir anlam bütünü olarak teşkil ettiği bütün biçimleri böyledir. Bu biçimler, belli yapıtların somut biçimleriyle örtüşmezler elbette; bunları burada, soyut-ideal biçimler olarak veya bir yapıtın somut öğelerinin yöneldiği nihai sınırlar olarak formülleştirdik. Zira katışıksız biyografi, katışıksız lirik, katışıksız karakter ve katışıksız tip bulmak zordur. Genellikle karşılaştığımız şey, ya birinin ya öbürünün ağır bastığı (birlikte ağır basma, bu biçimlerin hepsinde mümkün değildir, elbet) birçok ideal biçimin birliğidir, birçok nihai sınırın eylemidir. Bu anlamda, yazarın ve kahramanın, belli bir somut yapıt kapsamındaki, karşılıklı ilişki olayının çoğunlukla birçok farklı edimden müteşekkil olduğunu söyleyebiliriz: Yazar ve kahraman birbirleriyle mücadele ederler; bazen birbirlerine yakınlaşıp kesişirler, bazen birbirlerinden aniden uzaklaşırlar. Ama bir yapıtın eksiksiz tamamlanmasının önkoşulu, yazar ve kahramanın birbirinden kesin bir şekilde uzaklaşmasına ve bu mücadeleden yazarın galip çıkmasına dayanır.

E YAZAR SORUNU

Bu bölümde, önce incelememizin nihai sonuçlarını özetleyeceğiz ve sonra da, yazarın sanatsal olayın katılımcısı olmasını daha ayrıntılı göstereceğiz.

1. [Özet]

İncelememizin başında, sanatsal tasavvurun düzenleyici biçim-ve-içerik merkezinin *insan* olduğunu ve üstelik, bunun da dünyadaki değer-kuramsal zaten-mevcut varoluşunda *verilmiş bir insan* olarak

204. *Blago-obrazie*: içsel iyiliğin tezahürü olarak dış görünüşün güzelliği. Sözcük, Yunanca *euschemon*'un çevirilmiş halidir; karş. *Theological Dictionary of the New Testament*, der. Gerhard Kittel, çeviri G. W. Bromiley, 2. cilt, s. 770-772. Karş. Klasik Yunan ideali *kalokagathia*; bkz. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 4. cilt, sütun 681-684.

insan olduğunu saptadık. Sanatsal tasavvurun dünyası, –daha-ulaşılacak-olan-şeyden ve anlamdan bağımsız olarak[205]– verilmiş bir insanın *etrafında, onun* değer-kuramsal etrafı veya çevresi olarak kurulan, düzenlenen ve tamamlanan bir dünyadır: Muhtelif nesnelerin ve tüm ilişkilerin (uzamsal ve zamansal ilişkilerin ve anlam ilişkilerinin) bu insanın *etrafında* sanatsal nesnelerin ve ilişkilerin geçerliliğini kazanma şeklini görebiliriz. Dünyanın verilmiş bir insan *etrafındaki* bu değer-kuramsal yönelimi ve bedenselleşmesi, bilişsel ve etik gerçekliğinden (icra edilmiş eylemlerin gerçekliğinden, bütünlüklü ve benzersiz varlık olayının gerçekliğinden) farklı olan, ama onlara kayıtsız olmayan, kendi estetik gerçekliğini yaratır.

Ayrıca *ben* ve *öteki* arasında değer bakımından temel ve özsel bir farklılık, olay niteliği taşıyan bir farklılık, olduğunu saptadık: Bu farklılığın sınırları dışında, değer-kuramsal önem taşıyan bir edim mümkün değildir. *Ben* ve *öteki*, herhangi bir *fiili değer kazandırmayı* ilk kez mümkün kılan, temel *değer-kategorisidirler* ve değer-kazandırma öğesi, daha doğrusu, bilincin değer-kazandırma tutumu öğesi, sadece gerçek anlamda bir edimde mevcut değildir, ayrıca yaşanmış her deneyimde, hatta en basit duyumda bile mevcuttur: Yaşamak kişinin hayatının her uğrağında değer-kuramsal bir konum benimsemesi veya kendisini değerler bakımından konumlandırması demektir.

Ayrıca kişinin varlık olayında[y] kendisine dair değer-kuramsal bilincine ve ötekine dair bilincine fenomenolojik bir tanım getirdik ve sadece ötekinin, sanatsal tasavvurun değer-kuramsal merkezini ve dolayısıyla bir sanat yapıtının kahramanını oluşturabildiğini saptadık. Yalnızca öteki, *özsel olarak* biçimlendirilebilir ve tamamlanabilir, zira değer-kuramsal bir tamamlanmanın tüm bileşenleri (uzamsal, zamansal bileşenler ve anlamın bileşenleri) aktif bir özbilinci değer-kuramsal olarak aşar, yani kişinin kendisiyle olan değer-kuramsal ilişkisine yerleştirilemezler. Kendim için *ben* olarak

205. Bir insanın kendi hayatını yaşarken kendi içinde yönelmiş olduğu anlamdan bağımsız.

y. Varlık olayı, fenomenolojik bir kavramdır, zira varlık kendisini canlı bir bilince bir olay olarak sunar ve canlı bir bilinç de kendisini aktif olarak yönlendirir ve onda aynen bir olayda yaşıyormuşçasına yaşar.

kaldığım sürece, estetik açıdan geçerli, bedenselleşmiş uzam ve zamanda aktif olamam; bu uzam ve zamanda kendim için değer-kuramsal olarak mevcut değilimdir, onlarda inşa edilmem, şekillenmem ve belirlenmem. Kendi *bedenim* ve kendi *ruhumun* estetik açıdan önemli değeri kadar, bunların bir insan *bütünü*ndeki organik sanatsal bütünlülükleri de, özbilincimin dünyasında var olmaz; zira benim etkinliğimle, benim ufkum kapsamında inşa edilmezler ve dolayısıyla, ufkum, beni hoşnut bir şekilde kapatamaz ve değer-kuramsal çevrem olarak beni kuşatamaz: Kendi değer-kuramsal dünyamda kendinden hoşnut ve kendisine denk *verilmiş* olumlu bir *şey* olarak *var olmam henüz*. Kendimle değer-kuramsal ilişkim, estetik açıdan üretkenlikten tamamen yoksundur: Kendim için, estetik açıdan gerçek değilimdir. Sanatsal biçimlendirme ve tamamlama görevinin taşıyıcısı olabilirim yalnızca, ama onun nesnesi –kahramanı– olamam.

Estetik tasavvur, sanatta –verdiğimiz örnekte, *sözel* sanatta- ifade bulur. Sanatta estetik tasavvur, tamamen yalıtma (gördüğümüz üzere, olanakları estetik tasavvura zaten içkin olan yalıtma) aracılığıyla ve belirli malzemeyle –verdiğimiz örnekte *sözel* malzemeyle- yerine getirilen belirli, sınırlı bir biçimsel görev aracılığıyla gerçekleşir. Temel sanatsal görev, (bu görevin yönetiminde olduğu sürece sanatsal hale gelen) sözcük-malzeme temelinde, belli sözel sanat yapıtı biçimlerinde ve yalnızca temel sanatsal göreve değil, verilmiş malzemenin –(sanatsal amaçlara uyarlanması gereken) sözcüklerin– doğasına da bağlı olan, belirli araçlarla yerine getirilir. (Estetik tasavvurdan sanata geçiş böyle gerçekleşir.)[206] Özel estetik –verilmiş bir sanat türünde kullanılan malzemenin ayırıcı niteliklerini açıklayan estetik– tam da bu noktada rüştünü ispatlar. Özel estetik, kendisini temel estetik görevden, aslında sanatsal görevi her yönüyle belirleyen yazar-ve-kahramanın temel yaratıcı ilişkisinden ayırmamalıdır elbette. *Belirlenmiş bir şey* olarak kendimin yalnızca tek bir sözce tipinin –kişinin kendisiyle olan değer-kuramsal ilişkisinin düzenleyici gücü oluşturduğu ve bu nedenle tamamen este-

206. Önceki cümlede betimlenen şey, estetik tasavvurdan özgül olarak sanata geçiştir. "Estetik" ve "sanatsal" arasındaki ayrım konusunda bkz. 59. not.

tik-dışı olduğu itiraf niteliğinde iç hesaplaşmanın– (kahramanı değil ama) sadece *öznesi* olabileceğimi görmüştük.

Tüm estetik biçimlerde düzenleyici güç, değer-kuramsal *Öteki* kategorisidir; ötekini aşan bir tamamlamayı gerçekleştirme amacıyla, değer-kuramsal bir görme "fazlalığı"yla zenginleşmiş olan, ötekiyle ilişkidir. Yazar, ancak değer-kuramsal özbilincin katışıksız olmadığı yerde, özbilincin bir başkasının bilinci tarafından ele geçirildiği yerde (yetkin bir ötekinde kendisinin değer-kuramsal-olarak bilincine vardığı yerde –bu ötekinin sevgisi ve ilgisinde) ve "fazlalığın" (onu aşan öğeler toplamının) en az olduğu ve nitelik bakımından ilkesel ve yoğun hale gelmediği yerde kahramana yakın hale gelebilir. Bu durumda, sanatsal olay, bir ruh ve bir tin arasında değil, (neredeyse tek bir olası değer-kuramsal bilincin sınırları kapsamında) iki ruh arasında gerçekleşir.

Tüm bunlar, sanat yapıtını, canlı bir sanatsal olay olarak belirler; bir şey olarak, yani bir olayın gücü veya geçerliliğinden yoksun, değer bakımından her türlü ağırlıktan yoksun, tamamen teorik bir biliş nesnesi olarak değil, ama bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında etkili bir öğe olarak belirler. Bir olayı, tam da bu haliyle, bir sanat yapıtı olarak anlamamız ve tanımamız gerekir –onu tam da değer-yönetimindeki *hayatının* ilkelerinde, *canlı* katılımcılarında anlamamız ve tanımamız gerekir, yoksa önce ölen, sonra sözel bir bütünün çıplak, ampirik verilmişliğine indirgenen bir şey olarak değil (bir olayı teşkil eden ve bir olayın geçerliliğine ve gücüne sahip olan, yazarın malzemeyle ilişkisi değil, yazarın kahramanla ilişkisidir). Ve bu, yazarın konumunu da belirler –sanatsal tasavvur ve yaratım ediminin taşıyıcısının, varlık olayındaki konumunu belirler, zira her türlü yaratım, bu ne olursa olsun, ancak varlık olayında önemli olabilir, ciddiyet, ağırlık ve sorumluluk taşıyabilir. Varlık olayında yazar, kendisine sorumluluk yükleyen bir konuma sahiptir; varlık olayının bileşenleriyle ilgilenir ve böylece, yazarın ürettiği yapıt da bu olayın bir bileşeni haline gelir.

Kahraman ve yazar/temaşa-eden(izleyici) –bunlar temel bileşenlerdir, bir sanat yapıtı olayının temel katılımcılarıdır:[207] Yalnızca

207. Bir sanat yapıtı olayı, yani bir sanat yapıtı bir olaydır.

onlar sorumluluk üstlenebilir, yalnızca onlar sanat yapıtına bir olayın bütünlüğünü kazandırabilir ve onu bütünlüklü ve benzersiz varlık olayıyla özsel bir etkileşime taşıyabilir. Kahramana ve kahramanın biçimine –değer-kuramsal ötekiliğine, bedenine ve ruhuna, bütünlüğüne– ilişkin yeterince saptamada bulunduk. Buradaki bağlamda, artık *yazarı* daha yakından incelememiz gerekiyor.

Dünyanın değerlerinin tamamı, estetik nesnenin parçası kılınabilir, ama bu, belli bir estetik nitelikle gerçekleşir; yazarın konumu kadar kendisi için saptadığı sanatsal görev de, dünyada tüm bu değerlerle birlikte düşünülmelidir. Bütünlüklü bir bütün olarak tamamlanan veya biçimlenen şey, malzeme (sözcükler) değildir, ama varlığın idrak edilerek yaşanmış ve deneyimlenmiş oluşumudur. Sanatsal görev, somut dünyayı düzenler: Kendi değer-kuramsal merkeziyle –canlı beden– uzamsal dünyayı ve kendi merkeziyle –ruh– zamansal dünyayı ve son olarak, –içe işleyen tüm somut bütünlüğüyle– anlamın dünyasını düzenler.

Kahraman ve dünyasıyla olan estetik açıdan yaratıcı ilişki, ölecek bir insan (*fani*) olarak kahramanla bir ilişkidir: Kahramanı kendi anlama yönelmişliğine karşı koruyan bir tamamlanmayı gerçekleştirme edimidir. Kişinin, bunu başarabilmesi için, bir insanda ve dünyasında, prensipte bu insanın göremediği şeyi açıkça görmesi gerekir ve bunu da kendisinde kalarak ve kendi hayatını sahiden yaşayarak yapmalıdır; kişi, bu insana, yaşanmış bir hayatın bakış açısından değil, ama farklı bir bakış açısından –yaşanmış bir hayatın dışında aktif olan bir bakış açısından– yaklaşabilmelidir.

Aslında sanatçı, yaşanmış hayatın dışında nasıl aktif olunacağını bilen, bu hayata (pratik, toplumsal, politik, dinsel hayata) sadece içeriden katılmakla, onun bir parçası olmakla, onu içeriden anlamakla kalmayıp, onu dışarıdan seven birisidir –bu hayatı, kendisi için var olmadığı yerde, kendi dışına döndüğü yerde ve kendi dışında sürdürülen ve anlamdan bağımsızca aktif olan bir etkinliğe ihtiyaç duyduğu yerde sever. Sanatçının tanrısallığı, yüce dışarıdalığın parçası olmasından kaynaklanır. Ama sanatçının diğer insanların hayat olayının dışında ve bu hayatın dünyasının dışında konumlanmışlığı, varlık olayına özel ve gerekçeli bir katılımdır elbette. Ha-

yata dışarıdan özsel bir yaklaşım yolu bulmak –bir sanatçının yerine getirmesi gereken görev budur. Bu görev yerine getirilirken, sanatçı ve sanat, bir bütün olarak, diğer yaratıcı kültürel etkinliklere tamamen yabancı yeni bir dünya tasavvuru, yeni bir dünya imgesi, dünyanın ölümcül teninin yeni bir gerçekliğini yaratırlar. Ve en üst ifadesini ve muhafazasını sanatta bulan, dünyanın bu dışsal (ve içsel olarak dışsal) belirliliği, dünyaya ve hayata dair duygusal düşünme şeklimize her zaman eşlik eder.

Estetik etkinlik, anlama dağılmış olan dünyayı derler toparlar ve onu bitmiş ve kendine yeterli bir imgede toplar. Estetik etkinlik, dünyada geçici olan şey için (geçmişi ve şimdisi için, zaten-mevcut varlığı için), bu geçici varlığa hayat veren ve onu koruyan bir duygusal karşılık bulur; yani, dünyada geçici olan şeyin, bir olayın değer-kuramsal ağırlığını kazandığı, geçerlilik ve değişmez bir belirlilik kazandığı değer-kuramsal bir konum bulur. Estetik edim, varlığa dünyanın yeni bir değer-kuramsal düzleminde hayat verir: Yeni bir insan varlık ve yeni bir değer-kuramsal bağlam –insanın dünyasını yeni bir düşünme düzlemi– doğar.

Yazar, varlık kazandırdığı dünyanın sınırında, bu dünyanın aktif yaratıcısı olarak konumlanmalıdır, zira bu dünyaya izinsiz girmesi, dünyanın estetik dengesini altüst eder. Yazarın temsil edilen dünyayla ilişkili konumunu, dış görünüşün temsil edilme şeklinden saptayabiliriz daima: Bir bütün olsun yada olmasın, dış görünüşün, kendisini aşan imgesi sunulur; ama sınırların canlı, özsel ve kalıcı olması ölçüsünde; kahramanın kendisini çevreleyen dünyayla iç içe geçme ölçüsünde; çözülme ve tamamlanmanın eksiksiz, içten ve duygusal olarak yoğun olması ölçüsünde; eylemin mesafeli ve plastik olması ölçüsünde; kahramanların ruhlarının (tinin kendisini kendi kaynaklarıyla bir ruha çevirmeye yönelik yanlış yönlenmiş çabalarından başka bir şey olmamasının tersine) canlı olması ölçüsünde sunulur. Bu koşulların ancak hepsi sağlandığında, estetik dünya değişmez ve kendine yeterli hale gelir ve bizim bu dünyayı aktif sanatsal görüşümüzde, kendisiyle örtüşür.

Yazarın etkinliği, içeriğe (kahramanın kendi hayatını yaşadığı sıradaki gerilimine, yani bilişsel-etik istikametine) yönelmiştir: Yazar, bu içeriğe bir biçim kazandırır ve bu amaç doğrultusunda kullandığı ve kendi sanatsal görevine, yani verilmiş bir bilişsel-etik gerilimi tamamlama görevine tabi kıldığı belli bir malzemeyle (buradaki örneğimizde sözel malzemeyle) onu tamamlar. Bundan hareketle, bir sanat yapıtında, daha doğrusu verilmiş bir sanatsal görevde, üç bileşen tespit edebiliriz: içerik, malzeme ve biçim.

Biçim, içerikten bağımsız düşünülemez, ama kullanılan malzemenin ve malzemenin belirlediği araçların doğasından da bağımsız olamaz. Biçim hem verilmiş içerik tarafından hem de malzemenin belirli doğası ve bu malzemeyle çalışma yöntemleri tarafından koşullanır. Sadece *malzemeye* dayalı bir sanatsal görev, teknik bir deney olurdu. Sanatsal bir araç, sözel malzemeyi (dilsel bir veri olarak sözcükleri) işleme aracı olamaz sadece; her şeyden önce, belli bir içeriğin işlenme aracı olmalıdır, ama bunu belli bir malzeme aracılığıyla yapmak zorunda olmadığı sürece elbet. Sanatçının ihtiyaç duyduğu tek şeyin, dille çalışma araçlarına dair bilgiyle birlikte, dil olduğunu ve bu dili de dilden başka bir şey olarak kabul etmediğini, yani, onu dilbilimciden aldığını (çünkü sadece dilbilimci, dili sırf dil olarak ele alır) düşünmek saçma olurdu; sanatçıya esin veren, güya dildir ve sanatçı her türlü görevi (fonetik bir görev, sentaktik bir görev, semantik bir görev vb.), *sadece dil olarak* dilin sınırlarını aşmadan, dil temelinde icra eder.

Aslında sanatçı dil ile çalışır, ama salt dil olarak dil ile değil. Dil olarak dil, onun etrafından dolandığı bir şeydir, zira dilin, dilbilimsel belirliliğinde (morfolojik, sentaktik, sözlükbilimsel belirliliği vb.) dil olarak algılanmasından vazgeçilmelidir ve ancak sanatsal bir ifade aracı haline geldiği sürece algılanmalıdır. (Sözcüklerin sözcük olarak algılanıp kavranmasından vazgeçilmelidir.) Şair dilin dünyasında yaratmaz; dil onun kullandığı bir şeydir yalnızca. Malzeme bakımından sanatçının (temel sanatsal göreve dayanan) görevi, *malzemenin aşılması* olarak da tanımlanabilir. Ama aşma bura-

da, olumlu bir nitelik taşır ve sonuçta yanılsamaya yönelmez. Malzemede aşılan şey, malzemenin sanat-dışı belirlenmesidir: Mermer, mermer olmaktan çıkmalıdır, yani belirli bir fiziksel fenomen olmaktan çıkmalıdır; bedenin biçimlerine plastik bir ifade kazandırmalıdır, ama bunu, bir beden yanılsaması üretmeden yapmalıdır, çünkü malzemede fiziksel olan her şey, tam da fiziksel olan şey olarak aşılır.

Bir sanat yapıtında sözcükleri tam da sözcükler olarak mı, yani dilsel belirlilikleri bakımından mı duyumsamamız gerekir? Yani, morfolojik biçimi, özgül olarak morfolojik olarak mı duyumsamalıyızdır, sentaktik biçimi sentaktik olarak, semantik düzeni semantik olarak mı duyumsamalıyızdır? Yapıt, sözel bir *bütün* olarak da ele alınabilir elbette ve bu da dilbilimcinin ehilliğine bağlıdır. Ama bu *sözel* bütün, tam da sözel olarak algılanması nedeniyle, *sanatsal* bir bütün değildir. Yine de, fiziksel malzemenin aşılması anlamında dilin aşılması, nitelik bakımından tamamen içkindir: Olumsuzlama yoluyla değil, belli, zorunlu bir yönde *içkin kusursuzlaştırma* yoluyla aşılır. (Dil, *tek başına*, değer-kuramsal olarak önemsizdir: Her zaman bir hizmetkârdır, asla bir amaç değildir; bilişe, sanata, pratik iletişime vb. *hizmet eder*.)

Bilimle ilk kez uğraşan insanlar, bir safdillik içinde, yaratıcı etkinliğin dünyasının da bilimsel anlamda soyut unsurlardan müteşekkil olduğunu varsayarlar: Düzyazıda, her zaman ondan şüphe duymadan konuştuğumuz sonucuna varırız. Nahif pozitivizm, dünyada –sonuçta dünyada yaşadığımız, edimde bulunduğumuz ve yarattığımız için dünya *olay*ında[208]– ilgilenmek zorunda olduğumuz şeyin madde, psişe, matematiksel sayılar olduğunu ve bunların da, edimlerimizin anlamı ve amacıyla bir bağlantısı olduğunu ve edimlerimizi, yaratıcı etkinliğimizi tam da *edim* olarak, *yaratıcı* etkinlik olarak açıklayabildiklerini varsayar (karş. Platon'da Sokrates'le ilgili örnek). Yeri gelmişken, bu kavramların açıklayabildiği tek şeyin, dünyanın malzemesi olduğunu, dünya olayının teknik düzeneği olduğunu belirtelim. Edimlerimiz ve yaratıcı etkinliğimiz, dünyanın malzemesini içkin olarak aşar. Nahif pozitivizm (bilimsel bil-

208. Dünya olayı, yani dünya bir olay tesis eder.

giyi oluşturan şeyin nahif kavranışı) halihazırda beşeri bilimlerde de yaygınlaşıyor. Ama anlaşılması gereken şey, teknik düzenek değil, bilakis *yaratıcı etkinliğin içkin mantığı* ve öncelikle de, yaratıcı etkinliğin sürdürüldüğü ve içinde kendisinin değer-kuramsal açıdan farkına vardığı değer-ve-anlam yapısıdır –yani, yaratım ediminin anlamlı hale geldiği bağlamdır.

Yazar-sanatçının yaratıcı bilinci, asla bir dil-bilinciyle *örtüşmez*: Dil-bilinci bir bileşenden başka bir şey değildir, katışıksız sanatsal görevin yönetimindeki bir malzemedir. Kendime bir yol olarak, dünyada izlenecek bir akış olarak, temsil edebileceğim şey, yalnızca semantik bir dizi olur çıkar (akış da kendisine bir yer bulur elbette, ama şu sorunun sorulması gerekir: Tam olarak hangi yeri bulur?). Sanatsal görevin sınırları dışında, bir sanat yapıtının sınırları dışında semantik bir dizi oluşturur –aksi halde, anlambilimin (dilin bilimi *olduğu* sürece), herhangi bir dilsel bilim anlayışında, dilbilimin bir dalı olmadığını ve olamayacağını iddia etmemiz gerekirdi. Konulara göre düzenlenmiş semantik bir sözlük oluşturmak, henüz yaratıcı sanatın huzuruna çıktığımız anlamına gelmez, kesinlikle. Temel sorun, her şeyden önce sanatsal görevi ve fiili bağlamını, yani sanatsal görevin ortaya koyduğu ve fiili hale getirdiği değer-kuramsal dünyayı belirlemektir.

Yaşadığımız, edimde bulunduğumuz ve yarattığımız dünya nelerden oluşur? Madde ve psişeden mi? Peki sanat yapıtı nelerden oluşur? Sözcükler, bölümler, hatta belki de sayfalar ve kâğıttan mı? Sanatçının değer-kuramsal aktif yaratım bağlamında, bu bileşenlerin hepsi tali bir önem taşır ve hiçbir şekilde birincil değildir: Değer-kuramsal olarak sanatçının yaratıcı bağlamını belirleyen bu bileşenler değildir, bilakis bunların kendileri de o bağlam tarafından belirlenir. Ama bu, söz konusu bileşenlerin incelenmesinin doğru olduğunun yadsınmasını gerektirmez, sadece bir yaratıcı etkinlik olarak sahici bir yaratıcı etkinlik anlayışında, böyle bir incelemenin doğru yerini işaret etmeyi gerektirir.

Dolayısıyla, yazarın yaratıcı bilinci, (genel anlamda) bir dil-bilinci değildir; dil-bilinci yaratıcı etkinlikte yalnızca pasif bir bileşendir –içkin olarak aşılan malzemedir.

3. Yazarın değer-kuramsal bağlamının malzeme bağlamı ve edebi bağlam ile ikame edilmesi

Böylece sanatçının sözcüklerle sözcükler olarak ilişkisinin, bağlamla, yani yaşanmış bir hayatın ve bu hayatın dünyasının (bu hayatın bilişsel-etik geriliminin) dolaysız verilmişliğiyle birincil ilişkisine dayanan ikincil, türevsel bir öğe olduğunu tespit etmiş bulunuyoruz. Sanatçının dünyayı sözcükler aracılığıyla şekillendirdiği ve bu amaç doğrultusunda, sözcüklerin sözcükler olarak içkin bir şekilde aşılması gerektiği ve ötekilerin dünyası ile yazarın bu dünyayla ilişkisinin bir ifadesi olması gerektiği söylenebilir. *Sözel* üslup (yazarın dille ilişkisi ve bu ilişkinin belirlediği, dili kullanma yöntemleri), yazarın *sanatsal* üslubunun malzemesinin (yazarın bir hayatla ve bu hayatın dünyasıyla ilişkisinin, bir insanı ve dünyasını bu ilişkinin belirlediği haliyle şekillendirme yönteminin) verilmiş doğasına yansır. Sanatsal üslup, sözcüklerle değil, dünyanın kurucu bileşenleriyle, dünyanın ve hayatın değerleriyle çalışır; bir insanı ve dünyasını biçimlendirme ve tamamlama araçları toplamı olarak da tanımlanabilir. Verilmiş malzeme (sözcükler) ile ilişkiyi belirleyen de üsluptur, ama bu ilişkiyi anlayabilmek için verilmiş malzemenin doğasını tanımak zorundayızdır. Sanatçının bir nesneyle ilişkisi, dünya olayının bir bileşeni olarak bu nesneyle dolaysız bir ilişkidir; dolayısıyla, (kronolojik düzen anlamında değil ama değer-kuramsal bir hiyerarşi anlamında) yazarın, tamamen sözel bir bağlamın bileşenleri olarak sözcüklerin nesneye-gönderme-yapan anlamıyla ilişkisini de bu belirler –yani, fonetik bileşenlerin (akustik imge), duygusal bileşenlerin, resimsel bileşenlerin vb. kullanımını belirler.[z]

İçeriğin malzeme ile ikame edilmesi (hatta bu tür bir ikameye yönelik bir eğilim sadece), sanatsal görevi ikincil ve tamamen bağımlı bir bileşene –sözcüklerle ilişkiye– indirgeyerek geçersiz kılar (ama bunu yaparken, birincil bileşen –dünyayla ilişki–, eleştirel-olmayan bir biçimde olsa da, her zaman işin içine katılır elbette, zira

z. Duygu bir nesneyle değer-kuramsal olarak ilişkilidir, bir sözcüğe değil bir nesneye yönelir, her ne kadar nesne sözcükten ayrı verilmiş olmasa da.

bu söz konusu olmadan, söyleyecek hiçbir şey olmazdı).

Ama yazarın fiili değer-kuramsal bağlamının, sözel bağlamla (dilbilimsel olarak kavranan dil bağlamı ile) değil, edebi bağlamla –sözel sanat bağlamıyla–, başka bir deyişle, zaten birincil bir sanatsal görevin amaçlarına göre şekillenmiş olan dil ile ikame edilmesi de mümkündür (mutlak geçmişte bir yerde, edebi bağlam henüz var olmadığı için, bu tür bir edebi bağlamda gelişmiş olmayan birincil bir yaratım edimi *olduğunu* kabul etmemiz gerekir).

Bu anlayışa[209] göre, yazarın yaratım edimi büsbütün katışıksız edebi değer-bağlamında gerçekleşir (onun sınırlarını hiçbir şekilde aşmaz) ve yalnızca bu bağlam, onu, tüm bileşenleriyle, anlamlı kılar: (Değer bakımından) bu bağlamda doğar, bu bağlamda tamamlanır ve bu bağlamda ölür. Yazarın bulduğu şey, edebi dil ve edebi biçimlerdir –bu da edebiyatın dünyasından başka bir şey değildir– ve yazar bu edebi dünyadan esinlenir; yani, yeni biçim-bileşimleri üretmeye yönelik yaratıcı etkinliği, edebi dünya kapsamında ve edebi dünyanın sınırlarını hiçbir şekilde aşmadan şekillenir.[aa] Yazar, yaratıcı etkinliğinde, tamamen edebi eski biçimlerin, pratiklerin ve geleneklerin tamamen edebi direncini, farklı türde hiçbir dirençle (kahramanın ve dünyasının bilişsel-etik direnciyle) karşılaşmadan, alt eder (ve yazarın bunu gerçekten yaptığı kesindir). Sıra kendisine gelince okuyucu da, yazarın yaratım edimini sadece alışıldık edebi tarzın arka planı önünde "hissetmeli"dir; yani, okuyucu da edebiyatın, malzeme temelinde kavranan değer-ve-anlam bağlamının sınırlarını aşmamalıdır.

Gerçekte, yazarın yaratıcı değer-ve-anlam bağlamı (yazarın ürettiği yapıtı anlamlı kılan bağlam), katışıksız edebi bağlamla (üstelik malzeme temelinde kavranan bir edebi bağlamla) en ufak şekilde örtüşmez. Malzeme-edebiyat bağlamı, kendi değerleriyle birlikte, yazarın değer-ve-anlam bağlamına, onun kurucu bir bileşeni

209. Yani, yazarın fiili yaratıcı bağlamını bir "edebi bağlam" ile ikame eden anlayışa göre.

aa. Tamamen edebi dünyada kavranan, bu dünyadan beslenen ve doğan yapıtlar olduğu doğrudur, ama bu yapıtlar, sanatsal geçersizlikleri göz önünde tutularak, çok nadir tartışılır (şahsen, bu tür yapıtların gerçekten mümkün olduğunu, kesin olarak ileri sürmeye kalkışmazdım).

olarak dahil olur, ama belirlenmiş bir bağlam değil, belirleyici bir bağlam olduğu sürece elbet. Yaratıcı edim de kendisini malzeme bağlamı ve edebi bağlamda belirlemelidir, bu bağlamda değer-kuramsal bir konuma sahip olmalıdır, üstelik bu kesinlikle özsel bir konum olmalıdır. Ama bu konum, yazarın varlık olayındaki, dünyanın değerlerindeki daha temel konumunca belirlenir. Yazarın değer-kuramsal konumu, öncelikle kahramanla ve dünyasıyla (hayatının dünyasıyla) ilişkili olarak tesis edilir ve yazarın malzemeye dayalı ve edebi konumunu belirleyen de yine bu sanatsal konumdur.

Dünyanın sanatsal tasavvur ve tamamlanma biçimlerinin, dışsal edebi araçları belirlediği ileri sürülebilir, ama tersi iddia edilemez; sanatsal dünyanın arkitektonisinin, bir yapıtın kompozisyonunu (sözel kütlelerin düzeni, tanzimi, birbirine bağlanması ve tamamlanmasını) belirlediği ileri sürülebilir, ama tersi iddia edilemez. Yazar eski veya daha yeni edebi biçimlerle rekabet etmeye, onların direncini alt etmeye veya onlardan destek almaya sürüklenir, ama bu harekete temel teşkil eden şey, yine de en özsel, en belirleyici, *birincil sanatsal mücadeledir* –bir hayatın bilişsel-etik yönelmişliği ve ayrı bir hayat olarak geçerli kalıcılığı ile mücadeledir. Yaratım ediminin (kendisi için, başka her şeyin yalnızca bir araç olduğu yaratım ediminin) en yüksek gerilim noktasına ulaştığı yerdir bu; cidden ve kayda değer ölçüde *gerçek bir sanatçıysa*, yani yaşanmış bir hayatın işlenmemiş bilişsel-etik unsuruyla, yaşanmış bir hayatın kaosuyla (estetik bakış açısından unsur ve kaos elbette) doğrudan doğruya çarpışan ve mücadele eden bir sanatçıysa, her sanatçının ulaştığı en yüksek gerilim noktasıdır ve katışıksız sanatsal kıvılcımı da bu mücadele tutuşturur. Her sanatçı yapıtlarının her birinde, her seferinde sanatsal bir fethe, estetik bakış açısını tekrar tekrar haklı çıkarmaya, üstelik özsel olarak haklı çıkarmaya sürüklenir. Bir yazar, kahramanla ve dünyasıyla dolaysız temas halindedir ve kahramanla bu dolaysız değer-kuramsal ilişki aracılığıyla ancak, biçimsel edebi araçlar geçerliliklerini, anlamlarını ve değer-kuramsal ağırlıklarını ilk kez kazanırlar (olaylar olarak gerekli ve önemli olduklarını kanıtlarlar) ve böylece, bir olayın hareketi *malzemeye-dayalı* edebi alanın parçası olur. (Karş. dergilerin oluşturduğu bağ-

lam: dergiler arasındaki mücadele, dergilerin hayatı ve dergi teorisi.)[210]

Tam anlamıyla estetik, edebi bir düzenlemeler veya yasalar sisteminin (daima ikincil, türevsel nitelikte, bir yansıma niteliğinde olan) bakış açısından, –kasıtlı sanatsal deney dışında– sadece üslup ve kompozisyon olarak görülebilecek, tek bir somut, malzemeye-dayalı-ve-edebi (biçimsel) araçlar kümesi yoktur (üstelik sözcükler, cümleler, sözel semboller, semantik diziler vb. gibi bir dilsel, sözel unsurlar kümesi bile yoktur). Kısacası üslubu ve kompozisyonu, sadece yazar ve onun tamamen estetik enerjisiyle açıklayamayız (bu aynı zamanda lirik ve müziğe de uygundur); zorunlu olarak, hayatın anlam-yönetimindeki dizilişini, kahramanın hayatının anlam-yönetimindeki bilişsel-etik özerkliğini, kahramanın *edim-icra-eden bilincinin* anlam-yönetimindeki yasalarını veya düzenlemelerini de hesaba katmamız gerekir, zira estetik açıdan geçerli olan her şey, bir boşluğu değil ama *edim-icra-eden bir hayatın* süreğen ve kendi-kendini-düzenleyen (estetik açıdan açıklanamayan) anlama yönelmişliğini kuşatır.

Bir yapıt, tamamen estetik kompozisyon yasaları uyarınca birleşmiş, birtakım estetik kompozisyon bileşenlerine bölünemez (hatta dilsel bileşenlere, sözel-sembolik birleşme yasalarına göre bir araya gelmiş olan ve duygusal bir "hale" taşıyan sözel simgelere bölünmesi daha da zordur). Sanatsal bir bütün, bilakis, gerekli belli bir anlam bütününün (yaşanmış hayat için geçerlilik taşıyan, muhtemel bir hayat bütününün) alt edilmesini (*özsel* olarak alt edilmesini) yansıtır. Sanatsal bütünde, iki güçle ve bu güçlerin tesis ettiği iki bağımsız yasa sistemiyle karşılaşırız; sanatsal bütündeki her bileşen, iki değer sistemi kapsamında belirlenir ve bu iki sistem, her bileşende, yoğun ve özsel bir değer-kuramsal etkileşimde bulu-

210. Bahtin'in özet niteliğindeki bu notu, "Problema soderzhanija, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve" başlıklı makalesindeki benzer bir düşünceyle açıklık kazanacaktır: "Dünyayla hiçbir ilgisi olmayan ve yalnızca edebi bağlamda sözcüğün 'dünyası' ile ilgili olan yapıtlar vardır; yani, dergilerin sayfalarında doğan, yaşayan ve ölen yapıtlar, bunlar çağdaş süreli yayınların sayfalarının dışına çıkmazlar, bizi hiçbir bakımdan onların sınırlarının dışına taşımazlar" (M. M. Bahtin, *Voprosy literatury i estetiki* [Moskova: Khudozhestvennaja literatura, 1975], s. 35).

nur –bu iki sistem, bütünün her bileşenine ve bizatihi bütünün tamamına bir olayın değer-kuramsal ağırlığını kazandıran, birbirine eşit iki güçtür.

Sanatçı, daha en baştan, yalnızca bir sanatçı olarak yola çıkmaz asla, yani daha en baştan, estetik unsurlardan başka hiçbir şeyle ilgilenmemesi mümkün değildir. Sanat yapıtı, iki yasa sistemince düzenlenir: kahramanın ve yazarın yasaları, yani içeriğin ve biçimin yasaları. Sanatçının, daha en baştan, yalnızca estetik niteliklerle ilgilenmesi durumunda, sonuç hiçbir şeyi alt edemeyen ve aslında değer-kuramsal ağırlık taşıyan hiçbir şey üretmeyen, yüzeysel ve boş bir yapıt olacaktır. Bir kahraman, baştan sona, yalnızca estetik unsurlardan yaratılamaz, yani bir kahraman "imal edilemez": Aksi halde canlı olmazdı ve katışıksız estetik geçerliliği "hissedilemezdi". Yazar, kahramanı olumlayan ve ona bir biçim kazandıran kendi yaratıcı edimiyle ilişkili herhangi bir bağımsız konumdan yoksun bir kahraman *tasarlayamaz*. Yazar-*sanatçı*, kendisinin tamamen sanatsal edi*m*inden ayrı ve bu edimden *önce*, zaten verilmiş bir kahraman *bulur*: Kahramanı kendisinden yaratamaz –bu tür bir kahraman inandırıcı olmazdı.

Kastettiğimiz kahraman, *muhtemel* kahramandır elbette, yani daha kahraman olmamış, daha estetik açıdan şekillenmemiş birisidir, çünkü bir *yapıtın* kahramanı, zaten sanatsal açıdan geçerli bir biçimle donatılmıştır; kısacası, bir insanın *bir başkası* olarak *verilmişliğini* kastediyoruz. Yazar-sanatçı, *öteki*nin verilmişliğinin ta kendisini, kendi sanatsal ediminden önce bulur[bb] ve yazarın-sanatçının estetik tamamlama edimi, sadece bu verilmişlikle ilişkili olarak, değer-kuramsal bir önem kazanır. Yazarın sanatsal edimi, göz ardı edemediği ve bütünüyle zaptedemediği, direngen (hızla eski biçimine dönebilen, geçirgen olmayan) belli bir gerçeklikle karşılaşır. Üretilen yapıta şekillenmiş bir gerçeklik olarak dahil olan, kahramanın tam da bu estetik-dışı gerçekliğidir. Ve estetik tasavvurun *nesnesini*, bu tasavvura *estetik bir nesnellik* katarak oluşturan şey, tam da kahramanın gerçekliğidir –bir başka bilincin gerçekliğidir.

bb. Kahramanın ampirik olarak önceden verilmişliğini –belirli bir yerde ve belirli bir zamandaki mevcut olan varlığını- kastetmiyoruz elbette.

Kahramanın bu gerçekliği, doğa biliminin gerçekliği (fiziksel veya psişik olup olmaması fark etmeksizin, bu gerçekliğin fiili ve olanaklı oluşu) değildir veya yazarın özgür yaratıcı imgeleminin karşı karşıya kaldığı gerçeklik değildir; daha ziyade, bir hayatın, değerlere ve anlama yönelmişliğinin içsel gerçekliğidir. Bu bakımdan yazardan, değer-kuramsal gerçeğe-benzeme (aslına sadıklık) bekleriz –yazarın imgelerinin veya kişilerinin bir olayın değer-kuramsal ağırlığına sahip olmasını bekleriz. Kısacası, bilişsel ve ampirik-pratik gerçekliğe değil, *bir olayın gerçekliğine* (fiziksel olarak olanaklı bir harekete değil, bir olay olarak olanaklı bir harekete) ihtiyaç duyarız: Bu, fiziksel ve psikolojik olarak olanaksız ve ihtimal dışı olsa da (burada psikolojik terimiyle, "doğa biliminin bir dalı olarak yöntemine uygunluk"u kastediyoruz) *değer-kuramsal önemi bakımından* bir hayat olayı olabilir. Sanatsal gerçeğe-benzeyiş, sanatsal nesnellik (yani, sanatsal nesneye –bir insanın yaşanmış hayatının bilişsel-etik yönelmişliğine– sadıklık: olay örgüsünün, karakterin, durumun, lirik motifin vb. gerçeğe benzeyişi) ölçütümüz budur. Bir yapıtta, olay *karşısında* varlığın gerçekliğinin direncini hissedebilmeliyizdir; bu direncin olmadığı ve değer-kuramsal bir dünya olayına açılım barındırmayan[211] verilmiş bir yapıt, uydurmadır ve her türlü sanatsal inandırıcılıktan yoksundur.

Estetik nesnelliği saptamak için evrensel olarak geçerli hiçbir nesnel ölçüt olmayabilir elbette: Bu, içkin olarak bir sezgisel inandırıcılık meselesidir tek başına. Sanatsal biçimi ve sanatsal tamamlamayı oluşturan öğelerin arkasında, bu öğelerin aştığı ve kucaklayıp tamamladığı, muhtemel insan bilincinin mevcudiyetini güçlü bir şekilde hissetmeliyizdir; kendi yaratıcı veya birlikte-yaratıcı bilincimizin yanında, *bir başka* bilinci de, güçlü bir şekilde, hissetmeliyizdir –kendi yaratıcı etkinliğimizin, *bir ötekinin* bilincine yöneliyormuşçasına, yönelmiş olduğu bilincini hissetmeliyizdir. Bunu hissetmek, biçimi hissetmek anlamına gelir; biçimin koruyucu gücünü, değer-kuramsal ağırlığını –güzelliğini– hissetmek anlamına gelir. ("Hissetme" dedim, çünkü onu hissederken, ille de, bilişsel olarak farklı, teorik bir tarzda bilincinde olmak zorunda değilizdir.)

211. Bir dünya olayı, yani dünya bir olaydır.

Kişi, biçimi *kendisine* döndüremez, çünkü bunu yapmayı denediğimizde, kendimiz için ne isek o olmaktan çıkarız, kendimiz olmaktan çıkarız, başka bir şey oluruz ve kendi içimizde yaşamaya son veririz: Ele geçiririz. Ne olursa olsun, bu tür girişimler, bazı lirik ve müzik çeşitleri dışında, sanatın tüm alanlarında biçimin öneminin ve değer-kuramsal ağırlığının yok olmasıyla sonuçlanır. Bunu yapmaya çalıştığımızda, sanatsal temaşayı derinleştirmek ve genişletmek imkânsız hale gelir: Algılama pasif ve düzensiz hale gelirken, temaşanın yapaylığı derhal açığa çıkar. Sanatsal olayın iki katılımcısı vardır: Birisi pasifçe gerçektir, diğeri ise aktiftir (yazar/temaşa-eden). Katılımcılardan birinin geri çekilmesi, sanatsal olayı yok eder ve elimizde, sanatsal olayın yanlış yönlendirici yanılsamasından başka bir şey kalmaz –taklitten başka bir şey kalmaz (kişinin kendisini sanatsal kandırması): Sanatsal olay gerçek-dışıdır, gerçekten gerçekleşiyor değildir.

Sanatsal nesnellik, sanatsal *aynılıktır* ve aynılık da nesnesiz olamaz, boşlukta bir ağırlığı olamaz: Karşısında değer-kuramsal olarak duran bir *öteki* olmalıdır. Bazı sanat türleri, nesnesiz diye adlandırılır (süsleme, arabesk, müzik) ve bu sanatlarda *belirli* (içsel olarak farklılaşmış ve sınırlanmış) hiçbir nesne-içerik olmaması anlamında bu doğrudur. Ama bizim anladığımız anlamda nesnesiz değildirler elbette; onlarda da, onlara estetik bir nesnellik kazandıran, bir nesne vardır. Müzikte direnci, muhtemel bir bilincin sürekli mevcudiyetini, bir yaşanmış-hayat bilincini, kendi içinde tamamlanamayan bir bilinci hissedebiliriz ve yalnızca bunu hissettiğimiz sürece, müziğin gücünü, değer-kuramsal ağırlığını algılarız, attığı her yeni adımı bir alt etme edimi ve bir zafer olarak algılarız. Kendi içinde tamamlanamayan ama yine de geçici olan bu muhtemel bilişsel-etik gerilimi veya yönelmişliği hissederken,[cc] bir başkası olma, başka bir muhtemel bilincin sınırları dışında konumlanmış olma, olayı *karşısında* büyük bir ayrıcalık da hissederiz; kendi armağan-bahşetme, çözme ve tamamlama olanağımızı, estetik açıdan fiili hale gelmiş kendi biçimsel gücümüzü hissederiz; *müzikal biçi-*

cc. Yani, bu *pişman ve yakaran sonsuzluğu*, bu kalıcı hoşnutsuzluk olasılığını, özsel olarak zorunlu ve haklı bir hoşnutsuzluk olasılığını, hissederken.

mi, değer-kuramsal bir boşlukta ve diğer müzikal biçimlerin arasında (müziğin içinde bir müzik olarak) yaratmayız, bizatihi yaşanmış hayat *olayında* yaratırız. Ve müzikal biçimi *önemli* kılan, olay *karşısında* geçerli ve ayrıcalıklı kılan tam da budur. (Saf üsluba dayalı arabesk: üslubun arkasında daima muhtemel bir ruh hissederiz.) Böylece nesnesiz sanat, bir içeriğe (yani, muhtemel bir hayatın, olay *karşısındaki*, kalıcı gerilimine veya yönelmişliğine) sahip olur, ama bu içerik, bir *nesne* olarak belirlenmiş ve içsel olarak farklılaşmış değildir.

Nitekim biçim, yalnızca biçimler dünyasında, geçerliliğe veya güce sahip olmaz. Bir edebiyat yapıtının gerçekleştiği ve anlamlı kılındığı değer-bağlamı, yalnızca edebi bir bağlam değildir. Bir sanat yapıtı, el yordamıyla ilerleyebilmeli ve kendisine değer-kuramsal bir gerçeklik bulmalıdır: kahramanın bir olay olarak gerçekliği. (Psikoloji de aynı ölçüde teknik bir öğedir ama bir olay niteliği taşımaz.)

4. Gelenek ve üslup

Üslup iki tür aracın *bütünlüğü*dür: kahramanı ve dünyasını biçimlendirme ve tamamlama araçları ve bu araçlar tarafından belirlenen araçlar –malzemeyi işleme ve uyarlama (ve içkin olarak alt etme) araçları. Üslup ve yazar arasında bireysellik olarak tezahür eden ilişki nedir? Üslubun içerikle, yani tamamlanacak olan ötekilerin dünyasıyla nasıl bir ilişkisi vardır? Yazarın/temaşa-edenin değer-bağlamında gelenek ne tür bir önem taşır?

Güvenilir bir üslup bütünlüğü (büyük ve güçlü bir üslup), yalnızca bir hayatın bilişsel-etik geriliminin veya yönelmişliğinin bir bütünlük oluşturduğu noktada, bu hayatın yönelmişliğini belirleyen yerine-getirilecek-göreve karşı gelinemeyen noktada mümkündür. Bu ilk koşuldur. İkinci koşul ise bu hayatın dışında konumlanmış olma konumunun karşı gelinemezliğine ve güvenilirliğine,[dd] kültü-

dd. Göreceğimiz üzere, nihayetinde hayatın yalnız olmadığı, yönelmiş olduğu ve kendi içinde değer-kuramsal bir boşlukta devam etmediği gerçeğine duyulan bir güven veya inanç.

rün bütününde sanatın yerinin sağlamlığına ve karşı gelinemezliğine dayanır. Tesadüfi bir dışarıdalık konumu kendisine güven besleyemez; üslup tesadüfi olamaz. Bu iki koşul, birbiriyle yakından bağlantılıdır ve karşılıklı olarak birbirine bağımlıdır. Büyük üslup ya sanatın bütün alanlarını kuşatır ya da hiç var olmaz. Zira öncelikle dünyayı görme üslubudur ve ancak ondan sonra, malzemeyi işleme üslubu olabilir.

Üslubun, yeni bir içeriğin yaratılmasında, tıpkı hayatın bilişsel-etik değer-bağlamının değişmez bütünlüğünde olduğu gibi, istirahata çekilerek, yeniliği dışladığı açık olsa gerektir. Nitekim Klasisizm yeni bilişsel-etik değerler yaratmaya, yaşanmış hayatın tam anlamıyla yeni bir yönelmişliğini üretmeye çalışmaz, bunun yerine kendisini tüm gücüyle, estetik tamamlamayı oluşturan öğelere ve hayatın kendi içindeki geleneğe yönelmişliğinin içkin derinleştirilmesine vakfeder. (Romantizmde içeriğin yeniliği; Gerçekçilikte içeriğin çağdaşlığı.) İçeriğin yaratılmasında gerilim ve yenilik, çoğu durumda zaten, estetik yaratım alanındaki bir krizin göstergesidir.

Yazarlık krizi: Kültürün bütününde, varlık olayında bizatihi sanatın yeri yeniden değerlendirilir; sanatın her türlü geleneksel yeri, geçersiz görünür; sanatçı *belirli bir şeydir* –bir sanatçı olmak imkânsızdır, bu sınırlı alanın tamamen bir parçası olmak imkânsızdır; burada söz konusu olan, sanatta ötekileri aşmak değil, sanatın kendisini aşmaktır; verilmiş bir kültür alanının içkin ölçütleri artık kabul edilmez, kültürün alanları da belirli kültürel alanlar olarak kabul edilmez. Romantizm ve onun bütünlüklü veya "bütünsel" yaratım ve "bütünsel" insan fikri. Kişi, bütünlüklü varlık olayında, doğrudan doğruya onun tek katılımcısı olarak edimde bulunmaya ve yaratmaya çalışır; kişi, kendisini bir işçi konumuna indirgeyemez, varlık olayındaki yerini ötekiler aracılığıyla belirleyemez, kendisini ötekilerle aynı konuma yerleştiremez.

Ama yazarlık krizi, farklı bir yönde de gerçekleşebilir. Sallantıda olan tam da yazarın dışarıdalık konumudur ve artık özsel addedilemez: Kişi, yazarın yaşanmış hayatın dışında olma ve onu tamamlama hakkıyla mücadeleye girer. Onu aşan, değişmez tüm biçimler, (öncelikle de –Dostoyevski'den Beli'ye– düzyazıda) çözül-

meye başlar (yazarlık krizi lirikte daima daha az önem taşır –Annenski[212] ve diğerleri vb.). Yaşanmış hayat anlaşılır hale gelir ama sadece kendi içinde, onu kendimle ilişkimde, *kendim-için-ben*'imin değer-kategorilerinde, bir *ben* olarak yaşadığım ve deneyimlediğim yerde, bir olayın ağırlığını kazanır: Anlamak, kendimi bir nesneye yansıtıp onu içeriden deneyimlemek, ona onun gözünden bakmak, sınırları dışındaki konumumdan, özsel bir konum değilmişçesine, vazgeçmek demektir. Bir hayata dışarıdan beden kazandıran veya onu bedenselleştiren tüm güçler, özsel olmayan ve tesadüfi güçler olarak görülür ve her türlü dışarıdalığa derin bir güvensizlik doğar (dinde bu, Tanrı'nın "içkinleştirilmesi" ile, hem Tanrı'nın hem de dinin "psikolojikleştirilmesi" ile, kiliseyi dışsal bir kurum olarak anlayamama ile ve içeride-içsel-olan her şeyin genel bir yeniden değerlendirilmesiyle ilişkilendirilir). Yaşanmış hayat, kendi içinde geri çekilip derinlerde gizlenme eğilimindedir, kendi içsel sonsuzluğuna geri çekilme eğilimindedir; *sınırlardan korkar*, onları yok etmeye çalışır, zira dışarıdan biçimlendiren gücün özselliğine ve sevecenliğine inancı yoktur; dışarıdan her türlü bakış açısı reddedilir. Ve bu süreçte, *sınırlar kültürü* (güvenilir ve derin bir üslubun zorunlu koşulu) imkânsız hale gelir elbette; sınırlar, hayatın ilgilenmediği şeylerdir; tüm yaratıcı güçler sınırlardan geri çekilir ve onları yazgının insafına bırakırlar.

Estetik kültür, bir sınırlar kültürüdür, dolayısıyla hayatın, derin bir güvenin sıcak atmosferiyle sarınalanmasını öngerektirir. İnsanın ve dünyasının *sınırlarını* (dışsal sınırları kadar içsel sınırlarını da) güvenilir ve sağlam bir şekilde oluşturma ve şekillendirme edimi, insanın dışında sağlam ve güvenilir bir konumu, tinin uzun bir süre ikamet edebileceği, kendi güçlerini yönetebileceği ve hiçbir kısıtlama olmadan edimde bulunabileceği bir konumu öngerektirir. Bunun da, kendisini kuşatan atmosferin özsel bir değer-kuramsal bedenselliğini öngerektirdiği açık olsa gerektir. Değer-kuramsal olarak "bedenleşmiş" bu atmosferin eksik olduğu yerde, dışarıdalık konumunun tesadüfi ve istikrarsız olduğu yerde ve canlı değer-kuramsal bir anlayışın, içeriden deneyimlenen bir hayata (pratik-ben-

212. Bkz. 192. ve 194. notlar.

cil bir hayata, toplumsal hayata, ahlâki hayata vb.)[ee] tamamen içkin olduğu yerde –insanın ve hayatının sınırlarında değer-kuramsal açıdan kalıcı ve yaratıcı her türlü ikamet imkânsızdır ve bu durumda, kişinin yapabileceği tek şey, insanı ve hayatını taklit etmek veya bir benzerlik uydurmaktan (yani, insanı ve hayatını aşan öğeleri olumsuz bir şekilde kullanmaktan) ibarettir.

Aşan bileşenlerin (görme, bilme ve değerlendirme "fazlalığı"nın), yergide ve alaydaki gibi (ama mizahtaki[213] gibi değil elbette), olumsuz bir şekilde kullanılması büyük ölçüde, değer-kuramsal olarak kendi içinde deneyimlenen hayatın (ahlâki hayatın, toplumsal hayatın vb.) ağırlığının muazzam bir şekilde artmasına ve değer-kuramsal dışarıdalık konumunun ağırlığının azalmasına (hatta değerini tamamen kaybetmesine) –yani, dışarıdalık konumunu tesis eden ve güçlendiren her şeyin kaybedilmesine–, dolayısıyla hayatın, anlamın sınırları dışında var olan dışının kaybedilmesine dayanır. Hayatın bu dışı (anlamdan bağımsız dışı) anlamsız hale gelir; yani, estetik-olmayan-bir-şekilde muhtemel olan anlamla ilişkili olarak olumsuz bir şekilde tanımlanır ve açığa vuran veya ortaya çıkaran bir güç haline gelir (oysa olumlu bir tamamlamada, anlamdan-"muaf" bu dış, estetik açıdan değer kazanmış bir dış haline gelir). Hayatta, aşma öğesini yerleşikleştiren ve düzenleyen, gelenektir (dış görünüş, dış, hal tavır vb.; komünal gündelik hayat tarzı, adabımuaşeret vb.) ve geleneğin çöküşü de bunların anlamsızlığını açığa vurur; hayat tüm biçimleri içeriden yok eder. "Çirkinlik" kategorisi kullanılır. Romantizmde, imgelerin veya kahramanların "zıt-değerli" yapılandırılışına tanık oluruz: İç ve dış arasındaki, toplumsal statü ve öz arasındaki, içeriğin sonsuzluğu ve cisimleşmenin sonluluğu arasındaki çelişki, güçlü bir şekilde vurgulanır. İnsanın ve hayatının dışının yerleştirilebileceği bir yer yoktur ve ona yer sağlayabilecek sağlam bir konum da yoktur. (Dünyanın dışının bütünlüklü ve bitmiş bir resmi olarak üslup: dış insanın –kılık kıya-

ee. Yani, kendimizi bir hayatın içine fiilen yerleştirdiğimizde (kendimizle onun arasında bir empati kurduğumuzda), onun bakış açısını varsaydığımızda, onu ben kategorisinde deneyimlediğimizde, bu hayatın değer-kuramsal ağırlığının fiilen deneyimlendiği yerde.

213. Bkz. 201. not.

fetinin, duruşunun, hali ve tavrının– bir ortamla kaynaşması. Bir *dünya görüşü*, icra edilmiş edimleri düzenler ve birleştirir [ve her şey kendi içinde, icra edilmiş bir edim olarak anlaşılabilir]; bir hayatın edim-icra-eden anlama yönelinişliğine bütünlük –bir hayatın sorumluluğunun bütünlüğünü, kendisinin dışına çıkma, kendisini aşma bütünlüğünü– kazandırır. *Üslup*, dünyanın, kendisini aşan dışına, dışarıya yansımasına, dışarıya dönmüşlüğüne, sınırlarına bütünlük kazandırır [sınırların şekillendirilmesi ve birleştirilmesi]. Bir dünya görüşü, insanın *ufkunu* düzenler ve birleştirir; üslup ise insanın *çevresini* düzenler ve birleştirir.) Yergide ve alaydaki (verilmiş varlık aracılığıyla gülünçleştirme) aşma veya "fazlalık" öğelerinin olumsuz bir şekilde kullanılmasının ve mizahın ayrıcalıklı konumunun daha ayrıntılı bir şekilde gözden geçirilmesi, incelememizin sınırlarını aşıyor.

Ama yazarlık krizi, başka bir yönde de gelişebilir: Dışarıdalık konumu, etik bir konuma yönelmeye başlayabilir ve böylece, katışıksız estetik özelliğini kaybeder. Hayatın salt fenomenliğine, "görünürlüğüne"[214] –yani, geçmişte ve şimdide kendine yeterli tamamlanmasına– yönelik ilgi laçkalaşmaya başlar; mutlak gelecek değil ama yakın, toplumsal (hatta politik) gelecek –geleceğin ahlâki açıdan buyruk niteliğindeki yakın planı– insanın ve dünyasının değişmez sınırlarını aşındırır. Dışarıdalık konumu, azap verici bir etik konum olmaya başlar (bu haliyle ezilmiş ve aşağılanmışlar, görme ediminin –ama artık sanatsal olmaktan tamamen çıkmış bir görme ediminin– kahramanları olurlar). Artık güvenilir, mesafeli, istikrarlı ve zengin bir dışarıdalık konumu yoktur. Bu tür bir konum için gerekli olan içsel *değer-kuramsal dinginlik* eksiktir (yani, bilişsel-etik yönelmişliğin geçiciliğine veya umutsuzluğuna –güven veya inançla yatışan bir umutsuzluğa– dair, akla dayalı bir içsel farkındalık eksiktir). Dinginlikle, (psişenin bir hali olan) psikolojik dinginlik anlayışını ya da olgusal olarak mevcut bir dinginliği kastetmiyoruz yalnızca. Estetik yaratıcılığın önkoşulunu oluşturan, bilincin yerleşikleşmiş değer-kuramsal duruşu olarak dinginliği kastediyoruz;

214. Hayatın "görünürlüğü" veya "sezilebilirliği"; karş. Almanca *Anschaulichkeit*. Bkz. 7. not.

varlık olayı boyunca bir güven veya inanç ifadesi olarak dinginliği; sorumluluk taşıyan, mesafeli bir dingiliği kastediyoruz.

Estetik dışarıdalık ve etik dışarıdalık (ahlâki, toplumsal, politik, pratik-hayata dayalı dışarıdalık) arasındaki farklılığa dair birkaç şey söyleyelim. Estetik dışarıdalık ve yalıtma bileşeni; varlığın dışında konumlanmışlık –varlık burada katışıksız bir fenomen niteliğine bürünür; gelecekten özgürleşme veya kurtulma.

İçsel sonsuzluk, açık-olana girer ve hiçbir karşılık bulmaz; hayat güçlü bir şekilde düzenli ve sistematiktir. Bir boşluğu kapatan estetikçilik, ikinci kriz alanıdır. Kahraman kaybedilmiştir; tamamen estetik unsurlarla oynama hali. Muhtemel özsel bir estetik yönelmişliğin üsluplaştırılması. Üslubun sınırları dışında, yaratıcının bireyselliği güvenilirliğini kaybeder ve sorumluluk taşımıyor olarak algılanır. Bireysel yaratıcılık sorumluluğu, bu sorumluluk bir gelenek tarafından kurulup korunduğunda, ancak bir üslupla mümkün olur.

Hayat krizi, (her ne kadar, genellikle ona eşlik etse de) yazarlık krizinden ayrı olarak, hayatı edebi kahramanlarla doldurmaya, hayatın mutlak geleceğinden uzaklaşmasına, hayatın bir koro ve bir yazar barındırmayan bir trajediye dönüşmesine dayanır.

Öyleyse yazarın varlık olayına katılmasının, yaratıcı konumunun gücü ve sağlamlığının koşulları bunlardır. Kişinin varlık olayında *bulunduğu kanıtı* (*alibi*) kanıtlanamaz. Bu *bulunma-kanıtı*, yaratım ve sözcenin önkoşulu haline geldiğinde, sorumluluğu üstlenilebilir, ciddi ve önemli hiçbir şey var olamaz. Kişisel sorumluluk (özerk bir kültür alanında) vazgeçilmezdir –kişi doğrudan doğruya Tanrı'nın dünyasında yaratamaz. Ama sorumluluğun kişiselleştirilmesi, bir kültürü koruması altına alan en yüksek otoriteye duyulan derin güven temelinde mümkündür –yani, bir başkasının –benim kişisel sorumluluğumun sorumluluğunu üstlenen yüce ötekinin– var olduğu gerçeğine duyulan güven temelinde ve değer-kuramsal bir boşlukta edimde bulunmadığım gerçeğine duyulan güven temelinde mümkündür. Bu güven dışında, yalnızca boş kandırmacalar mümkündür.

Yazarın fiili yaratım edimi (ve aslında icra edilmiş her türlü

edim) daima estetik dünyanın sınırlarında (değer-kuramsal sınırlarında), verilmiş olanın gerçekliğinin sınırlarında (verilmiş olanın gerçekliği, estetik bir gerçekliktir), bedenin ve ruhun sınırlarında gerçekleşir; ve tinde gerçekleşir. Ama tin henüz var olmaz; tin için her şey daha-olacak-olandır, zaten var olan her şey de, zaten var *olmuş* olan bir şeydir.

Bundan sonra yapılması gereken her şey, genel hatlarıyla, seyircinin yazarla ilişkisi meselesiyle ilgilidir (önceki bölümlerde bu meseleye zaten değinmiştik). Yazar, kendisiyle ilişkisi henüz bir bireyle, bir başka insanla, bir kahramanla, varlıktaki belirli bir kendilikle ilişki niteliğine bürünmemiş olan, yazarla daha ziyade uyulması gereken bir *ilke* olarak ilişki kuran (yazara yalnızca biyografik bir yaklaşım onu bir kahramana, temaşa edilebilecek belirli, var olan bir insana dönüştürür) okuyucu için yetkin ve vazgeçilmezdir.

Bir yaratıcı olarak yazarın bireyselliği, estetik-olmayan türde özel bir yaratıcı bireyselliktir; görülen ve biçimlendirilen bir bireysellik değil, ama gören ve biçimlendiren aktif bir bireyselliktir. Yazar ancak, ona yarattığı ve şekillendirdiği kahramanların bireysel dünyasını mal ettiğimiz yerde veya bir anlatıcı olarak kısmen nesneleştiği yerde gerçek anlamda bireysel hale gelir. Yazar bizim için bir kişinin belirliliğine bürünemez ve bürünmemelidir de; zira biz on*da*yızdır, onun aktif görme edimine girer ve ona uyum sağlarız. Ama sanatsal temaşa sona erer ermez, yani yazar aktif olarak bizim bakışımıza rehberlik etmeyi bıraktığında, yazar-yönetiminde kendi kendimize sürdürdüğümüz etkinliğimizi (bizim kendi kendimize etkinliğimiz yazarın kendi kendine etkinliğidir), belli bir kişi biçiminde, genellikle yazarın yarattığı kahramanların dünyasına yerleştirdiğimiz yazarın bireyselleşmiş çehresi biçiminde, nesneleştiririz. Ama bu nesneleşmiş yazar (bir görme ilkesi olmaktan çıkıp, görülen bir nesne haline gelmiş olan yazar), biyografinin kahramanı olan yazardan bir hayli farklıdır (akademik disiplinin bakış açısından daha ziyade ilkesiz bir biçimdir). Mümkün olduğu sürece, yazarın yaratılarının belirliliğini, "çehresinin" bireyselliğini temel alarak açıklama girişimi, yazarın kendi kendine sürdürdüğü yaratıcı etkinliğini yazarın varoluşunu temel alarak açıklama girişimi.

Bu, bilimsel bir çalışma biçimi olarak biyografinin konumunu ve yöntemini belirler.

Yazar öncelikle bir yapıt olayının katılımcısı olarak ve o olayda okuyucu için yetkin bir kılavuz olarak anlaşılmalıdır. Yazarı kendi zamanının tarihsel dünyası çerçevesinde anlamak, toplumsal bir topluluktaki yerini anlamak, sınıf konumunu anlamak: Burada bir yapıt olayının çözümlemesinin sınırlarının dışına çıkar ve tarihin alanına gireriz; ama tamamen tarihsel bir çalışma, bu öğelerin hepsini hesaba katamaz. Ne var ki, edebiyat tarihinin metodolojisi, bizim araştırmamızın sınırlarını aşıyor.

Okuyucu için bir yapıt kapsamında yazar, gerçekleştirilmesi gereken yaratıcı ilkelerin toplamıdır; kahramana ve dünyasına aktif olarak gönderme yapan ve onları aşan görme öğelerinin bütünlüğüdür. Yazarın bir insan olarak bireyleşmesi, artık okuyucu, eleştirmen, tarihçi tarafından icra edilen birincil değil ikincil bir yaratım edimdir ve aktif bir görme ilkesi olarak yazardan bağımsız olarak sürdürülür –yazarın pasifleştiği bir edimdir.

Ek

... araştırmacının hayatının zamanı kadar malzemelerin tamamen tesadüfi koşulu tarafından da koşullanır ve bu öğe –belli ölçüde arkitektonik denge sağlayan bu öğe– tamamen estetik bir nitelik taşır. Kesiştiği coğrafi, astronomik ve tarihi merkezlerle –değer merkezleri kadar olay merkezleri de buna dahildir: yeryüzü, Kudüs, kurtuluş olayı– birlikte, Dante'nin dünya haritasını karakterize eden şey budur. Coğrafya, tam anlamıyla, ne uzak ne yakın bilir, ne burası ne de orası bilir; seçilmiş bütünselliği (yeryüzü) kapsamında her türlü mutlak değer-kuramsal ölçüm kriterinden yoksundur. Ve tarih de, benzer şekilde, ne geçmişi ne şimdiyi ne de geleceği bilir; kısa veya uzun zaman bilmez, –mutlak olarak benzersiz ve değiştirilemez öğeler olarak– "çok önce" veya "çok yeni" bilmez. Tarihin zamanı tersine çevrilemezdir elbette, ama mutlak bir değer merkezi olmadığından, içindeki tüm bağıntılar tesadüfi ve görelidir (dolayısıyla

tersine çevrilebilir). Tarih ve coğrafya belli ölçüde kesinlikle estetikleşmiştir.

Fiziko-matematik bakış açısından, bir insanın uzamı ve zamanı, tek bir sonsuz uzamın ve zamanın göz ardı edilebilir[215ff] kesitlerinden başka bir şey değildir ve herhangi bir teorik yargıda anlam bakımından tek-anlamlılıklarını ve belirliliklerini sağlayan da sadece budur elbette. Ama bir insan hayatı içinde, benzersiz bir değer merkezine sahiptirler ve bu değer merkezi ile ilişkili olarak beden kazanırlar. "İnsan hayatının beden kazanmış" veya bedenselleşmiş zamanı ile bağıntılı olarak, değiştirilemez ve değişmez şekilde arkitektonik olan sanatsal zaman ve mekân, duygusal-iradi bir tonlama kazanır ve hem edebilik hem de zaman-dışılık, hem sonsuzluk hem de –olduğu gibi– bütünü ve parçayı içerir.

Burada zamansal ve uzamsal bütünün, içerik bakımından düzenlenişinden değil, biçimsel düzenlenmesinden söz ediyor olduğumuz açık olsa gerek; yalnızca bir olay örgüsünün [*öykü*] tesis ettiği öğeden söz etmiyoruz, yanı sıra ampirik biçimin oluşturduğu öğeden de söz ediyoruz. Bir olay örgüsünün hem içsel zamanı hem de aktarımının dışsal zamanı, hem içsel uzamsal tasavvuru hem de dışsal uzamsal temsili, –ölümlü bir insan varlığın hayatının çevresi ve ufku olarak ve bu hayatın akışı veya ilerlemesi olarak– değer-kuramsal ağırlık kazanır. Eğer insan ölümlü *olmasaydı*, bu akışın duygusal-iradi tonu –bu "önce"nin ve "sonra"nın, bu "daha değil"in ve "zaten"in, bu "şimdi"nin ve "sonra"nın, bu "daima"nın ve "asla"nın duygusal-iradi tonu– –tınlayan ritminin ağırlığı ve önemi– tükenirdi. Fani bir insan öğesini yok ettiğinizde, ritmik ve biçimsel öğelerin hepsinin değer-kuramsal ışığı sönecektir. Burada vurgulanan nokta, bir insan hayatının matematiksel açıdan belirli süresi değildir elbette, zira bu süre, daha kısa veya daha uzun olabilirdi; önemli olan tek şey, bir hayatın ve ufkunun sonlu, geçici sı-

215. "Göz ardı edilebilir": pratik açıdan varolmayacak şekilde küçük veya önemsiz, dolayısıyla çok az kayda değer veya hiç kayda değmez. Rusça'daki *nichtoznyj* sıfatı, hiçlik veya boşluk/geçersizlik fikrini vurgular (karş. Almanca *nichting*).
ff. "Göz ardı edilebilir" ifadesi burada belirgin bir şekilde tonlanmıştır ve zaten estetik bir anlam barındırır.

nırlara –doğum ve ölüm– sahip olmasıdır. Ancak bu sonlu, geçici noktaların mevcudiyeti, koşullandırdığı her şeyle birlikte, döngüsel bir hayatta zamanın geçişinin, akışının duygusal-iradi tınısını ve uzamı –ölümlü bir insan varlığın çabalamasının ve yönelmişliğinin yansımasını– yaratır; ebediyet ve sınırsızlık bile ancak belirlenmiş bir hayatla bağıntılı olarak değer-kuramsal bir anlam kazanır.

Şimdi anlamın düzenlenmesi üzerinde duralım. Arkitektoni –somut, benzersiz parçaların ve öğelerin tamamlanmış bir bütüne sezgisel olarak zorunlu ve tesadüfi-olmayan bir şekilde yerleştirmesi ve bu bütünün bir parçası kılınması olarak arkitektoni– kahraman olarak verilmiş bir insanın etrafında var olabilir yalnızca. Bir düşünce, bir problem ve bir konu, tek başına, arkitektoninin temelini sağlayamaz, zira kendileri de, herhangi bir ölçüde tamamlanmış olabilmek için somut bir arkitektonik bütüne ihtiyaç duyarlar. Bir düşünce, somut olan her şeyin sadece tesadüfi olduğu, uzam-dışı ve zaman-dışı bir sonsuzluk gücü içerir içkin olarak; bir düşünce, somut bir şeyi görmek için bir yönden başka bir şey sağlayamaz, ama bu, sonsuz bir yöndür, bir bütünü *tamamlayamayan* bir yöndür.

Bir bilim adamının veya bilimsel bir çalışmanın oluşturduğu nesirsel, söylemsel bir bütün bile, temel düşüncesinin özü tarafından değil, bu özle ilişkili olarak tamamen tesadüfi olan öğeler tarafından koşullanır ve bu öğeler arasında da, öncelikle yazarının bilinçli veya bilinçdışı bir şekilde sınırlanmış ufku tarafından koşullanır. Felsefi bir sistem bile, ancak dışsal olarak kapalı ve tamamlanmıştır, oysa içsel olarak açık ve sonsuzdur, zira bilişin bütünlüğü daima daha-ulaşılacak-olan bir bütünlüktür. Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'si gibi bir yapıtın arkitektoniğini bu bakış açısından incelemek ve tamamlanmasını sağlayan öğelerin kökenini saptamak ilginç olurdu. Kant kapalı bir sistemin, kapalı bir kategoriler tablosunun olanaklılığına inandığı için, bu öğelerin nitelik bakımından estetik, hatta insanbiçimci olduğu çok kolay saptanırdı.

Söylemsel bir bütünün parçalarının, hatta tasım gibi basit bir bütünün parçalarının (öncüller, sonuçlar vb.) zamansal ve uzamsal eklemlenmesi ve tanzimi, öğenin kendisini yansıtmaz [?], her ne

kadar, asla tesadüfi, psikolojik bir süreç olmayıp, düşünmenin estetikleşmiş, ritmik süreci olsa da, insanın düşünmesinin zamansal ilerleme sürecini yansıtır. Şiirsel bir bütün, uzamsal ve görsel çok fazla öğe içerdiği için, müzikal arkitektoniğe en yakın olanı, nesirsel, söylemsel bir bütünün arkitektonisidir. Nesir, tamamlanabilmek, yani bitmiş bir yapıt biçimine bürünebilmek için, yazarı konumundaki yaratıcı bireyin estetikleşmiş sürecinden yararlanmalıdır, yani yazarın yaratma ediminin, bitmiş *olayının* bir imgesini kendi içinde yansıtmalıdır; çünkü nesir, yazardan soyutlanmış kendi anlamı içinde, tamamlayıcı ve arkitektonik olarak bütünleyici hiçbir öğe bulamaz. Uzamsal-zamansal düzeni kaplayan, olay örgüsünün [*öykü*] oluşturduğu içsel olayın şeması kadar bir yapıtın dışsal kompozisyonunun şemasını da –içsel ve dışsal ritim, içsel ve dışsal biçim– kaplayan *duyusal malzemenin* de, sadece bir insanın oluşturduğu değer-kuramsal merkez etrafında düzenlendiği gerçeğini, yani duyusal malzemenin bu insanın kendisi kadar dünyasını da *kuşandırdığı* gerçeğini açıklamak için hiçbir özel açıklamaya ihtiyaç duyulmaz.

Etik anlama gelince, etik bir olay ve estetik bir olay arasındaki farklılıktan söz ederken, onu genel terimlerle açıklayacağız (bu noktada, etik anlamın oluşturduğu öğeyi somutlaştırmak, onu öngörmek olurdu). Değişmez bir şekilde açık, daha-gerçekleşecek-olan anlamıyla etik bir olay, ancak değer merkezinin daha-ulaşılacak-olan-şeyden verilmiş-olan-şeye, yani bu olayın bir katılımcısı olarak verilmiş bir insana aktarılmasıyla arkitektonik olarak kapatılabilir ve düzenlenebilir.

Sanatsal bir bütünde verilmiş bir insanın oluşturduğu değer-kuramsal merkezin arkitektonik işlevi hakkında söylediğimiz her şeyi, şimdi somut bir örnek kapsamında aydınlatalım. Çözümlememizde, bütünün mevcut bağlamda kalıcı olan öğelerini yalıtarak ele alacağız; her ne kadar diğer öğeler de, bütünsel bir sanatsal izlenim için son derece özsel olabilse de, daha sonra ele alacağımız konudan mümkün olduğunca uzak durabilmek için, bu öğelere çözümlememizde yer vermeyeceğiz. Çözümlememizin bu tür bir kişisel nitelik taşıdığı, yani nadiren bile olsa, sanatsal bütünün tamamını

kapsayıcı bir şekilde ele almaktan uzak olduğu gerçeği asla unutulmamalı.

Puşkin'in 1830'da yazılmış olan lirik şiiri "*Razluka*"yı[216] [*Ayrılış*] çözümleyeceğim. Şiir şöyle:

Uzaktaki yurdunun kıyılarına gitmek üzere,
Ayrılıyordun bu yabancı topraktan.
O unutulmaz anda, o mutsuzluk anında,
Karşında uzun süre gözyaşı döktüm.
Giderek daha da üşüyen ellerim,
Seni sıkıca kucakladı.
İnleyerek yakardım sana terk etmemen için,
Ayrılışın berbat ıstırabıyla.

Ama dudaklarını uzaklaştırdın
Acı öpüşmemizden;
Kasvetli bir sürgün toprağından
Beni başka bir toprağa çağırdın.
Dedin ki: "Kavuştuğumuz gün
Zeytin ağaçlarının gölgesinde
Sonsuz bir mavi gökyüzünün altında,
Bir kez daha kavuşacak, sevgilim, aşkımızın öpücükleri."
Ama orada –heyhat!– gök kubbe
Mavi bir ışıkla parlıyor,
Sular yamaçların altında dingin, uyuyor,
Ebedi bir uykuya dalmışsın.
Güzelliğin ve acıların
Mezara gömülmüş-
Ve kavuşmamızın öpücüğü de öyle...
Ama o öpücüğü bekliyorum –bana borçlu olduğun öpücüğü...[217]

216. "Ayrılış" –*Razluka* (el yazmasında şiirin başlığı bulunmamaktadır): "Dlja beregov otchizny dal'noj..." (27 Kasım 1830'da Boldino'da yazılmıştır). Şiir, Puşkin'in Haziran 1823'ten Ağustos 1824'e dek yaşadığı Odesa'daki sevgililerinden biri olan Amalia Riznich'in anısına yazılmıştır. Amalia Riznich, Avusturyalı bir bankacının kızıydı. Mayıs 1824'te İtalya'ya gitmek üzere Odesa'dan ayrıldı ve Mayıs 1825'te Cenova'da veremden öldü.

217. Bahtin, şiiri S. A. Vengerov'un Puşkin'in yapıtları baskısından alıntılar (Petersburg: Brockhaus-Efron, 1909), 3. cilt, s. 164 (no. 654). Centennial ("1837-1937) basımında, 19. ve 23. satırlar şöyledir: "Göldeki zeytin ağaçlarının gölgesinde", "Ve onlarla –kavuşmamızın öpücüğü." Bkz. Puşkin, *Polnoe sobranie sochinenij* (Leningrad: Akademija nauk SSSR, 1948), 3. cilt, s. 1, 257.

Bu şiirde iki kahraman vardır: düpedüz bir "lirik kahraman" (verilmiş örnekte, nesneleşmiş yazar) ve "bir kadın" (muhtemelen Rizniç); dolayısıyla nesnelere yönelik iki duygusal-iradi tutum, iki değer-kuramsal bağlam, değer-kuramsal varlık öğelerini veya bileşenlerini düzenleme için iki benzersiz başvuru noktası vardır. Lirik bütünün bütünlüğü, kadın kahramanın değer-kuramsal bağlamının, bir bütün olarak, kahramanın bağlamı tarafından kuşatılıp olumlandığı –kahramanın bağlamıyla onun kurucu bir öğesi olarak bütünleştiği– gerçeğiyle yeniden tesis edilir; bu bağlamların ikisi de, yazarın ve okuyucunun bütünlüklü –düpedüz estetik– değer-kuramsal-olarak kurucu *aktif* bağlamı tarafından kuşatılır.

Daha sonra ele alınacak olan şeyi bir şekilde önceleyerek, şöyle diyebiliriz: Estetik *öznenin*, yani yazarın ve okuyucunun –*biçimin yaratıcılarının*– işgal ettiği konum –onların kendi kendilerine sürdürdükleri sanatsal, biçimlendirici etkinliklerinin kaynaklandığı konum–, sanatsal tasavvurun içsel arkitektonik alanının hiç istisnasız tüm bileşenlerinin –zamansal, uzamsal olarak ve anlam bakımından– *dışında* konumlanmış bir konum olarak tanımlanabilir. Bütünlüklü ve eşit ölçüde kurucu bir kendi kendine sürdürülen etkinlik aracılığıyla tüm arkitektoniği –değer-kuramsal, zamansal, uzamsal ve anlam-yönetimindeki arkitektoniği– çevrelemeyi ilk kez mümkün kılan da, bu dışarıdaki konumdur. Estetik empati kurma (*Einfühlung*) –nesneleri ve kahramanları içeriden görme–, empati kurularak elde edilen malzemenin, dışarıdan görme ve işitmeyle birlikte, tek bir somut, arkitektonik bütünde bütünleştirildiği ve şekillendirildiği bu *dışarıdaki* bakış açısından aktif olarak gerçekleşir. Estetik *öznenin* dışarıdaki bakış açısı, birçok kahramanın etrafında tek bir biçimsel-estetik, değer-kuramsal bağlam halinde biçimlenen (ki bu özellikle epik türlerde söz konusu olan bir durumdur) bağlamları birleştirmenin zorunlu koşulunu oluşturur.

Şiirimizde, arkitektonik bütünü oluşturan somut öğelerin hepsi, iki değer merkezinde toplanır –kahraman ve kadın kahraman. Üstelik birinci halka, ikincisini kuşatıyordur, ikincisinden daha geniştir ve her ikisi de, –tek bir olay olarak– yazarın/okuyucunun biçimlendiren etkinliği tarafından eşit ölçüde kuşatılır. Dolayısıyla, kar-

şılıklı olarak birbirinin içine nüfuz eden üç değer bağlamıyla karşılaşırız ve bu nedenle, şiirdeki sözcüklerin neredeyse hepsi aynı şekilde üç yönde ele alınmalıdır: Kadın kahramanın gerçek-hayata özgü tonlaması, kahramanın aynı ölçüde gerçek-hayata özgü tonlaması ve yazarın/okuyucunun biçimsel tonlaması (şiirin fiilen ezberden okunmasında, şiiri okuyan kişi, tonlamanın bu üç boyutunun "toplam sonucunu" bulma göreviyle karşı karşıyadır). Şimdi bu arkitektonikteki benzersiz somut öğeleri inceleyelim:

> Uzaktaki yurdunun kıyılarına gitmek üzere,
> Ayrılıyordun bu yabancı ülkeden...

"Uzaktaki yurt" kadın kahramanın değer-kuramsal uzamsal-zamansal bağlamına yerleştirilmiştir. Kadın kahraman için, muhtemel uzamsal ufuk, kendi duygusal-iradi tonunda bir *yurt* haline gelir: Onun hayat olayındaki bir öğedir. Ve yine kadın kahramanla ilişkili olarak, belli bir uzamsal bütün –kadın kahramanın yazgısının bir bileşeni olarak– *yabancı bir ülke* haline gelir. Kadın kahramanın kendi yurduna gidişi ("ayrılıyordun..."), daha çok kahraman açısından, kahramanın yazgısının bağlamında tonlanır: "Geri dönüyordun" demek, kadın kahraman açısından daha doğru olurdu, zira sonuçta yurduna dönüyor olan kadın kahramandır. Kadın kahramanın yazgısı kadar kahramanınkinde de, uzaklık değer-kuramsal olarak bedenselleşir ("uzaktaki" sanlığı) –birbirlerinden uzak düşeceklerdir.

Şiirin ilk dizelerinin (Annankov'un aktardığı)[218] farklı bir yorumunda, ağır basan kahramanın değer-bağlamıdır:

> Uzaktaki bir yabancı ülkenin kıyılarına gitmek üzere,
> Ayrılıyordun yurdundan...

Bu dizelerde, yabancı ülke (İtalya) ve yurt (Rusya) değer-kuramsal olarak kahramanla bağlantılı belirlenir.

218. Bkz. P. V. Annenkov'un Puşkin'in yapıtları baskısı: *Sochinenija Pushkina* (Petersburg: 1855), 1. cilt, s. 289.

O unutulmaz anda, o mutsuzluk anında,
Karşında uzun süre gözyaşı döktüm.

An, [deşifre edilemedi] ve zamansal yayılmasıyla birlikte, uzaklıkla tonlanır ve ikisinin –ayrılış anları olarak– belirlenmiş fani hayatının benzersiz zamansal dizilişinde değer-kuramsal bir ağırlık kazanır. Sözcüklerin ve merkezi imgelerin seçiminde, kahramanın değer-kuramsal bağlamı ağır basar.

Giderek daha da üşüyen ellerim,
Seni sıkıca kucakladı.
İnleyerek yakardım sana terk etmemen için
Ayrılışın berbat ıstırabıyla.
.....
Dedin ki: "Kavuştuğumuz gün
Zeytin ağaçlarının gölgesinde
Sonsuz bir mavi gökyüzünün altında,
Bir kez daha kavuşacak, sevgilim, aşkımızın öpücükleri."

Ama orada –heyhat!– gök kubbe
Parıldıyor mavi bir ışıkla,
Sular yamaçların altında dingin, uyuyor,
Ebedi bir uykuya dalmışsın.
Güzelliğin ve acıların
Mezara gömülmüş-
Ve kavuşmamızın öpücüğü de öyle...
Ama o öpücüğü bekliyorum –bana borçlu olduğun öpücüğü.

Esas itibariyle anlaşılır olan bu şiir üzerinde daha fazla durmayacağım: Bu bütünün tüm öğelerinin (doğrudan doğruya ifade edilenler kadar ifade edilmeyen öğeleri de) *değer* haline gelir ve kahramanlardan biriyle veya genelde bir insanla –onun yazgısı olarak– bağıntılı düzenlenir. Şimdi bu bütünün daha özsel diğer öğeleri üzerinde duralım.

Doğa da bu bütünün, bu bütünün oluşturduğu *olayın* bir parçasıdır. Doğa burada canlandırılır ve insanın verilmişliğinin dünyasıyla iki bakımdan etkileşime sokulur. Öncelikle, kahramanın ve kadın kahramanın vaat edilen ve beklenen kavuşmasının oluşturdu-

ğu olayın çevresi ve arka planı olarak (sonsuz mavi gökyüzü altında öpüşme) ve kadın kahramanın fiili ölümünün çevresi ve olayı olarak ("Ama orada gök kubbe parıldıyor.../ ebedi bir uykuya dalmışsın"); üstelik ilk durumda, arka plan kavuşmalarının sevincini pekiştirir, bu sevinçle uyumludur, oysa ikinci durumda, kadın kahramanın ölümüne duyulan üzüntüye karşıttır. Yani, kadın kahramanın doğası canlandırılır ve olay örgüsü [*öykü*] düzleminde bir insan yazgısıyla etkileşime sokulur. İkinci olarak, insanın olay *karşısındaki* hareketi ve hayatı, doğanın içine yerleştirilir: "gök *kubbe*"; "gök kubbe *parıldıyor*" ve "sular yamaçların altında *dingin, uyuyor*" –yamaçlar suların uykusuna sığınıyor– gibi metaforlar; sonsuz mavi gökyüzü –gökyüzünün sonsuzluğu değer bakımından belirlenmiş (sınırlanmış) bir insan hayatıyla bağıntılıdır. Üstelik bazı metaforlar nitelik bakımından insanbiçimciyken ("parlıyor", "dingin uyuyor"), diğerleri, doğayı bir insan yazgısıyla etkileşime sokar ("gök kubbe", "sonsuz mavi"). Doğayı canlandırmanın bu ikinci boyutu, olay örgüsü [*öykü*] düzleminde doğanın dolayımsız canlandırılmasına dayanmaz.

Şimdi bütünün şu öğelerini ele almamız gerekiyor: içsel uzamsal biçim, olayın açımlanmasının içsel ritmi (içsel sanatsal zaman), dışsal ritim, tonlanan yapı ve son olarak tema.

Yukarıdaki şiirde, üç plastik-resimsel-dramatik imgeyle karşılaşırız: ayrılış imgesi ("giderek daha da üşüyen ellerim, seni sıkıca kucakladı..", "dedin ki..."), vaat edilen kavuşma imgesi (dudakları sonsuzca mavi bir gökyüzünün altında bir öpücükle kavuşacaktır) ve son olarak, ölüm imgesi (kadın kahramanın güzelliğinin ve acılarının *gömülmüş* olduğu doğa ve mezar). Bu üç imge, belli bir katışıksız temsili eksiksizliğe ulaşmaya çalışır.

Olayın içsel zamansal ritmi ise şöyledir: ayrılış ve vaat edilen kavuşma, ölüm ve gelecekteki fiili kavuşma. Kahramanların geçmişi ve geleceği arasındaki olaylar düzleminde, hatırlamanın şimdisi aracılığıyla, kesintisiz bir karşılıklı bağlantı kurulur: ayrılış *arsis*'tir, vaat edilen kavuşma ise *thesis*'tir;[219] ölüm *arsis*'tir, ama yine de bir kavuşma –*thesis*– olacaktır.

219. *Arsis* ve *thesis*: bkz. 144. not.

Şimdi tonlama yapısını inceleyelim. Her sözcük yalnızca bir nesneyi anlatmaz, yalnızca belli bir imgeyi öne çıkarmaz, yalnızca belirli bir şekilde tınlamaz, bunun yanı sıra ifade edilen nesneye yönelik belli bir duygusal-iradi tepkiyi de ifade eder ve bu tepki, gerçekten telaffuz edildiğinde sözcüğün tonlamasında ifade bulur. Bir sözcüğün ses-imgesi, ritmin taşıyıcısı değildir yalnızca, bunun yanı sıra tonlamayla da baştan sona kaplanmıştır ve bir yapıtın fiili okunmasında tonlama ve ritim arasında çelişkiler doğabilir. Ritim ve tonlama, tür bakımından birbirine yabancı unsurlar değildir elbette: Ritim de, bütünün duygusal-iradi rengini ifade eder, ama daha az nesneldir. Ama asıl önemli olan, ritmin, neredeyse kişisel bir şekilde, yazarın *bir bütün olarak* olaya tamamen biçimsel tepkisini ifade ediyor olmasıdır; tonlama çoğunlukla *kahramanın*, bütün *içinde*, bir nesneye tonlamaya dayalı tepkisi iken ve her nesnenin ayırıcı özelliğine uyum gösterirken, içsel olarak daha fazla farklılaşır ve çeşitlilik sergiler. Ama tonlama ve ritmin soyut bir şekilde birbirinden ayrılması, eşit ölçüde soyut başka bir ayrılma ile örtüşmez; yine de: kahramanın tepkisinin ve yazarın tepkisinin birbirinden ayrılması, hem tonlama hem de ritim kahramanın tepkisi kadar yazarın tepkisini de eşanlı olarak ifade edebilir. Çoğunlukla yazarın duygusal-iradi tepkisi, ifadesini ritimde, kahramanınki ise tonlamada bulur. Kahramanın tepkisini, yani kahramanın değer-kuramsal bağlamında bir nesnenin *değerlendirilmesinin* ifadesini, gerçekçi olarak adlandıracağız; dolayısıyla, buna tekabül eden tonlama ve ritim, gerçekçi tonlama ve gerçekçi ritim olacaktır. Yazarın tepkisini, yani bir nesnenin, yazarın bağlamında değerlendirilmesini ise, biçimsel olarak adlandıracağız; böylece, buna tekabül eden tonlama ve ritim de biçimsel bir tonlama ve biçimsel bir ritim olacaktır. Biçimsel tonlama ve gerçekçi ritim, gerçekçi tonlama ve biçimsel ritmin bir arada bulunmasına kıyasla daha az bir arada bulunur. Göreceğimiz üzere, duygusal-iradi bir tepki ve değerlendirme, yalnızca tonlama ve ritimle değil, sanatsal bir bütünün tüm bileşenleri ve tek bir sözcüğün bütün yönleriyle de –imgeler ve nesneler kadar kavramlarla da– ifade edilebilir.

Şimdi kurduğumuz ayrıma açıklık getirelim. Dramda tonlama genellikle tamamen gerçekçi niteliktedir. Dramatik diyalog, dram kişilerinin değer-kuramsal bağlamları arasındaki mücadeleyi yansıtır; dram kişilerinin tek ve aynı olayda büründükleri farklı duygusal-iradi konumlar arasındaki çatışmanın –farklı değerlendirmeler arasındaki mücadelenin– bir ifadesidir. Dramatik bir diyaloğun her katılımcısı, her sözcükle hem bir nesneyi hem de kendisinin bu nesneye yönelik aktif tepkisini, dolaysız bir anlatımda, ifade eder –tonlama gerçekçidir (bir yaşanmış-hayat tonlamasıdır); öte yandan yazar, dolaysız bir ifade bulamaz. Ama karakterlerin tepkilerinin birbiriyle mücadele eden tüm bu ifadeleri, bütün sözcelere belli bir ton bütünlüğü kazandıran, yani hepsini adeta tek bir duygusal-iradi ortak paydaya indirgeyen tek bir ritim tarafından kuşatılır (trajedide, bir vurgulu bir vurgusuz hecelerden oluşan üç ayaklı *iambos* ölçüsü)[220]. Ritim başka bir tepkiye verilen tepkiyi ifade eder –kahramanların birbiriyle mücadele eden gerçekçi tepkilerinin hepsine, trajik olayın bütününe, yazarın verdiği bütünlüklü ve tek-biçimli, tamamen biçimsel-estetik tepki –dolayısıyla, söz konusu olayı estetikleştiren, yani onu gerçeklikten (bilişsel-etik gerçeklikten) soyutlayarak sanatsal olarak çerçeveleyen tepki. Bir vurgulu, bir vurgusuz hecelerden oluşan üçlü ölçü, yazarın verilmiş bir trajedinin oluşturduğu bireysel olaya, eşit ölçüde bireysel, tepkisini ifade etmez elbette. Ama meydana gelen şey bakımından ifade ettiği tutumun genel niteliği, yani estetik niteliği (tüm trajedi, üçlü ölçü biçiminde yazılır, neredeyse sadece korolar buna bir istisna teşkil eder), tek başına, sahne ışıkları işlevi görür adeta: Estetik olayı yaşanmış hayattan ayırır. Bildiğimiz kadarıyla, üçlü ölçünün belli bir metrik yapısı kapsamında, bazı ritmik varyasyonlar mümkündür. Bunlar genellikle gerçekçi bir işlev görürler –kahramanların yaşanmış-hayat tonlamalarını vurgular ve güçlendirirler; ama bazen bir konuşucunun içsel hayatının ritmini (gerilim, temponun hızlanması vb.) ifade ederler. Buradaki bağlamda, (bir noktaya kadar) antik trajedinin koroları, parçaların tanzimi, imgelerin veya figürlerin seçilmesi, sesin orkestrasyonu gibi, bir trajedinin yazarını ve yazarın biçimsel

220. Yunan trajedisinde normal diyalog ölçüsü, üçlü *iambos* ölçüsüdür.

tepkisini (bazen biçimsel-olmayan tepkisini de) ifade eden bileşenleri ve tamamen biçimsel diğer bileşenleri ele almayacağız. Sözcüklerin ses-imgesinin yalnızca ritmik ve tonlamayla ilgili işlevler yerine getirmekle kalmayıp, tamamen temsil etme işlevleri de (*onomatopoeia*) yerine getirebiliyor olması, buradaki bağlamda bizi pek ilgilendirmiyor.

Anlatı edebiyatında (*destan*), kahramanların dolaysız anlatımı, dramda olduğu gibi, gerçekçi bir şekilde tonlanır. Gerçekçi tepki yazarın aktardığı kahramanların dolaylı anlatımında baskın olabilir, ama yazarın biçimsel tepkisi de ağır basabilir. Sonuçta yazar, kahramanın sözcükleriyle olan ilişkisini aktarım tonunda ifade ederek, yani kahramanla ilişkili kendi konumunu ironik bir şekilde, şaşkınlıkla, coşkuyla, son derece mesafeli epik bir tonda vb. ifade ederek, kahramanın kendi değer-kuramsal konumunu ifade eden sözcüklerini de aktarabilir. Anlatı edebiyatında, nesnelerin tasvir edilmesi ve olayların hikaye edilmesi, bazen ağırlıklı olarak, kahramanlar için taşıdıkları değerlerinin (nesnelerin ve olayların değerinin) bakış açısından, kahramanların bu nesnelere ve olaylara yönelik muhtemel tutumlarının tonuyla, gerçekleşir; ama bazen de, yazarın değer-kuramsal bağlamı baskındır, yani kahramanların dünyasını tasvir eden sözcükler, yazarın kahramanlara ve dünyalarına tepkisini ifade eder. Ama hangi tepkinin baskın olduğu önem taşımaksızın, anlatı edebiyatında söz daima yazarın sözüdür; her ne kadar eksiksiz bir sözcükler bütününün bazı sözcükleri, *neredeyse* tamamen kahramanların emrine verilebilse de, yazarın tepkisini ifade ediyordur. Bu anlamda, anlatı edebiyatında her sözün, bir başka tepkiye verilen bir tepkiyi ifade ettiğini söyleyebiliriz; yani, her imge, kavram ve nesne iki düzlemde yaşar, iki değer-bağlamında –kahramanın bağlamında ve yazarın bağlamında– anlamlı kılınır. Bu değer-kuramsal tepkilerin farklı kültürel dünyalara yerleştirildiğini daha sonra göreceğiz: Sonuçta, kahramanın tepkisi ve değerlendirmesi, duygusal-iradi tutumu, bilişsel-etik ve gerçekçi (yaşanmış-hayata özgü) bir nitelik taşır; yazar, kahramanın tepkisine tepki verir ve onu estetik olarak tamamlar. Bir yapıtın özsel hayatını, yazar ve kahramanın bu dinamik, canlı ilişkisi oluşturur. Bir yapıtı yüksek

sesle okurken, kişinin sesi tonlamaları yeterince sarih bir şekilde aktarabilir (ama gerekli olduğu yerlerde elbette, yoksa tek başına her sözcükle ilgili olarak değil); tamamen gerçekçi bir okuma, her durumda kabul edilemez, zira yazarın estetik açıdan biçimlendirici aktif gücü, kişinin sesinde her zaman işitilebilir olmalıdır.

Yazarın en biçimci olduğu yer liriktir, yani yazar, tınlayan dışsal biçimde ve resimsel-plastik ve ritmik içsel biçimde erir, bu nedenle yokmuş gibi, kahramanla iç içe geçmiş gibi görünür ya da bilakis kahraman yokmuş ve yalnızca yazar varmış gibi görünür. Ama aslında, bir kahraman ve bir yazar, burada da karşı karşıya dururlar ve kişi, her sözcükte bir başka tepkiye verilen bir tepkiyi işitebilir. Bu noktada, liriğin ayrıcı özelliğini bu bakımdan ele alamayız, nesnelliğini de tartışamayız. Bunun yerine, şiirimizin tonlama yapısı üzerinde duralım. Burada, her sözcükte iki-taraflı bir tepki işitilebilir. Öncelikle unutulmaması gereken şey, bir nesneye yönelik tepkinin, bir nesnenin değerlendirilmesinin ve değerlendirilen nesnenin kendisinin, bize bir yapıtın ve bir sözcüğün farklı öğeleri olarak verilmediğidir –onları soyut olarak ayıran bizden başkası değildir. Gerçekte, bir değerlendirme, değerlendirilen nesneye sızar, üstelik değerlendirilen nesnenin imgesini *yaratır*, zira bir kavramı bir nesnenin imgesinde toplayan tam da biçimsel-estetik tepkidir.

Gerçekçi bir şekilde deneyimlenen üzüntü tonu, ayrılış tonu gerçekten de daha en baştan şiirimizi kaplar mı? Bu gerçekçi üzüntü tonları mevcuttur, ama onları öven veya yücelten tonlarca –sonuçta hiç de üzüntü tonları olmayan tonlarca– kuşatılıp sarmalanırlar: Ritim ve tonlama –"o unutulmaz anda, mutsuzluk anında/ karşında uzun süre gözyaşı döktüm"–, bu anın üzüntüsünü ve gözyaşı dökmeyi ifade etmekle kalmaz yalnızca, bunun yanı sıra bu üzüntünün ve dökülen gözyaşının eşanlı *alt edilmesini* de ifade ederler, yani onların övülmesi ve yüceltilmesini de ifade ederler. Üstelik üzücü ayrılışın resimsel-plastik imgesi ("giderek üşüyen ellerim...", "inleyerek yakardım sana terk etmemen için...") ayrılışın acısını ifade etmez: Gerçek bir üzücü ayrılışın duygusal-iradi tepkisi, kendi içinde hiçbir plastik-resimsel imge üretemezdi asla. Bunu yapabilmesi için, sahici bir üzüntü tepkisinin, sonuçta hiç de

üzüntüye dayanmayan bir tepkinin nesnesi olmalıdır: Estetik açıdan yücelten bir tepkinin nesnesi olmalıdır. Yani, üzücü ayrılış imgesi, gerçekte ayrılan birisinin değer-bağlamı olmayan bir değer-bağlamında inşa edilir. Son olarak, kahramanın gelecekteki öpüşmeye dair sahici beklentisi ve inancının tonları da ("ve kavuşmamızın öpüşmesi de mezara gömüldü...") aynı şekilde, gelecekten hiçbir şey beklemeyen ve tamamen şimdide tamamlanan ve kalan tonlarca kuşatılır; kahramanın fiili geleceği, yazar –biçimin yaratıcısı– için sanatsal bir gelecek haline gelir. Ayrıca, daha önce de belirttiğimiz gibi, bizatihi kahramanın tepkisi de, bazı öğelerde kadın kahramanın tepkisini kuşatır, ama kahramanın değer-bağlamı, şiirimizde, yine de eksiksiz bir kendine yeterliliğe ulaşmaz.

Şimdi şiirimizin teması üzerinde duralım.

(Asla unutulmaması gereken bir nokta vardır: Saptadığımız tonlamalar –gerçekçi tonlama ve biçimsel tonlama– bize hiçbir yerde katışıksız biçimleriyle verilmez. Her sözcüğün bizim tarafımızdan tonlandığı hayatta bile, bu tonlama hiçbir zaman tamamen gerçekçi değildir, daima bir estetik tonlama karışımı barındırır. Fiili bir bilişsel-etik tepki katışıksızdır, ama onun bir başkası için sözcesi, kendisine kaçınılmaz olarak estetik bir öğe katar; bu haliyle, her türlü ifade daha en baştan estetiktir. Ama estetik öğe, burada yalnızca destekleyici bir rol oynar ve bu tür bir tepkinin fiili yönelimi gerçekçidir. Aynısı, biçimsel tepki için de geçerlidir.)

Şimdi tema üzerinde durabiliriz. Katışıksız liriğin, yukarıda zaten dikkat çektiğimiz, ayırıcı özelliğinden dolayı, nesirsel açıdan geçerli belirli bir durum veya anlatısal bir ilişki hali olarak temayı yalıtıp formülleştirmek son derece zordur. Liriğin içeriği genellikle, aynen müziğinki gibi, somutlaşmış değildir: Bilişsel-etik bir gerilimin veya yönelmişliğin bir belirtisidir adeta, muhtemel bir düşünce veya edimin (henüz içsel olarak ayrışmamış) genel bir ifadesidir. Bu nedenle temanın son derece dikkatli bir şekilde formülleştirilmesi gerekir; ayrıca, her türlü fiili formülleştirme de koşullu olacaktır ve gerçek nesirsel bağlamı yeterince ifade etmeyecektir. Burada bu bağlamı tesis etme niyetinde değiliz, zira bunu yapabilmek için şunları hesaba katmamız gerekirdi: (1) Biyografik (etik)

bir olay olarak Puşkin'in Odessa sevgisi ve yapıtlarındaki müteakip yankıları; (2) 1823 ve 1824'ün[221] ilgili mersiyeleri kadar 1830'da yazılan diğer yapıtları ve bunlar arasında da öncelikle "Zaklinanie'"[222] şiiri; (3) hemen hemen aynı dönemde yazılmış bazı başka yapıtlarla birlikte, tematik olarak ilgili bir şiir olan "Zaklinanie"nin yazılmasının bir koşulu işlevini gören, (en geniş formülleştirilmesinde) "aşk ve ölüm" temasını işlemeye yönelik edebi kaynaklar ve bunlar arasında da öncelikle Barry Cornwall'ın yapıtları;[223] ve son olarak (4) 1830'un tüm biyografik ve entelektüel ortamı (Puşkin'in gelecekteki evliliği vb.). Etik "doğruluk" fikrinin, biyografik ortamla bağlantılı olarak, Puşkin'in Boldino'daki bilişsel-etik hayatında merkezi yerlerden birini oluşturduğu açıktır[224] (karş. "Bahtsız Şövalye", "Veda", "Taş Konuk").[225] Yazarın lirik nitelik taşımayan yapıtları, nesirsel fikir bu yapıtlarda daima belirgin bir şekilde ifade edildiği için, lirik şiirin nesirsel bağlamına ışık tutması bakımından da özsel bir önem taşır. Ne var ki, bu tür bir çalışma, bizim buradaki görevlerimizin dışında kalıyor. Burada bizim için önemli

221. 1823 ve 1824 tarihli mersiyeler: Odessa'da yazılmış olan mersiyeler.
222. *Zaklinanie* –Ruh Çağırma- (17 Ekim 1830'da Boldino'da yazılmıştır). Sekizdizeli üç kıtadan oluşan, üçlü iambos ölçüsüyle yazılmış bir şiirdir.
223. Barry Cornwall, İngiliz şair ve dramcı Bryan Waller Procter'in (1787-1874) takma adı. Puşkin'in Cornwall'in yapıtlarına ilgisi konusunda bkz. N. V. Yakovlev'in makalesi, *Pushkin i ego sovremenniki* içinde, 28 (1917), s. 5-28. Puşkin'in *Zaklinanie* şiiri, Barry Cornwall'ın "An Invocation" şiirini hatırlatır ("Eğer bu karanlık ve sessiz saatte, / Ruhların bir gücü varsa / aydınlık yuvalarından gelmek için...").
224. Boldino: Puşkin 1830'da Eylül-Aralık ayları arasında, (bugün Gor'ky olarak bilinen) Nizhny Novgorod ilinin güneydoğusundaki Boldino'da yaşamıştır. Bu, tüm hayatının en yaratıcı sonbaharıydı ("Boldino sonbaharı" olarak bilinir): Otuz kısa şiir yazmıştır ("Ayrılış" ve "Ruh Çağırma" dahil); hayatını komik bir üslupla anlattığı kısa bir epik (*Kolomna'daki Kulübe*), beş kısa düzyazı öyküden oluşan *Biyelkin'in Hikayeleri*'ni, dört kısa trajedi (*Mozart ve Salieri*, *Taş Konuk*, *Veba Sırasında Bayram* ve *Hırslı Şövalye*) yazmıştır.
225. "Zavallı Şövalye": "Byl na svete rystar' bedynj..." On dört dörtlük ve bir kuvvetli vurgulu bir güçsüz vurgulu dörtlü ölçüyle 1829'da yazılmış bir balad. S. A. Vengerov'un seçkisinde, 1830'da yazılmış şiirler arasında yer alır.
"Elveda" –*Proshchanie*: "V poslednij raz tvoj obraz milyj..." (5 Ekim 1830'da Boldino'da yazılmıştır): Dörtlü iambos ölçüsünde, beş-dizeli üç kıta şeklinde yazılmış bir şiirdir.
"Taş Konuk" –*Kammenyj gost'* (4 Kasım 1830'da Boldino'da tamamlanmıştır). Dört sahnelik şiir biçiminde yazılmış bir trajedi.

olan, sanatsal bir bütünde yalnızca lirik bir temanın vücut kazanmasına dayanan genel öğe olduğu için, formülleştirmemizin tüm bileşenleri bakımından tam anlamıyla doğru olduğunu iddia edemeyiz.

Nitekim "aşk ve ölüm" teması, özel bir tema –"vaat ve gerçekleşme" teması– ile daha karmaşık hale gelir ve somutlaşır: Ölüm engellese de, sevgiliyle tekrar kavuşma vaadi sonsuzlukta gerçekleşir. Bu özel tema, "kavuşmamızın öpüşmesi" imgesi aracılığıyla somutlaşır: kavuşmalarının vaat edilen öpüşmesi ("dudaklarımız tutkulu bir öpüşmeyle, yeniden kavuşacak"),[226] ölen öpüşme ("kavuşmamızın öpüşmesi de mezara gömülmüş") ve dirilen öpüşme ("o öpücüğü bekliyorum –bana borçlu olduğun öpücüğü"). Yani tema kapsamlayış* şeklinde somutlaşır. Tema, etik dokundurmasından yoksun olmadıkça, tamamen etik bir temadır – şiirin merkezi tematik imgesi olan öpüşme imgesi tarafından *kapatılmıştır*. Aksi halde, bütünün imge ve ritim bakımından tamamlanmışlığı, etik aşk ve sevgiliyle mezarın ötesinde tekrar kavuşma olayı ve bunlarla bağlantılı birçok etik edimle birlikte[gg] daha-gerçekleşecek-olan öğeler tarafından parçalanırdı, yani fiili gelecekteki fiili, mutlak, *daha-olacak-olan* olay tarafından yapısı bozulurdu. Sadece daha-olacak-olan kavuşmaya duyulan fiili *inanç* ve *umut*[hh] var olsaydı bile, (yani, yazar kahramanı ile mutlak olarak örtüşseydi bile), bu inanç ve umut, fiili gelecekten bağımsız olarak –anlam-yönetimindeki geleceğe *rağmen*– tamamlanacak ve kendine yeterli olacak hiçbir şey yaratamazdı kendi içinde. Tamamlanmayı sağlayan öğe veya bileşen, bir bütün olarak olayla ilişkili farklı bir duygusal-ira-

226. "Dudaklarımız tutkulu bir öpüşmede bir kez daha kavuşacak": el yazmasında bulunmayan, 15-16. dizelerin değişik bir uyarlaması.

* Bir sözcüğü, kapsamını genişleterek ya da daraltarak, bütün-parça, cins-tür, tekil-çoğul ilişkisi içinde bulunduğu bir başka sözcük yerine kullanma; örneğin "yelkenli"nin "yelkenle giden deniz taşıtı"nı belirtmesi. (ç.n.)

gg. Dante'nin lirik şiirinin kompozisyonuna sadakat, arındırma vb. gibi estetik olarak yenilenmiş bir biçimde girenler gibi.

hh. Her ne kadar biyografisi bu varsayımı şüphede bırakmış da, yazarın –Puşkin'in– ruhunda mevcut olabilirlerdi pekâlâ. Aynı temaya Zhukovski'nin şiirinde de rastlanır.[227]

227. Vasily Zhukovski (1783-1852), ünlü Rus şair ve çevirmen. Bkz. Irina Semenko, *Vasily Zhukovsky* (Boston: Twayne Publishers, 1976), s. 21-23, 25.

di konumdan taşınınıştır –bu olayı, verilmiş katılımcıları ile ilişkilendiren ve bizatihi deneyimlemeyi ve çabalamayı, yönelmiş oldukları *nesneden* ziyade (mezarın ötesindeki fiili kavuşma), deneyimleyen ve çabalayan kişinin bakış açısından değer merkezi haline getiren bir konumdan taşınınıştır. Puşkin'in mezarın ötesinde bir öpüşmeye gerçekten kavuşup kavuşmadığını bilmemiz gerekmiyor; mezarın ötesinde kavuşmanın ve dirilmenin (sahici aşkın önkabulü olarak ölümsüzlüğün) olanaklılığının ve zorunluluğunun felsefi, dini veya etik açıdan geçerli kılınmasına ihtiyacımız yok; bizim için, olay bütünüyle tamamlanmış ve çözülmüştür. Nesirsel bir çözümleme, bu temayı uygun bir yönde, felsefi ve dini açıdan derinleştirebilir ve derinleştirmesi de gerekir elbette: Sonuçta, ölümsüzlüğün aşk tarafından bir önkabul olarak sunulması, ezeli ebedi anının ontolojik gücü ("Unutmayan kişi hiçbir şeyi terk etmez", "Israrcı bir kalp, Tanrı'nın geri aldığı armağanı kaybetmez"),[228] çağlar boyunca erotik liriğin en esaslı temalarından biri olmuştur (Dante, Petrarca, Novalis, Zhukovski, Solov'ev, Ivanov ve diğerleri).[229]

Sonsuz, yoğun ve daima açık olan bu felsefi temanın ve muhtemel etik edimin (muhtemel hayat) tamamlanması, yazarın olayı (daha-ulaşılacak-olan anlamının, temayı oluşturduğu olayı) verilmiş insanla –kahramanla– ilişkilendirmesi aracılığıyla gerçekleşir. Üstelik *insan olarak* kahraman, *insan olarak* yazarla örtüşebilir ve aslında çoğunlukla meydana gelen şey budur. Ama bir yapıtın kah-

228. S. Averintsev bu üç evreyi, klasik uzmanı ve Rus Simgeciliğinin önde gelen şairi ve teorisyeni Vyaçeslav Ivanov'un (1866-1949) şiiri Iov'dan ("İş") alıntılar olarak tanımlar. Bkz. Ivanov'un şiirlerinin derlemesi *Nezhnaja Tajna* (Tatlı Sır) (Petersburg: Ory, 1912), s. 29-30.

229. Bkz. Novalis'in 1799'da yazılmış ve 1800'de yayımlanmış yapıtı *Hymnen an die Nacht*.

Zhukovski: bkz. 227. not.

Vladimir Solovyov (1853-1900) ünlü Rus felsefeci ve şair. Bkz. uzun şiiri *Tri vstrechi* (Üç Karşılaşma, 1898) ve ilgili kısa şiirleri ("U tsaritsy moej...", "Vsja v lazuri..."). Karş. Fedor Stepun, *Mystische Weltschau* (Münih: Carl Hanser, 1964), s. 41-48.

Ivanov: bkz. 228. not. Karş. şiir derlemeleri *Cor Ardens* (Moskova: Scorpion, 1912), 2. cilt, 4. kısım ("Aşk ve Ölüm") ve *Nezhnaja Tajna*. Karş. Fedor Stepun, *Mystische Weltschau*, s. 258-262.

ramanı, yazarla –yapıtın *yaratıcısı* ile– hiçbir zaman örtüşemez, çünkü aksi halde, bir sanat yapıtı olmazdı. Eğer yazarın tepkisi kahramanın tepkisi ile iç içe geçiyorsa (her şeye rağmen, bazen bu tür bir iç içe geçiş, bilişsel ve etik olarak gerçekleşebilir), doğrudan doğruya nesnelere ve anlama yönelir: Yazar kahramanla birlikte edimde bulunmaya ve kavramaya başlar, ama kahramanı tamamlayıcı sanatsal tasavvurunu kaybeder. Bunun belli ölçüde çok sık gerçekleştiğini daha sonra göreceğiz. Bir nesneyle ve dolayısıyla bir sözcenin tonlamasıyla doğrudan doğruya ilişkili olan bir tepki, bilişsel ve etik açıdan üretken olabilir, ama estetik açıdan üretken olamaz. Estetik bir tepki, başka bir tepkiye tepkidir, tek başına nesnelere ve anlama verilen bir tepki değildir, ama verilmiş bir insanla ilişkili oldukları sürece, yani verilmiş bir insanın değerleriyle bağıntılı oldukları sürece, nesnelere ve anlama verilen bir tepkidir. Şiirimizde lirik kahraman bilişsel-etik temayı, inancı ve umudu somutlaştırır. Peki ne tür bir kahramandır ve yazarın onunla ilişkisi nasıl bir ilişkidir? Bu noktada yalnızca hazırlık niteliğinde bazı açıklamalarda bulunacağız.

Yazarın kahramanla ilişkisi ile başlayalım, çünkü aslında bir nesneyi belirleyen, yazarın kahramanla olan yaratıcı ilişkisidir. Verdiğimiz örnekte, yazarın lirik kahraman ile ilişkisi tamamen ve doğrudan doğruya biçimsel-estetik bir ilişkidir: Kahramanın bilişsel-etik, değerle-tonlanmış deneyimlemesi (yani, *nesne*-ile-ilişkili tepkisi) yazarın tamamen estetik, biçimlendirici, yüceltici tepkisinin dolaysız nesnesini oluşturur. Kahramanın deneyimlerinin burada doğrudan doğruya imge ve ritimde cisimleşmiş olduğu da söylenebilir; ortada hiçbir yazar ve hiçbir kahraman –değer-kuramsal olarak deneyimleyen tek bir kişi– yokmuş gibi görünmesinin nedeni de budur. Yeri gelmişken, göreceğimiz üzere, anlatı edebiyatında (özellikle romanda) ve bazen de lirikte (Heinrich Heine) kahraman ve kahramanın deneyimlemesi (bir bütün olarak nesneyle-ilişkili duygusal ve iradi tepkisi) doğrudan doğruya tamamen etik bir biçimde cisimleşmez, ama öncelikle bilişsel-etik bir bakış açısından yazar tarafından belirlenir. Kısacası, yazar, onlara doğrudan doğruya estetik-biçimsel bir bakış açısından tepki vermeden önce,

bilişsel ve etik açıdan tepki verir ve ancak bundan sonra, bilişsel ve etik açıdan belirli kahramanı (ahlâki, psikolojik, toplumsal, felsefi, vb.) tamamen sanatsal şekilde tamamlamaya yönelir; hatta kahramanın son derece otobiyografik olduğu yerlerde bile yapar bunu. Üstelik kahramanın bu bilişsel-etik belirlenmesi, nitelik bakımından her zaman son derece yanlı ve derinden derine kişiseldir. Aslında bu bilişsel-etik belirleme, müteakip estetik biçimlendirme ile öylesine yakın ve derinden bağlantılıdır ki, soyut bir çözümleme bile onları ayrıştıramaz neredeyse, zira burada meydana gelen şey, neredeyse hemen gerçekleşen ve bizim neredeyse hiç algılayamadığımız, bir yaratıcı bakış açısından diğerine geçiştir. Kahramanlaştırma, mizah, yergi ve ironide, biçimsel-estetik aracı bilişsel-ahlâki değerlendirmeden ayırmaya çalışsaydık bile– yani tamamen biçimsel-sanatsal kahramanlaştırma, mizahlaştırma, yergileştirme aracını yalıtmaya çalışsaydık– bunda asla başarılı olamazdık, çözümleme görevini yerine getirmek bakımından özsel hale getiremezdik. Çözümlemenin hem biçimi hem de içeriği eşanlı içermek zorunda olduğu gerçeği, burada bir kez daha açıkça teyit edilir. Ayrıca bu fenomenler, yazarın rolünü ve yazarın kahramanla ilişkisinin oluşturduğu canlı olayı özellikle belirgin bir şekilde sergilerler.

Katışıksız liriğin ayırt edici özelliği, kahramanın nesneyle-ilişkili tepkisinin yetersiz bir şekilde geliştirilmesi ve estetik bir ilkeye dayanmıyor olmasıdır: Yazar, prensipte onu incelemeye, değerlendirmeye ve genellemeye kalkışmadan, bilişsel-etik yönelimiyle uzlaşmaktadır adeta ve biçimsel tamamlanması da sıkıntısız gerçekleşir. Lirik bu bakımdan da dolayımsız şarkıya, yaşanmış bir deneyimin kendi başına söylediği veya kendisini kucakladığı bir şarkıya benzer: Matem sedece nesnel olarak (etik olarak) yas tutmaz, aynı zamanda kendisini över, yüceltir; yalnızca ağlamaz, kendi ağlamasını yüceltir de (estetik kendini avutma). Her türlü ifadede olduğu gibi, burada da kahramana ve yazara bölünme söz konusudur elbette, zira yalnızca ifade edilmemiş dolayımsız inilti, acı çığlığı bu bölünmeyi tanımaz; yazar-kahraman ilişkisi tamamen özel bir nitelik taşımadıkça, bu fenomeni anlayabilmek için bu ayrımı yapıp, eksiksizce farkına varmak gerekir. Kısacası arzulanan bir ilişkidir, en-

dişesizce arzulanan bir ilişkidir: Kahraman ifade ediliyor olmaktan korkmaz ve utanmaz, yazar da kahramanla mücadele etmek zorunda değildir –birbirleri için, adeta aynı beşikte, doğmuşlardır.

Ama yine de şunu vurgulamak gerekir: Liriğin bu dolayımsızlığının da sınırları vardır. Lirik içsel hayat olayı bozularak, bir içsel hayat episoduna dönüşebilir ya da yanlış bir şey haline gelebilir: Tekrar tekrar gerçekleşen şey, kahraman ve yazar arasındaki ilişkisinin ne baştan sona düşünülmüş olması ne de baştan sona eksiksizce hissedilmesidir, kahraman ve yazarın birbirlerini yanlış anlamalarıdır, doğrudan doğruya birbirlerinin gözünün içine bakmaktan korkmalarıdır, ilişkilerini samimi bir şekilde açıklamaktan korkmalarıdır ve bu da, bütünde çözülmeyen kakışımlı tonlar üretir. Ayrıca, kendisini kendine yeterli bireysel şiirlerle kapatmayan bireşimli lirik de muhtemeldir. Lirik kitaplar ya da en azından lirik döngüler de bir diğer olasılıktır (karş. Dante'nin *Vita nuova*'sı, bir noktaya kadar Petrarca'nın soneleri; modern dönemlerde, Ivanov ve Rilke'nin *Stunden-Buch*'u buna yaklaşır).[230] Lirik şiirlerin büyük bir bütünle kaynaştırılması bakımından, temanın bütünlüğü yeterli değildir; öncelikle kahramanın ve tutumunun bütünlüğüne ihtiyaç duyulur (bazı durumlarda lirik kahramanın karakterinden söz edilmesi bile mümkün değildir). Bunu daha sonra ayrıntılı ele alacağız.

Ama ne olursa olsun, kahramanın ve yazarın dolaysız ve dolayımsız, tamamen estetik ilişkisi ile ilgili önermemiz, genelde katışıksız lirikle ilişkili olarak da geçerlidir: Kahramanın duygusal-iradi tutumu ve kendi içindeki bilişsel-etik yönelmişliği, açıkça nesneyle-ilişkili bir nitelik taşımaz ve özsel bir ilkeye dayanmaz. Bu durum, şiirimizin (bu aşamada ayrıntılı bir şekilde inceleyemediğimiz) kahramanına da uygundur: Yazar karşısındaki konumu özsel bir ilkeye dayanıyor değildir ve yazar da bu konumu değerlendirip

230. Dante'nin *Vita nuova*'sı 1292-13000 arasında yazılmıştır ve ilk basım tarihi 1576'dır.
Petrarca'nın soneleri: *Canzoniere*'sindeki "Laura'ya soneler" (yayım tarihi 1470).
Ivanov: bkz. önceki notta alıntılanan derlemeler.
Reiner Maria Rilke'nin şiirlerinin derlemesi *Das Stunden-Buch* 1899-1903'te yazılmış ve 1905'te yayımlanmıştır. Kitap bir Rus keşişi tarafından yazılmış olan bir kitaba dayanır.

genellemez, ama doğrudan doğruya güzel bir şey olarak olumlar (lirik kabulleniş).

Yine de anlatı edebiyatında, hatta lirikte bile, aynı tema (temanın bilişsel-etik kısmı), yazar karşısında farklı bir konuma yerleşmiş olan farklı bir kahraman aracılığıyla farklı bir şekilde somutlaşabilirdi. Aynı tür bir temanın (veya nerdeyse aynı genel, bilişsel-etik yönelime sahip bir temanın) Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'inde Lenski figüründe tamamen farklı bir şekilde gerçekleştiğini anımsayalım: "*Ayrılışın* ve *mutsuzluğun, bir şeyin, puslu* uzaklığın şiirini okuyordu..." [II: 10.7-8]. "Onun için hayatımızın amacı, *ayartıcı bir bulmacaydı*; bunun üstüne *kafa yordu* ve *mucizelerden* medet umdu" [II: 7.11-14].[231] Burada tema, bilişsel-etik yetkinlikten tamamen yoksundur, öyle ki verilmiş bir insanın (Lenski) sanatsal karakterizasyonunun –mizahi-parodik tonlarla formülleştirilmiş bir karakterizasyonun– bir bileşeni haline gelir yalnızca. Burada yazarın tepkisi, yalnızca sözcük seçimleriyle koşullanmış değildir, bunun yanı sıra yazarın, sanatsal-biçimsel biçimlerde değil ama öncelikle bilişsel-etik biçimlerde belirlediği ve değerlendirdiği kahramanın tüm duygusal-iradi, bilişsel-etik, nesneyle-bağlantılı konumu için tonlama seçimleriyle de koşullanmıştır (kahraman neredeyse bir *tip* oluşturacak kadar genellenir) ve bu, tamamlayıcı estetik biçime nüfuz eder durur. Biçim, Lenski'nin –kötü Romantizmin parodisi niteliğindeki– kendi şiirinde[232] de –"Oraya, o kaçtığın yere ah..." [VI: 21-22]– değerlendirmenin ayrılamaz bir parçasıdır. Lenski'nin şiirinin tüm biçim-ve-içerik yapısına sızan bu değerlendirme, daha sonra şiirin dışına taşınır ve doğrudan doğruya ifade edilir: "Böyle yazdı, *düzensizce aksak* ve *muğlak*..." [VI: 21.1]. Burada yazarın kahramanla ilişkisi doğrudan doğruya lirik değildir.

(Şu asla unutulmamalıdır: Duygusal-iradi tepki, nesnesinden ve o nesnenin imgesinden ayrılmazdır, yani nitelik bakımından daima

231. *Yevgeni Onegin*'den alıntılar Vladimir Nabokov'un çevirisinden alınmıştır. Lenski konusunda ayrıca bkz. M. M. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, çev.: Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), s. 43-44, 322, 329.

232. Lenski'nin Onegin'le düellosu arifesinde oluşturulmuş olan son mersiyesi.

nesneyle-ilişkilidir ve imgeyle-ilişkilidir. Öte yandan, nesne de bize asla ilgisiz bir nesne olarak verilmez: Sonuçta bir nesne hakkında konuşmaya başlamış olduğum, dikkatimi ona yöneltmiş olduğum, onu seçtiğim veya sadece onu deneyimlediğim gerçeği, onunla ilişkili olarak *zaten* duygusal-iradi bir konum, değer-kazandırıcı bir tutum benimsediğim anlamına gelir.)

Bu anlamda, yazarın duygusal-iradi tepkisi, ifadesini yalnızca ritimde ve tonlamada bulmaz, bunun yanı sıra bizatihi kahraman seçiminde, tema ve olay örgüsü [*öykü*] seçiminde, tema ve olay örgüsünü ifade etmek için uygun sözcük seçiminde, imge seçimi ve oluşturulmasında vb. bulur. Tonlama bir yapıtta işaretlenmiş değildir; tahmin edilir ve gözümüzle okuduğumuzda, her ne kadar –gözlerimizin ve dudaklarımızın ifadesinde, özelliklerin ifade oyununda, nefes almada vb. (ama bunlar yeterli değildir elbette)– fizyolojik ve [deşifre edilemedi] bir muadili *olsa* da, bir ses-imgede ifade edilmez. Kahramanın duygusal-iradi konumu ve tepkisi hakkında da aynısı söylenmelidir: O da bir sanat yapıtını oluşturan öğelerin *hepsinde* kendi ifadesini bulur. Öte yandan, bu kurucu öğelerden birini, sözgelimi tonlamayı yalıtmış olsaydık, bu durumda bunu, tonlama başka bir işlev taşıdığı için değil, yalnızca özellikle duygusal-iradi tepkiyi, bir nesnenin tonalitesini, ifade ettiği için yapmış olurduk. Aslında, sözcüklerde ve sanatsal bir bütünde yalıttığımız unsurların hepsi (nesne, imge, ritim, tonlama vb.) yalnızca soyutlanarak yalıtılabilir. Gerçeklikte somut ve bütünlüklü bir bütünlükte kaynaşmışlardır; karşılıklı olarak birbirlerinin içine sızar ve birbirlerini koşullandırırlar.

Kahramanın duygusal-iradi konumunun, dramatik bir diyalogda da, yalnızca sözcüklerinin tonlamasıyla değil, başka işlevler yerine getirmedikleri sürece sözcük seçimleriyle, sözcüklerin nesneyle-ilişkili anlamları ve imgeleriyle de ifade edilmesinin nedeni budur. Üstelik sadece kahramanın tepkisi değil, yazarın onu kuşatan tepkisi de –bütün ve parçalar ile ilişkili tutumu– yalnızca ritimle ifade edilmez, bunun yanı sıra kahramanın verilmiş bir sözcesinin diyalogda işgal ettiği yerle ve diyaloğun tamamının bütün içindeki yeriyle de ifade edilir –diyaloğun tonlama ile renklendirilmesi ile ve

bazen de nesneyle-ilişkili anlamları ve imgeleri aracılığıyla da ifade edilir.

Kahramanın sanatsal-biçimsel belirlenmesinden önce gelen ve onu koşullandıran bilişsel-etik belirlenmesinden söz ettiğimizde, kahramanı kendimize söylemsel açıdan bitmiş olarak yansıtmamalıyızdır, çünkü kahramanın bütünü ile ilişkili olarak tartışmasız ağır basan, bilişsel değil özellikle etik yaklaşımdır; felsefi-bilişsel öğe ise tema ile ve kahramanın belirli bileşenleri ile ilişkili olarak, dünya görüşü bakımından özellikleriyle ilişkili olarak ağır basar. Kahramanın bütünü (kahramanın bütünsel, kapsamlı ifade edilmesi) nitelik bakımından tamamen etiktir (ama estetik-olmayan bir bütünden söz edilebildiği sürece elbet). Söylemsel bir düzenin değil, duygusal-iradi bir düzenin bütünüdür bu: bir kişinin utanç vericiliği, saçmalığı, azizliği, yetkinliği, doğruluğu, sevgi vb.

Bu tür bilişsel-etik belirlenmelerin, biçimsel-estetik belirlenmelerden ayrılamaz olduğunu bir kez daha vurgulayalım; somut insan varlık, sanat dışında hiçbir yerde [deşifre edilemedi] değildir, hayatta da aynısı geçerlidir, ama burada da büyük ölçüde estetikleştirilir. Bilişsel-etik bir belirlemenin, bir insanın *bütünüyle* ilişkili olması, onun tamamını kuşatıyor olması gerçeği, zaten estetik bir öğe oluşturur. Etik bir belirleme, verilmiş bir insanı daha-yerine-getirilmesi-gereken-şeyin bakış açısından tanımlar; üstelik değer merkezini de, daha-yerine-getirilmesi-gereken-şey oluşturur. Yapılması gereken tek şey, verilmiş olan insanı verilmiş-olan-şeye aktarmaktır ve böylece belirleme tamamen estetikleşir. Yazarın, kahramanla ve dünyasıyla ilişkili olarak tamamen estetik bir konum benimsemeden önce, bir yaşanmış-hayat konumu benimsemesi gerektiği, tamamen bilişsel-etik bir konum benimsemesi gerektiği söylenebilir.

Şiirimizin oluşturduğu sanatsal bütünde incelemiş olduğumuz unsurların hepsi –nesneyle-ilişkili bileşenler (yurt, yabancı ülke, uzaklık, uzun zaman); nesneyle-ilişkili ve anlam-yönetimindeki bütün (doğa); heykelsi-resimsel imgeler (üç temel kişi); içsel uzam, içsel zamansal ritim, içsel zaman; yazarın ve kahramanın duygusal-iradi konumu ve bu konumlara tekabül eden tonlamaya dayalı [deşifre edilemedi]; dışsal zamansal ritim, uyak ve dışsal kompozisyon

(bunların hiçbiri burada özel bir biçimsel çözümlemeye tabi tutulamaz); ve son olarak tema; kısacası, şiirin somut ve benzersiz unsurlarının hepsi ve bunların bütünlüklü bir sanatsal olayda arkitektonik düzenlenmesi, bir insanın kahraman *karşısında* oluşturduğu değer-kuramsal merkez etrafında gerçekleşir. Varlık burada bir-kereliğine-meydana-gelmiş bir olayda tamamen insani hale getirilir: Burada var olan ve geçerlilik taşıyan her şey, verilmiş bir insanın hayat olayında, yazgı olayında, bir bileşendir yalnızca. Şiirin çözümlemesine böylece son veriyoruz.

Çözümlememizde daha sonra ele alacağımız şeye bir noktaya kadar değindik: Estetik tasavvurun merkezini oluşturan verilmiş insandan söz etmekle kalmadık yalnızca, kahramanın belirlenmesinden de söz ettik, hatta yazarın kahramanla ilişkisine de değindik.

Belirli bir kahraman sadece bir sanat yapıtında ortaya çıkıyor olsa da, her türlü estetik tasavvurun olanaklılık koşulu, bu tasavvurun bitmiş bir sanat yapıtında belirli bir cisimleşme bulup bulmaması önem taşımaksızın, verilmiş bir insandır; üstelik belirli bir kahramanın sadece bir sanat yapıtında ortaya çıkması durumunda da, bazı bileşenler, bu tür bir kahramanla doğrudan doğruya ilişkili olmadıklarında ve sadece genelde insanla ilişkili olduklarında bile estetikleştirilebilirler; sözgelimi verdiğimiz örnekte, doğa kendisini belirli bir kahramanın hayat olayıyla bütünleştiren olay örgüsünden [*öykü*] bağımsız olarak, doğrudan doğruya canlandırılır. Kahraman artık estetik görmenin olanaklılık koşulu değildir. Daha ziyade, estetik görmenin somut bir *nesnesini* oluşturur, ama estetik görmenin özünü ifade ettiği sürece *tipik* bir nesnedir. Yine de bir insana, insanın verilmişliğinin değerininkinden başka bir bakış açısından yaklaşmak da mümkündür (biyolojinin *Homo sapiens*'i, etik bir edimin insan varlığı, tarihin insanı) ya da tersi söz konusu olabilir: Herhangi bir nesneye, insanın verilmişliğinin bakış açısından bakılabilir, gerçek anlamda bir kahraman bannmadığı sürece, bu tür bir görme de estetik olacaktır. Nitekim doğanın estetik temaşası insani kılınır ("insanlaştırılır"),[233] yine de hiçbir belirli kahraman

233. İnsanlaştırılmış: insani nitelikler kazandırılmış, bir insan niteliği verilmiş, insan doğasına uyumlu hale getirilmiş; bir insan varlık olarak temsil edilmiş, kişileştirilmiş. Karş. Almanca *vermenschlichen*.

barındırmaz (bu bakımdan belirli bir yazar da yoktur; böyle bir durumda, temaşa ile örtüşen bir yazar vardır, ama bu yazar son derece pasiftir –gerçi pasifliğin derecesi değişken olabilir– ve alımlayıcıdır). Kesin olarak ifade edilmiş bir kahraman barındırmayan sanat yapıtı da muhtemeldir: doğanın tasvir edilmesi, felsefi şiir, estetikleştirilmiş aforizma, Romantiklerin fragmanları vb. Kahraman barındırmayan yapıtlara, özellikle diğer sanatlarda sık rastlanır: neredeyse müziğin tamamı, süsleme, arabesk, manzara resmi, *natürmort*, mimarinin tamamı vb.

Bir insan (estetik tasavvurun koşulu) ve bir kahraman (estetik tasavvurun nesnesi) arasındaki sınırın genellikle değiştiği doğrudur, zira estetik temaşa, kendi içinde, belirli kahramanı yalıtmaya veya öne çıkarmaya yönelir. Bu anlamda, her estetik görme edimi, kendi içinde, bir kahramana yönelme eğilimi barındırır, bir kahramanın potansiyelliğini barındırır. Her estetik algılamada, tıpkı heykeltıraş için bir mermer parçasında olduğu gibi, adeta belirli bir insan imgesi uykuya dalmıştır. Yalnızca etik-tarihsel öğe değil, dünyaya mitolojik yaklaşımdaki estetik öğe de, kişiyi ağaçların içindeki ağaç perilerini ve kayaların içindeki dağ perilerini görmeye iteklemiş, su perilerini sudan çıkmaya zorlamış, kişiyi doğa olaylarında belirli katılımcıların hayat olaylarını görmeye zorlamıştır.

Ancak belirli bir kahramanla ilişkili olarak, kişi yazarın duygusal-iradi konumunu ve olayın [deşifre edilemedi] eksiksizce belirleyebilir. Bu nedenle, kahraman olmadan, hiçbir estetik tasavvurun ve hiçbir sanat yapıtının mümkün olmadığı ileri sürülebilir ve yapmamız gereken tek şey, ifade edilmiş gerçek bir kahraman ve adeta estetik tasavvurun verilmiş nesnesinin kabuğundan çıkmaya çalışan muhtemel bir kahraman arasında ayrım yapmaktır. Gerçekten de, belirli bir kahraman olmadığında, yazarın estetik bir bütünle ve bu bütünün tüm belirli öğeleriyle ilişkili değer-kuramsal konumunu saptamak için, bir kahramanın tasavvurun nesnesine içkin olan potansiyellerini fiili hale getirmek, onları belirli –en azından belli ölçüde belirli– bir imgeyi biçimlendirecekleri noktaya kadar fiili hale getirmek önemli olacaktır. Yarı-felsefi, yarı-sanatsal dünya anlayışlarının (Nietzsche ve kısmen Schopenhauer'inki gibi) yazarın

dünyayla ilişkisinin –sanatçının kahramanıyla ilişkisine benzeyen bir ilişkidir– canlı olayına dayandığını ve bu tür anlayışların doğru kavranmasının –düşüncelerinin nesnesi olarak– belli ölçüde insan-biçimci bir dünya gerektirdiğini daha sonra göreceğiz. Bununla birlikte, incelememiz boyunca, gerçek anlamda bir kahramanı ve –estetik tasavvurun koşulu olan– bir kahraman *potansiyelini* oluşturan insanı keskin bir çizgiyle ayırmaya devam edeceğiz, çünkü gerçek bir kahramanın yapısı, bir hayli özel bir nitelik taşır ve potansiyel kahramana yabancı olan, son derece önemli bazı bileşenler içerir. Bunun yanında, gerçek bir kahraman, kısmen potansiyel kahramanın estetikleştirdiği bir dünyaya yerleştirilir ve potansiyel kahramanın yapıtını geçersiz kılmaz (tıpkı doğanın estetikleştirilmesine dair örneğimizde olduğu gibi). Üstelik kahraman çeşitlemelerinin (karakter, tip, kişilik, olumlu kahraman, lirik kahraman ve bunların alt kümeleri) biçim-ve-içerik bakımından belirleyici etkenleri, potansiyel kahraman için neredeyse hiç geçerli değildir, çünkü bunlar öncelikle, potansiyel kahramanın gerçek kahramanda fiili hale gelme bileşenleriyle ilişkilidirler.

Şimdiye dek açıklamamız bir insanın –belirli bir kahraman olmadığında bile muhtemel olan, sanatsal tasavvurun koşulu insanın– genel işlevlerine açıklık getirdi yalnızca ve verilmiş bir insan ve belirli bir kahraman gerçekten de birbirlerinin çekimine girip, genellikle dolayımlanmadan birbirlerine geçtikleri için, bir yapıttaki gerçek bir kahramanın işlevini yalnızca bir noktaya kadar önceledi. Sanatsal tasavvurda, biçim-ve-içeriğin değer merkezini verilmiş bir insan oluşturur, ama verilmiş bir sanat yapıtında belirli bir kahraman mevcut olmayabilir bile: Hiç olmayabilir, (kahramanın belirli bir yüzünün özsel olmadığı şiirimizde söz konusu olduğu gibi) tema uğruna arka plana çekilebilir. Ama tam da belirli bir kahramanın bizatihi sanatsal tasavvur ilkesine ("insanlaştırma")[234] son derece yakın olmasından ötürü ve bu tür bir kahramanda yazarın yaratıcı konumunun son derece belirgin olmasından ötürü, çözümlemeye temayla değil kahramanla başlanabilir. Aksi halde, bir temanın potansiyel kahraman olarak bir insan aracılığıyla somutlaşma ilke-

234. Bkz. önceki not.

sini kolaylıkla kaybedebiliriz. Yani tam da sanatsal tasavvurun merkezini kaybedebilir ve somut arkitektonisinin yerine nesirsel bir argüman geçirebiliriz.

Söz sanatçısının büyük ölçüde zaten mevcut bir şey olarak bulduğu dilin, muazzam ölçüde estetikleşmiş, muazzam ölçüde mitolojik ve insanbiçimci olduğunun ve bir insanın oluşturduğu değer merkezinin çekimine girdiğinin de vurgulanması gerekir. Böylece, estetikçilik, düşüncemizi derinden derine kaplar ve felsefi düşünce, doruklarında bile, son derece yanlı bir şekilde, günümüzde de insani olmaya devam eder (bu, çoğunlukla ihlal edilen belli sınırlar içerisinde haklı görülebilir ancak). Dil ya da daha doğrusu dilin dünyası, kendi içimde ve ötekinin içinde, yaşanmış bir hayatın sözcesinde fiili hale gelen kendi potansiyel kahramanını da bulur adeta. Ve estetik yönelmişlik, ancak özelleşip diğer eğilimlerden ayrıldığında, kendisini diğer eğilimlerden ayırma ve onlarla mücadeleye girme sürecinde içsel olarak ayrıştırmaya başlar ve bu içsel ayrışma sonucunda bir kahraman ile bir yazar ortaya çıkar ve ikisinin ayrışmasının, rekabetlerinin ve karşılıklı ilişkilerinin oluşturduğu canlı olay, bitmiş bir sanat yapıtına yayılır ve onda belirginleşir.

Şimdi bu bölümün sonuçlarını toparlayalım.

Estetik yaratım, varlığın ve daha-ulaşılacak-olan anlamın tüm bileşenlerini somut verilmişliğiyle bir insana –bu insanın hayat olayı olarak, yazgısı olarak– havale ederek bilişin ve etik eylemin sonsuz ve daha-ulaşılacak-olan niteliğini alt eder. Verilmiş bir insan, estetik bir nesnenin arkitektonisinin değer merkezini oluşturur; her nesnenin benzersizliği, bütünlüklü somut çeşitliliği (anlamın bakış açısından, nesnenin çeşitliliği tesadüfi ve yazgısaldır) bu insanın etrafında fiili hale gelir; muhtelif nesneler ve bileşenler onun etrafında, tamamlanmış belli bir hayat olayının oluşturduğu zamansal, uzamsal ve anlam-yönetimindeki bütünle birleşir. Sanatsal bütüne dahil olan her şey, bir değeri temsil eder, ama daha ulaşılacak olan ve tek başına geçerli olan bir değeri değil, verilmiş bir insan için, –fiilen duygusal-iradi ve nesneyle-ilişkili bir konum benimsediği şey olarak– belirli yazgısında fiili geçerlilik taşıyan bir değeri temsil eder. Estetik tasavvurun koşulu, verilmiş bir insandır; eğer in-

san, tasavvurun belirli bir nesnesine dönüşürse (ki her zaman buna meyleder, özsel olarak bu eğilimi taşır), verilmiş bir yapıtın kahramanı olur. Sanatsal bir bütünde her somut değer, iki değer-bağlamında anlamlı kılınır: kahramanın bağlamında (bilişsel-etik bağlam) ve yazarın kahramanı kuşatan ve tamamlayan bağlamında (bilişsel-etik artı biçimsel-estetik bağlam). Her ne kadar yazarın bağlamı, kahramanın bağlamını kuşatıp kapatmaya uğraşıyor olsa da, bu iki bağlam iç içe geçer.

Her gönderim anlamının seçimi ve her imgenin ve tonlamayaritme dayalı her tonun yapısı, birbirleriyle etkileşime girerken bu iki değer-bağlamı tarafından koşullanır ve onlarla kaplanır. Estetik açıdan biçimsel tepki, başka bir tepkiye yönelik bir tepkidir, başka bir değerlendirmenin değerlendirilmesidir.

Yazar ve kahraman hayatta buluşurlar; (tek bir insanda buluşsalar bile) birbirleriyle bilişsel-etik, yaşanmış-hayat ilişkilerine girerler, birbirleriyle mücadele ederler. Ve bu olay, onların hayat olayı, son derece yoğun ilişkileri ve mücadeleleri olayı, sanatsal bir bütünde, bir yapıtın hayatının anlaşılması bakımından özsel olan, yazar ve kahraman arasındaki arkitektonik açıdan sabit ama dinamik canlı ilişkide belirginleşir. Bu karşılıklı ilişkinin oluşturduğu sorunun somut formülleştirilmesini bir sonraki bölüme bırakıyoruz.

Ek

Sözel sanatta içerik, malzeme ve biçim sorunu

Buradaki çalışmamız, genel sistematik estetik temelinde poetikanın temel kavramlarının[1] ve sorunlarının[2] metodolojik çözümlemesini hedefliyor.

(Bahtin'in kendi notları metinde sayısal olarak belirtilmiştir.)

1. Denemenin tümü, başlığında sıralanan konuları açıklamaya ayrılmıştır elbette. Ama kabaca ifade edilecek olursa Bahtin'in "içerik"i bir yapıtın yapıt *dışındaki* terimlerle yeniden ifade edilebildiği düzeyde ne hakkında olduğunu (ama biraz ileride açıklık kazanacağı üzere, içerik çok daha genelleşmiş bir kavram olan "tema" ile aynı değildir) ifade etmek için kullandığını vurgulamak bu ilk aşamada faydalı olabilir; "malzeme" bir yapıtın inşa edildiği belirli maddedir (yani, taş, boya, ses, sözcük –bu denemenin odağı da sözcüktür); "biçim" belirli bir yapıtta "içerik"in "malzeme" ile ilişkisidir. Geleneksel olarak bir sanat yapıtını oluşturdu-

Çalışmamızın çıkış noktasını, poetikayı konu alan bazı Rus yapıtları oluşturuyor; çalışmamızın ilk bölümlerinde bu yapıtların temel önermelerini eleştirel bir incelemeye tabi tutacağız. Ama bir bütün olarak, tarihsel belirliliklerinde değerlendirilen eğilimleri ve belli yapıtları burada ele alıp değerlendirmeyeceğiz. Asıl ilgimiz, bu yapıtların temel kavramlarının ve önermelerinin tamamen sistematik değeri ile sınırlı. İncelenmemizde, tarihsel veya bilgilendirici mahiyetteki poetika yapıtlarına yer vermeyeceğiz, çünkü bunlar, kendilerine yalnızca teorik görüşlerin ve savların önem taşıyabildiği tamamen sistematik hedefler belirleyen incelemelere uygun değiller. Ayrıca incelememizi, alıntıların ve göndermelerin zorlama ağırlığından kurtardık, çünkü bunlar tarihsel mahiyette olmayan incelemelerde dolaysız bir metodolojik önem taşımıyorlar ve sıkışık bir sistematik çalışmada da tamamen yüzeysel kalıyorlar. Ehil okuyucu için gereksizler, ehil olmayan okuyucu içinse hiçbir faydaları yok.

A. SANAT VE GENEL ESTETİK İNCELEMESİ

İçinde bulunduğumuz dönemde, Rusya'da sanat incelemesi alanında sürdürülen en ciddi ve en üretken çalışmalara tanık oluyoruz. Son yıllarda Rus edebiyat teorisi, özellikle de poetika alanında, sanat teorisine dair değerli yapıtlarla zenginleşiyor.[3] Gerçekten de,

---

ğu kabul edilen bu üç kategoriye ilaveten Bahtin bu denemede çok önemli bir kategori daha gündeme getirir: "estetik nesne"; aşağıda hakkında daha fazla şey söylenecek. Bu nokta da estetik nesnenin içerikle ilişkili olduğu ama üç kategoriyle de kesişmediğini söylemek yeterli.

2. Yani, bu denemenin amacı olduğu gibi bir poetika taslağı sunmak değil, yani "şiire [genellikle nesir olarak adlandırılan şeyi de içerecek şekilde en geniş anlamında şiire] dair, şiirin kendisi olmayan, şiirin deneyimi olmayan ama poetika olan, tamamen anlaşılır bir bilgi yapısı" tanımlamayı amaçlamıyor (Northrop Frye, *The Anatomy Criticism* [Princeton: Princeton University Press, 1957], s. 14). Bahtin poetikayı "sistematik bir estetik"te temellendirmeye çalışarak, hem ilk çalışmasını sürdürür hem de bu polemik yapıtın başlıca hedefi olan Rus Biçimcileri'nden kendisini ayırır.

3. Şklovski'nin *Sözcüğün Dirilişi* adlı yapıtının yayımlandığı 1914'ten bu denemenin yayımlanmasının düşünüldüğü 1924'e değin geçen on yıllık dönem, Rusya'da gerçekten de eleştirel düşüncenin altın çağı olmuştur ve yalnızca Biçimcilerin önemli yapıtları değil, bilindiği adıyla sosyoloji okulunun ve poetik Simgeci-

Rusya'da sanat incelemesinin, özellikle de sanat alanının derinlik iddiaları taşıyan bilimsel açıdan güvenilmez, muhtelif boş lakırdılar için temel bir sığınak olduğu önceki döneme kıyasla, kesin bir gelişme kaydettiği söylenebilir. Fiiliyatta derin ve üretkenmiş gibi görünen, ama aslında hiçbir disiplinde kendilerine yer bulamayan, yani nesnel biliş bütünlüğünde yeri olmayan (amaçsız açıklamalar olarak adlandırılan) tüm bu fikirler ve değerlendirmeler, ekseriyetle genelde sanatla veya belirli herhangi bir yapıtla ilişkili olarak gelişigüzel ifade ediliyor ve sınıflandırılıyordu. Bazen bir yanlış anlama sonucu kendisini felsefi olarak adlandıran bu estetikleşmiş yarı-bilimsel düşünce, sanatla arasındaki kan bağının farkına vararak mütemadiyen ona tutunuyordu.

Bu durum artık değişiyor. Sanat incelemesi alanında bilimsel düşüncenin kendine özgü hakları olduğunun farkına varılması, alan dışındaki çevrelerde bile yaygınlaşıyor. Gerçek bilim çağının henüz gelmediği başka bir uçtan, bir bilim modasından, bilimin yüzeysel taklidinden, daha tam oluşmamış bir özgüvenli bilimsel tondan bile söz edilebiliyor neredeyse. Nitekim bir bilim tesis etme çabası, her ne pahasına olursa olsun ve mümkün olduğunca çabuk, sorunsalların düzeyinin en aşağılara çekilmesine, inceleme konusunun yoksunlaşmasına ve hatta bu konunun –bu örnekte sanatsal yaratımın– yerine uygunsuzca tamamen farklı bir şeyin geçirilmesine yol açıyor. Birazdan göreceğimiz üzere, Rusya'daki yeni poetika, bu tuzaktan kurtulmada her zaman başarılı olamıyor. *Çalışma konusunun karmaşıklığının, eksiksizliğinin ve farklılığının* korunarak, *kültürel yaratımın* belli bir alanı ile ilişkili bir bilim tesis edilmesi, son derece zor bir iştir.

Geçtiğimiz birkaç yılda yayımlanan poetikaya dair pek çok Rus çalışmasının tartışmasız verimliliği ve önemine rağmen, bu çalışmaların çoğunun benimsediği genel bilimsel tutum, tamamen doğru ve yeterli addedilemez. Bu eleştiri, özellikle Biçimci veya Bi-

lik ve Gelecekçilik okullarının büyük yapıtlarını da içermektedir. Bahtin bu denemede bu yapıtların büyük bir bölümüne değinir. Bu noktada akılda tutulması gereken önemli bir husus da, poetikayı yeniden düşünme görevinin dönemin Rus entelektüel hayatında oynadığı merkezi rol ve Bahtin'in diyaloğu işin içine katma girişimidir.

çimbilimsel Yöntem[4] diye bilinen akımın temsilcilerinin çalışmaları için geçerlidir, gerçi bu yöntemi tümüyle kabul etmeyen, ama bazı genel önvarsayımlarını paylaşan kimi çalışmaları kapsayacak şekilde de genişletilebilir. Profesör V. M. Zhirmunski'nin[5] mükemmel çalışmaları bunun bir örneğidir.

Son tahlilde, bu poetika çalışmalarında benimsenen bilimsel tutumun yetersizliği, inşa etmeye çalıştıkları poetika ve genel sistematik felsefi estetik arasındaki yanlış veya en iyi ihtimalle metodolojik açıdan belirsiz ilişkinin ürünüdür. Bu, tam da bu disiplinin beşiğinde, sanat incelemesinin, tüm dallarındaki, yaygın bir ihlalidir: genel estetiğe karşı olumsuz bir tutum benimsenmesi, prensipte genel estetiğin yönlendirici rolünün reddedilmesi. Bilimsel sanat incelemesi, aslında genellikle bilimsel değil diye bilinen felsefi estetiğe karşıt tanımlanır. *Genelde sanatın özüyle ilgili sorunlardan bağımsız olarak*, belli bir sanata (buradaki örnekte sözel sanata) dair

4. Bahtin Leningrad "OPOJAZ" grubunun üyelerine, öncelikle de Viktor Şklovski (1893-1984) ve Boris Eyhenbaum'a (1886-1959) ve Roman Jakobson (1896-1982) gibi Moskova Dilbilim Çevresi üyelerine gönderme yapıyor elbette; bunlar 1915-1916'dan itibaren birlikte çalışmış ve Rus Biçimcileri olarak bilinen çevreyi oluşturmuşlardır, gerçi 1924'te üyelikleri –ve metodolojileri– öylesine değişkendi ki Biçimcilere kimin "dahil" olduğu ve bir grup olarak adlandırılıp adlandırılamayacakları tartışmalıydı (Biçimcilerin edebiyatın tarihi veya semantiği yerine biçimsel "grameri"ni inceleme konusundaki ısrarı yüzünden "morfoloji okulu" farklıydı –ama bu ısrar da sonradan değişmiytir). Bkz. Victor Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine*, birinci basım 1954, Mouton, sonrasında birçok farklı basımı yapılmıştır. Daha teknik bir açıklama için bkz. Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics* (Ithaca: Cornell University Pness, 1984).

5. Viktor Maksimoviç Zhirmunski (1881-1971) ünlü Rus edebiyat bilimcisi, 1919'dan itibaren Leningrad Üniversitesi'nde edebiyat profesörü olarak çalışmıştır. Biçimcilerden biraz daha yaşlı ve daha tutucu olsa da, -özellikle yirmili yılların başlarında- onların bazı ilgilerini paylaşmıştır (gerçi son yıllarında Biçimcilerin ilk çalışmalarına karşı çıkmıştır). Hem Rus hem de Batı Avrupa edebiyatı üzerine çalışmaları bulunmaktadır (en önemlisi Goethe üzerinedir) ve Sovyetler Birliği'nde modern bir karşılaştırmalı edebiyat çalışmasının kurucusu olmuştur. Zhirmunski'nin klasik çalışması (*Introduction to Metrics: Theory of Verse*, (İngilizce çevirisi 1966 tarihlidir, Mouton'un Slavistic Printings and Reprintings dizisi , no. 58) Bahtin'in bu denemeyi bitirmesinden bir yıl sonrasına değin yayımlanmamıştır, 1924'e gelindiğinde görüşünün ana hatları *The Composition of Lyric Verse* (1921), Blok'a (1921) ve Brysov'a (1922) dair bir dizi makale, Eyhenbaum'un *The Melody of Verse* (1922) ve *Rhythm, Its History and Theory* gibi yapıtlarda belirginleşmiştir. Zhirmunski'nin kendisi de Biçimcilerle ilişkisini tanımlama çalışmıştır ("On the Question of the Formal Method", 1923).

bilimsel bir yargılar sistemi inşa edilmesi –çağdaş poetika çalışmalarının eğilimi budur.

Eğer sanatın özü sorunundan, sanatın metafiziğinin ifade edilmesi anlaşılıyorsa, bilimsel bilginin sadece çalışmaların bu tür sorunlardan bağımsız olarak sürdürüldüğü noktada mümkün olduğunun kabul edilmesi gerekirdi gerçekten de. Ama neyse ki, artık metafizikle ciddi polemiklere girmek gerekmiyor ve poetikanın iddia ettiği bağımsızlık da, *belli bir sanatın bilimini, insan kültürünün bütünlüğü kapsamında estetiğin farklı doğasının kavranışından ve sistematik belirlenmesinden bağımsız olarak inşa etme* iddiası diye tanımlanabilecek, tamamen farklı, daha talihsiz bir anlama bürünmüş durumda.

Bu tür bir iddia özünde tamamen asılsızdır: Bilişsel ve etik olandan farklılığı kadar kültürün bütünlüğü içinde onlarla karşılıklı bağlantısı bakımından da sistematik bir estetik kavramı olmadan, poetikanın inceleme nesnesini (sözel *sanatın* yapıtlarını) diğer türde sözel yapıtlar yığınından ayırmak imkânsızdır. Akademisyenler bu sistematik kavramı sürekli ortaya atıyorlar elbette, ama bunu hiç de *eleştirel* bir tarzda yapmıyorlar.

Bazen bu kavramın doğrudan doğruya inceleme nesnesinde bulunabileceği, edebiyat teorisi öğrencilerinin bir estetik kavramına ulaşmak için sistematik felsefeye dönmelerinin kesinlikle gerekli olmadığı, bunu edebiyatın kendisinde bulacakları ileri sürülüyor.

Estetiğin bir bakıma bir sanat yapıtında verilmiş olduğu doğrudur –felsefeci onu icat etmez. Ama estetiğin farklı doğasına, etik ve bilişsel olanla ilişkisine, insan kültürünün bütünü içindeki yerine ve son olarak uygulama sınırlarına dair bilimsel bir anlayışı, sadece sistematik felsefe, kendi yöntemleriyle, geliştirebilir. Estetik kavramı, bir sanat yapıtından sezgisel veya ampirik şekilde türetilemez: Aksi halde, kavram nahif, öznel ve değişken olurdu. Kavramın, güvenilir ve eksiksiz bir kendini belirlemeye ulaşabilmesi için, kendisini insan kültürünün bütünlüğü içinde diğer alanlarla karşılıklı ilişkili olarak belirlemesi gerekir.

Hiçbir kültürel değer, hiçbir yaratıcı bakış açısı, psikolojik veya tarihsel türde bir basit verilmişlik aşamasında, yalın bir olgusallık

aşamasında kalamaz (ayrıca kalmaması da gerekir). Kültürel bir değerin olgusallığını, bir anlam bütünlüğü olarak kültürün bütünlüğü içinde sistematik bir belirleme alt edebilir sadece. Sanatın özerkliği, sanatın kültürün bütünlüğünün parçası olmasına, sanatın bu bütünlükte yalnızca belirgin değil, ama yanı sına *zorunlu ve yeri doldurulamaz bir konumda* bulunuyor olması gerçeğine dayanır ve ancak bu şekilde güvence altına alınır. Aksi halde, sadece keyfi bir özerklik olurdu ve sanata, onun yalın olgusal doğasına yabancı hedefler veya amaçlar dayatmak mümkün hale gelirdi. Yalnızca yalın doğa kullanılabildiği için sanata karşı çıkılamazdı. Bir olgunun ve tamamen olgusal farklılığın konuşma hakkı yoktur; bu hakkı kazanmak için, *anlam* haline gelmeleri gerekir. Ama bir bütünlüğün parçası olmadan, bütünlüğün yasasını kabul etmeden *anlam* haline gelebilmek mümkün değildir: Yalıtılmış anlam *contradictio in adiecto*'dur [terim ile ona ilave edilen şey arasındaki tezat]. Sanat incelemesinde metodolojik uyumsuzluk, yeni bir yöntem yaratılarak değil, yine başka bir yöntem –yöntemler arasındaki genel mücadeleye katılacak olan, ama sanatın olgusallığını ve farklılığını insan kültürünün bütünlüğü kapsamında sistematik felsefi bir tarzda temellendirmeye çalışarak bu olgusallığı kendine özgü bir şekilde kullanacak olan bir yöntem– yaratılarak alt edilebilir.

Sistematik felsefi estetiğin sağladığı temelden yoksun olan poetika, bizatihi temellerinde dengesiz ve tesadüfidir. *Sistematik şekilde tanımlanmış* bir poetika, *sanatsal sözel yaratım estetiği* olmalıdır. Bu tanım, onun genel estetiğe bağımlılığını vurgular.

Genel bir sistematik felsefi estetik yönelim eksikliği, diğer sanatları, *–birleşik insan kültürünün bir alanı olarak– sanatın bütünlüğünü* yöntem açısından, kapsamlı düşünülmüş, sabit bir dikkate alışın eksikliği, çağdaş Rus poetikasının[a] bilimsel görevini uç bo-

a. Son zamanlarda yayımlanmış olan, poetika ve edebiyat tarihinin metodolojisi ile ilgili Rus çalışmalar arasında daha doğru bir görüş benimseyenler de bulunduğunu düşünüyoruz elbette. Sözgelimi A. A. Simirnov'un[6] mükemmel makalesi özel bir dikkati hak ediyor: A. A. Simirnov, "Puti i zadachi nauki o literature" (Edebiyat incelemesinde Yollar ve Görevler), *Literaturnaja mysl'*2 (1923). Bizim müteakip argümanımız birçok bakımdan bu makaledeki görüşlerde ve ulaşılan sonuçlarla uyumlu olacak.

6. Aleksandr Aleksandroviç Smirnov (1883-1962) ünlü Rus edebiyat bilimci,

yutta basitleştirilmesine, inceleme nesnesini kuşatmada yüzeyselliğe ve yetersizliğe yönelmesine yol açar. Araştırmacılar yalnızca sözel sanatın çevresinde gezindiklerinde ve sanatı birleşik insan kültürünün büyük mecrasına iten tüm sorunları, kapsamlı bir felsefi başvurular çerçevesinin dışında çözülemeyecek sorunları yadsıdıklarında kendilerini rahat hissederler; poetika ileriye bir adım daha atmaktan korkarak (biçimcilerin büyük bir çoğunluğu ve V. M. Zhirmunski) ve bazen de sadece dilbilimin bir dalı haline gelerek (V. V. Vinogradov)[7] *dilbilime yapışır kalır.*

Tali bir disiplin olarak dilbilim, her türlü özel estetik gibi, yalnızca genel estetik ilkeleri değil, malzemenin (bizim örneğimizde

---

1913'ten 1958'e değin Leningrad Üniversitesi'nde edebiyat profesörlüğü yapmıştır. Kariyerine Batı Avrupa ortaçağ edebiyatı uzmanı olarak başlamış ama 1930'larda Rönesans üzerinde, özellikle de Shakespeare üzerinde yoğunlaşmıştır; Shakespeare'in bütün yapıtlarının Rusça basımının editörlüğünü yapmış ve Shakespeare üzerine önemli bir kitap yazmıştır (*Shakespeare*, bu kitap ölümünden sonra 1963'te yayımlanmıştır). Bahtin'in burada gönderme yaptığı makale, Zhirmunski ve Boris Viktoroviç Tomaşevski (1890-1957) gibi "yoldaş" Biçimcilerin çalışmalarının da yer aldığı bir yıllıkta yayımlanmıştır. Smirnov'un çalışmasının Biçimcilere Bahtin'inkilerle aynı gerekçelerle polemik olarak karşı çıkması da bir hayli kayda değer bir konudur. Makale bazı varsayımlarını Heinrich Rickert'e (1863-1936), özellikle de Rickert'in *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*'ına borçludur (1899; kitabın beşinci basımı Smirnov'un makalesinin yayımlanmasından bir yıl öncesinde yapılmıştır; ayrıca bkz. "Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman"ın 56. notu). Her ne kadar genç Bahtin için büyük önem taşıyan Marburg uyarlamasından farklı türde olsa da yine de olduğu gibi Yeni-Kantçılığa dayanan Smirnov'un varsayımları (Smirnov, Rickert'in bağlı olduğu Windelband güneybatı okulu geleneğinde çalışıyordu), Smirnov'la Bahtin'nin çalışmaları arasındaki çarpıcı benzerliği açıklayabilir. Smirnov makalesinde verdiği bir dipnotta (s. 91), "şiir teorisi ve sanatsal dünyaya dayalı edebiyat tarihi metodolojisine" ilişkin bir kitap üzerinde çalıştığını söylüyordu; bu asla tamamlanmamış olan yirmilerdeki pek çok projenin bir benzeriydi.

7. Viktor Vladimiroviç Vinogradov (1895-1965) Moskova Üniversitesi'nde uzun yıllar Rusça profesörlüğü yapmıştı ve Sovyet Akademisi'nin güçlü bir üyesiydi; Sovyet dilbiliminde Marrcılığın etkisini sona erdiren Stalin'in 1950 tarihli makaleyi yazmasına yardım etmekle tanınıyordu; Uşakov sözlüğüne ilişkin çalışması, muhteşem kitabı *Outline of a History of the Modern Russian-Literary Language from the XVII to the XIX Conturies* (1938) ve *The Russian Language* (1947) kitabı Vinogradov'u Sovyet döneminin en önemli akademik filoloğu yaptı. Vinogradov 1920'lerde edebiyata ilişkin birtakım alışmalar yayımladı, 1924'te Bahtin'e göre bunların en önemlisi "Gogol'un 'Burun' Öyküsünün Konusu ve Kompozisyonu", "Petersburg Şiiri 'Öteki'nin Üslubu" (1922) ve "Biçembilim Sorunları Üstüne"ydi (1923). Bahtin felsefi-olmayan tarzda temellenmiş bir biçembilimin sınırlarının örneği olarak Vinogradov'a sıkça gönderme yapar.

sözel malzemenin) doğasını da dikkate almak zorunda olan poetika için de vazgeçilmezdir elbette. Ama burada dilbilim büsbütün uygunsuz bir baskın konumu –neredeyse genel estetiğin işgal etmek zorunda olduğu konumun aynısını– benimsemeye başlamıştır.

Bu fenomen, kendilerini estetiğin karşısına yerleştiren sanat teorileri için son derece karakteristiktir. Çoğu durumda, sanatsal yaratımda malzemenin önemini yanlış değerlendirirler ve malzeme unsurunun bu şekilde hafife alınması, ilke düzeyinde bazı değerlendirmelerce koşullanır.

Bir keresinde, klasik bir slogan dile getirildi: Sanat yoktur, yalnızca belli sanatlar vardır. Sanatları birbirinden ayıran tam da malzeme olduğu için, bu önerme aslında sanatsal yaratımda *malzemenin önceliğini* öne sürüyordu; eğer bu önerme, estetikçinin zihninde metodolojik üstünlük kazanırsa, sanatları *yalıtır*.[8] Peki ama malzemenin önceliğini koşullandıran şey nedir ve metodolojik açıdan haklı mıdır?

Sanat incelemesi, sanat hakkında genel felsefi estetikten bağımsız bir bilimsel yargı oluşturma çabasında, bilimsel değerlendirmenin en sağlam temeli olarak malzemeyi bulmuştur. Sonuçta malzemeye yönelim, ampirik pozitif bilime yönelik baştan çıkarıcı bir yakınlık yaratır. Gerçekten de sanat öğrencisi (ve sanatçı) tüm bunları –uzam, kütle, renk, ses– matematiksel doğa bilimlerinin uygun dallarından alır, sözcüğü de dilbilimden alır. Doğa bilimlerinin toprağında, *sanatsal biçimi* sadece *verilmiş malzemenin biçimi* olarak, doğal-bilimsel ve dilbilimsel belirliliğinde ve düzenliliğinde malzemenin sınırları kapsamında ulaşılacak bir bileşim olarak anlayacak bir eğilim yeşerir. Bu anlayış, sanat incelemesinin yargılarını pozitif olarak bilimsel ve bazı durumlarda doğrudan doğruya matematiksel olarak kanıtlanabilir kılacaktır.

Bu yolla sanat incelemesi *genel-estetik nitelikte* bir önvarsayıma ulaşır –söylediklerimiz temelinde, psikolojik ve tarihsel açıdan tamamen anlaşılır olan ama meşru kabul edilmesi ve sistematik olarak ispatlanması zor bir önvarsayımdır bu. Yukarıda söyledikleri-

8. "Yalıtma" Bahtin'in estetiğinde kilit bir faktördür –bkz. "Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman"da 103. not.

mizi biraz daha geliştirerek, bu önvarsayımı şöyle formülleştirebiliriz: *Estetik etkinlik verilmiş bir malzemeye yönelmiştir, sadece bu malzemeyi biçimlendirir: Estetik açıdan* geçerli biçim, –doğa biliminin veya dilbilimin bakış açısından kavrandığı şekliyle– verilmiş *malzemenin* biçimidir. Sanatçıların yaratıcı yapıtlarının değerle-ilişkili olduğu, dünyaya, gerçekliğe yönelmiş olduğu ve insanlarla, toplumsal ilişkilerle, etik, dini ve diğer değerlerle ilgili olduğu şeklindeki iddialar –tüm bu iddialar, *metafordan* başka bir şey değildir, zira gerçeklikte sanatçının doğrudan doğruya ulaşımında olan tek şey malzemedir (fiziksel-matematiksel uzam, kütle, akustiğin tanımladığı şekliyle ses, dilbilimin tanımladığı şekliyle sözcük) ve sanatçı yalnızca verilmiş, belirli malzeme ile ilişkili olarak sanatsal bir konum benimseyebilir.

Açık veya örtük şekilde birçok tekil incelemenin ve belli sanatlarla ilgili disiplinler alanında tüm akımların temelini oluşturan bu genel-estetik nitelikteki önvarsayım, bize onların eleştiriden uzak bir şekilde önvarsaydığı, özel bir genel-estetik anlayıştan söz etme hakkını veriyor. Bu anlayışı *malzeme estetiği* olarak adlandıracağız.

Malzeme estetiği adeta, genel estetikten bağımsız olduğu iddiası taşıyan *sanat incelemesi akımlarının temel hipotezidir.* Biçimciler kadar V. M. Zhirmunski[9] de bunun etkisindedir: Onları birleştiren önvarsayım tam da budur.[b]

---

9. Zhirmunski Oskar Walzel'in *The Problem of Form in Poetry*'nin (1923) Rusça çevirisine yazdığı giriş makalesi "Biçimsel Yöntem Sorunu Üstüne"sinde, Biçimcilerin okuyucuların tepkisi konusundaki vurgusuna kızar, hem edebi metinleri hem de edebiyat tarihini psikolojikleştiren bir hamledir bu. Zhirmunski her şeyden önce tematiğin zayıfladığını öne sürer: "Sanat olarak şiirin incelenmesi, tematik boyutuna, temanın *seçilişi* kadar *kuruluşuna* da, kompozisyonel geliştirilmesine ve diğer temalarla bileşimine de önem verilmesini gerektirir" (alıntı bu denemenin, Zhirmunski'nin *Questions in the Theory of Literature* [1928] başlıklı kitabındaki ikinci basımından, s. 169).

b. Mümkün olduğunca açık ve güçlü bir şekilde formülleştirdiğimiz bu önvarsayım, genellikle daha ılımlı biçimlere bürünür. Bu biçimlerin karakteristik uyarlamalarından bir de, V. M. Zhirmunski'nin *tematik bileşene* öncelik veren anlayışıdır; ama Zhirmunski temayı sadece malzemenin bir bileşeni (sözcüklerin anlamı) olarak ileri sürer ve *malzemesi bu bileşeni* barındırmayan bazı sanatlarda tema yoktur.

Burada, Biçimsel Yöntem'in Biçimsel Estetik ile (yani, İçerik Estetiğinden farklı olarak Kant'ın,[10] Herbart'ın[11] ve diğerlerinin estetiği ile) gerek tarihsel gerek sistematik olarak hiçbir şekilde bağlantılı olmadığına ve onun hedeflerini paylaşmadığına dikkat çekmek gerekir (İçerik Estetiği Schelling'in,[12] Hegel'in[13] ve diğerlerinin estetiğidir). Genel estetik düzleminde Biçimsel Yöntem, sistematik felsefeden özgürleşme mücadelelerinde tarihi, *Kunstwissenschaften*'in [Sanat bilimi] tarihi olan, daha önce sözünü ettiğimiz, malzeme estetiğinin uyarlamalarından biri olarak tanımlanabilir (ama biraz basitleştirilmiş ve ilkel bir uyarlama olduğu söylenmelidir).

10. Burada gönderme, Kant'ın ilk iki eleştiride birbirinden ayrılmış olan doğanın ve özgürlüğün dünyalarını birbirine bağlamaya çalışan ve dolayısıyla, Kant'ı estetik teorisini felsefi sisteminin vazgeçilmez bir parçası haline getiren ilk modern felsefeci yapan üçüncü eleştirisi *The Critique of Jutgement*'a (1790). Gelecek yüzyıl boyunca, Alman düşünürler için estetiği sistematik olma iddiasındaki bütün felsefelerin ayrılmaz parçası olarak düşünmek alışıldık olacaktı. 1923'te (bu deneme üzerinde çalıştığı dönemde) Bahtin Kant'ın üçüncü eleştirisinin din felsefesiyle bağıntısına ilişkin bir dizi ders vermişti. Dinleyicilerinden bazılarının kaydettiği bu derslerin notlarının yalnızca bir bölümü kalmıştır.

11. Johann Friedrich Herbart (1776-1841) XIX. yüzyıl başlarının önde gelen sistematik, anti-rasyonalist felsefecilerinden; Kant'ın Könisberg'deki eski kürsüsüne geçirildikten sonra uzun yıllar Göttingen'de ders verdi. Psikoloji ve eğitim tarihindeki etkisi çok büyük olan Herbart, felsefi pratikte kavramların rolüne ilişkin fikirler geliştirmişti; kavramların son kümesini "estetik" olarak adlandırır, bu başlık altında etikte yer alır.

12. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) önde gelen İdealist felsefeci, Alman Romantizminin ana şahsiyetlerinden; önemi İngilizce konuşulan ülkelerde göz ardı edilmesine nispetle çok fazladır. Schelling çeşitli aşamalardan geçmiştir; estetikle kapsamlı bir şekilde ilgilenir, ama konuya ilişkin en önemli açıklamaları *System des transzendentalen Idealismus*'unda ve *Plastik Sanatların Doğa ile İlişkisi Üstüne* (1807; İngilizce'ye 1845'te *The Philosophy of Art* başlığıyla çevrilmiştir) başlıklı kitabında derlenen Münih Üniversitesindeki derlerinde bulunur. Daha güncel bir çeviri için bkz. F. W. J. Schelling, *The Philosophy of Art*, der. ve çev. Douglas W. Stott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). Ayrıca bkz. Werner Marx, *The Philosophy of F. W. J. Schelling*, çev. Thomas Nenon (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

13. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) estetiği hem *Phenomenology of Mind*'ında (1807) hem de *Encyclopedia*'sında ele alır; *Encyclopedia*, Hegel'in öğrencilerine sunduğu sisteminin genel bir özetidir ve muhtelif uyarlamalar geçirir ama bunların en istikrarlısı, ölümünden sonra öğrencileri tarafından yayımlanan *Lectures on Aesthetics*'dir. Bahtin, Kant'ın ve Herbart'ın "biçimsel estetik"ini Schelling'in ve Hegel'in "içerik estetiği" ile karşılaştırır ve bunu da "biçimsel estetik"in artitektoni üzerindeki vurgusunu, "içerik estetiği"nin tematik anlama yönelik öncelikli ilgisi ile kıyaslamak için yapar.

Kunstwissenschaften alanında gerçekleştirilmiş bir çalışmayı değerlendirirken, –aşağıda göstermeyi umduğumuz üzere– düpedüz kabul edilemez olan genel malzeme estetiği anlayışını, bu hatalı genel anlayışa rağmen bilimsel önem taşıyabilen tamamen somut belli gözlemlerden (kuşkusuz, sanatsal yaratımın verilmiş malzemenin doğası tarafından koşullandığı alanda yalnızca)[c] ayırmak önemlidir.

Malzeme estetiğinin –bir çalışma hipotezi olarak– zararsız olduğu ve uygulama sınırlarının yöntem bakımından açıklığı göz önüne alındığında, sanatsal yaratımda *tekniği* incelerken bile verimli olabildiği söylenebilir. Ama sanatsal yaratıcılığı, tüm estetik ayrılığı ve önemiyle, bir bütün olarak, anlamanın ve incelemenin temeli olarak kabul edildiğinde ise, malzeme estetiği tam anlamıyla zararlı ve kabul edilemez hale gelir.

Malzeme estetiğinin iddiaları sanatsal yaratımın teknik yönleriyle sınırlı olmadığında, bir dizi temel hata ve aşılamaz güçlük doğar. Bunların en önemlisini ele alacağız. Üstelik bunu yaparken, malzeme estetiğini belli sanatlarla ilgili disiplinler kapsamında değil, gerçekte olduğu gibi bağımsız bir genel-estetik anlayış olarak kabul edeceğiz. Nitekim tartışmaya ve eleştiriye tabi tutulması gereken de tam anlamıyla bu halidir: Genel estetiğin herhangi bir anlayışı için kesinlikle zorunlu olan yükümlülükleri yerine getirebilecek midir?

---

c. Biçimcilerin çalışmalarında, –büyük ölçüde genel mahiyette– tamamen gayri meşru iddialarla birlikte bilimsel değer taşıyan birçok gözlemle de karşılaşılır. V. M. Zhirmunski'nin *Rhyme, Its Theory and History*'si ve B. V. Tomashevski'nin[14] *Russian Metrics*'i gibi yapıtlar çok büyük bir bilimsel değere sahiptir. Genelde sözel sanat yapıtlarına ilişkin teknik inceleme, estetiğe dair hem Batı Avrupa hem de Rus literatüründe ilk kez malzeme estetiği temelinde başlamıştır.

14. Boris Viktoroviç Tomaşevski (1890-1957) sıkı Biçimcilerden; (aslında elektrik mühendisliği eğitimi almış olmasına rağmen) şiir kalıbı ve motif incelemeleri konusunda önde gelen bir teorisyen olmuştu. Bahtin burada *Russian Metrics*'e (1923) gönderme yapıyor; Tomaşevski'nin bu kitabının temel argümanı, Rus vezninin vezin birimleri temelinde değil dizenin perspektifinden incelenmelidir –yani, dize kurma tekniği yerine ritme öncelik verilmelidir. Bkz. Steiner, *Russian Formalism*, s. 176-184.

A. *Malzeme estetiği sanatsal biçimi temellendiremez.*

Malzeme estetiğinin biçimle ilişkili temel görüşü, birçok bakımdan şüphe uyandırır ve genelde inandırıcılıktan tamamen uzaktır.

Yalnızca doğa-bilimsel (matematiksel veya dilbilimsel) belirliliğinde verilmiş bir malzeme biçimi olarak anlaşıldığı haliyle biçim, malzemenin her türlü değer-kuramsal bileşenden yoksun, bir tür dışsal düzenlenmesi haline gelir. Ama *biçimin duygusal-iradi gerilimi* –yani, yazarın ve temaşa edenin malzemeden farklı bir şey *ile* değer-kuramsal ilişkisini ifade etme niteliğini taşıyor olması gerçeği–, anlaşılamayan şey tam da budur. Zira biçim (ritim, armoni, simetri ve diğer biçimsel öğeler) tarafından ifade edilen bu duygusal-iradi ilişki aşırı güçlüdür, sadece malzemeyle bir ilişki olarak anlaşılamayacak kadar aşırı *aktif* bir nitelik taşır.

Anlam kazandırdığı nesneden yoksun her türlü his, yalın bir olgusal psişe haline, yalıtılmış ve kültür-dışı bir hale, indirgenir. Dolayısıyla biçim, hiçbir şeyle ilişkisi olmayan bir hissi ifade ediyorsa, bu tür bir his yalnızca psiko-fiziksel organizmanın bir halidir, yalın psişik verilmişliğin kapalı döngüsünü kıran her türlü yönelimden yoksun bir haldir. Son tahlilde, sadece hazcı terimlerle açıklanıp anlaşılabilecek bir hazza dönüşü verir –sözgelimi: Sanatta verilmiş bir malzeme, psiko-fiziksel organizmada haz-verici duyumların ve hallerin uyaranı olacak şekilde düzenlenir. Malzeme estetiği, eğer istikrarlıysa, böyle bir sonuca ulaşmak zorundadır, ama aslında her zaman bunu yapmaz.

Düzenlenmiş malzeme olarak, bir şey olarak anlaşıldığı şekliyle bir sanat yapıtı, ancak fizyolojik ve psikolojik hallerin fiziksel bir uyaranı olarak önem taşıyabilir ya da faydacı, pratik bir işlev üstlenmek zorunda kalır.

Bir nebze nihilizm ile birlikte, her türlü ilkelciliğe özgü bir tutarlılıkla Rus Biçimci Yöntem, biçimi "hissetmek", bir sanat yapıtı "yapmak" vb. gibi terimler kullanır.[15]

15. Bahtin burada Biçimciliğin başlardaki iki önemli öğretisine gönderme yapıyor: "algılanabilirlik" (*oshchutimost*) ve "kuruluş" (*sdelat'*). Şklovski iki denemesi "Potebnya" (1916) ve "Araç olarak Sanat"ta (1917) "görülür biçim" kavramına klasik formülleştirmesini kazandırmıştı. "Kuruluş"un en önemli örneği Boris Eyhenbaum'un (1886-1959) "Gogol'un 'Palto'su Nasıl Yapıldı" (1919) başlıklı denemesiydi.

Bir heykeltıraş mermerle çalışırken, mermeri kesinlikle mermerin fiziksel belirliliğinde işler. Ama yaratıcının kendi kendine sürdürdüğü sanatsal etkinlik, mermere fiziksel belirliliğinde yönelmiş değildir, ayrıca sanatçının gerçekleştirdiği biçim de, her ne kadar gerçekleştirmenin kendisi hiçbir öğede mermersiz yapamasa da, onunla ilişkili değildir. Ama öyleyse, bileşenlerinden biri olarak nesnede hiçbir şekilde yer almayan yontu aleti olmadan da yapamaz. Yaratılan heykel biçimi, *insanın ve bedeninin* estetik açıdan geçerli biçimidir: Yaratımın ve temaşanın yönelimi tam da bu yönde gelişir, oysa sanatçının ve temaşa edenin belirli bir fiziksel kütle olarak mermerle ilişkisi ikincil, türevsel niteliktedir ve nesnel değerlerle –verdiğimiz örnekte cisimsel insanın değeri ile– bir tür öncelikli ilişkinin yönetimindedir.

Elbette herhangi birinin malzeme estetiğinin ilkelerini, bizim kendi örneğimizde yaptığımız gibi, mermere böylesine istikrarlı bir şekilde uygulayacak şekilde izlemesi mümkün değildir (mermerin –bir malzeme olarak–, malzeme estetiğinde genellikle "malzeme" terimine yüklendiğinden daha özgül, daha dar bir anlamı olduğu gerçekten de doğrudur). Ama kişi, mermer yerine akustiğin sesini veya dilbilimin sözcüğünü göz önüne aldığında da durum, prensipte daha farklı değildir; ilk bakışta, biraz daha karmaşık hale ve daha belirsizce absürd hale gelir; özellikle de malzeme, bir beşeri bilimin –dilbilimin– inceleme nesnesi olan sözcük olduğunda elbette.

Sanatsal biçim birisini övdüğü veya yücelttiği, birisini veya bir şeyi vb. güzelleştirdiği, görünümünü değiştirdiği, haklı çıkardığı, olumladığı için, alışıldık metaforik ifadeler, bilimsel açıdan bir noktaya kadar geçerlidir, çünkü sanatsal açıdan geçerli biçim gerçekten de bir şeyle ilişkilidir, iliştirildiği ve sonuçta ayrılmaz şekilde bağlantılı olduğu *malzemenin dışında* bir şeye değer-kuramsal olarak yönelmiştir. Açıkçası, biçimin anlamını kaba hazcı yorumdan daha özsel bir şekilde anlamamızı sağlayacak olan *içerik* öğesini kabul etmek gerekir.

Ama her şeye rağmen, özgür veya sınırsız bir güzellik vardır ve malzeme estetiğiyle ilişkilendirildiğinde gayet meşru görünecek nesnesiz sanat vardır.

Bu kez bu sorunu ayrıntılı bir şekilde tartışmadan, yalnızca şuna dikkat çekmekle yetineceğiz: Bağımsız sanatlar –örneğin müzik– sadece içeriklerinin bilişsel belirliliğinden ve nesneyle-ilişkili farklılaşmışlığından bağımsızdırlar. Ama bağımsız sanatlarda da biçim, malzeme ile –akustiğin sesi ile– dolaysız bir öncelikli ilişkiden eşit derecede bağımsızdır.

Genelde kişi her zaman yapılmayan şeyi yapmalıdır: İçerik –göreceğimiz üzere, estetik nesnenin vazgeçilmez bir öğesi veya bileşeni olan içerik[16]– ve –onun zorunlu olmayan öğesi– bilişsel, nesneyle-ilişkili bir farklılaşmışlık arasında kesin bir ayrım çizmek. Bir kavramın belirliliğinden bağımsızlık, içerikten bağımsızlıkla aynı şey değildir; nesnesizlik içerikten yoksunluk değildir. Kültürün diğer alanlarında da, prensipte nesneyle-ilişkili herhangi bir farklılaşmaya ve belirli, değişmez bir kavramın sınırlamasına izin vermeyen değerler vardır. Dolayısıyla ahlâki bir eylem (en üst noktasında), sadece yeterli bir kavramın gerçekleştirebileceği ama ifade edip kavrayamayacağı bir değeri fiili hale getirir. Müzik nesneyle-ilişkili belirlilikten ve bilişsel farklılaşmışlıktan yoksundur, yine de köklü bir içeriği vardır: Biçimi bizi akustik sesin sınırlarının ötesine taşır ama kesinlikle değer-kuramsal bir boşluğa ulaştırmaz. Burada içerik, tam da özünde, etiktir (müzikal biçimin kuşattığı etik gerilimin bağımsız, önceden belirlenmemiş nesneyle-ilişkililiğinden söz edilebilir). Düzenlenmiş malzeme olarak içeriksiz müzik, psiko-fizyolojik haz hali için fiziksel bir uyarandan başka bir şey olmazdı.

Dolayısıyla, nesnesiz sanatta da biçimin verilmiş malzemenin biçimi olarak geçerli kılınması çok zordur.

B. *Malzeme estetiği, estetik nesne ile dışsal yapıt arasında, bu nesne içindeki eklemlenmeler ve karşılıklı bağlantılar ile dışsal yapıt kapsamındaki malzemeye dayalı eklemlenmeler ve karşılıklı bağlantılar arasında özsel bir farklılık tesis edemez ve her yerde bu öğeleri veya bileşenleri birbirine karıştırma eğilimine girer.*

Bir bilim olarak estetik için, sanat yapıtı bir biliş nesnesidir el-

16. Bu son derece önemli konuda bkz. "Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman" başlıklı bölümde 108. not.

bette. Ama yapıtla bu bilişsel ilişki ikincil niteliktedir, oysa birincil ilişki tamamen sanatsal bir ilişki olmalıdır. Estetik çözümlemenin doğrudan doğruya yönelmek zorunda olduğu şey, yalnızca bilişin düzenlediği, duyusal verilmişliğinde yapıt değil ama sanatçının ve temaşa edenin estetik etkinliğinin yönelmiş olduğu yapıttır.

Bu nedenle, estetik çözümlemede ele alınan nesne, *bir yapıta yönelmiş estetik etkinliğin (temaşanın) içeriğidir.*

Bundan sonra bu içeriği, diğer yaklaşımları ve bunlar arasında da öncelikle birincil bilişsel yaklaşımı, yani *kavramlar* tarafından düzenlenmiş duyusal algılamayı kabul eden dışsal yapıttan farklı olarak, sadece *estetik nesne*[17] diye adlandıracağız.

Estetik çözümlemenin ilk görevi, *estetik nesneyi katışıksız sanatsal farklılığında anlamak ve* estetik nesnenin *arkitektonisi* olarak adlandırdığımız *yapısını* anlamaktır.

Ayrıca, estetik çözümleme, yapıta birincil, tamamen bilişsel verilmişliğinde atıfta bulunmalı ve yapıtın inşasını estetik nesnenin tamamen dışında kavramalıdır: Estetikçi, tıpkı sanatçının da bir noktaya kadar olması gerektiği gibi, bir geometrici, bir fizikçi, bir anatomici, bir fizyolog, bir dilbilimci olmalıdır. Dolayısıyla, sözel sanat yapıtı, gerçekleştirdiği estetik nesneyle ilintisi olmaksızın, yalnızca malzemesini yöneten bilimsel düzenlemelerin sınırları içerisinde, her yönüyle ve tüm bileşenlerinde bir dil fenomeni olarak anlaşılmalıdır.

Son olarak, estetik çözümlemenin üçüncü görevi, *malzemeye dayalı dışsal yapıtı estetik nesneyi gerçekleştiren bir şey olarak, estetik gerçekleştirmenin teknik düzeneği olarak anlamaktır.* Bu üçüncü görevin, hem müstakil olarak estetik nesnenin hem de estetik dışı verilmişliğinde malzemeye dayalı yapıtın kavranıp incelenmiş olduğunu önvarsaydığı açık olsa gerektir.

Üçüncü görevi yerine getirirken kişinin *teleolojik yöntem*[18] ile çalışması gerekir.

17. "İçerik sorunu"nun "estetik nesne" kapsamında çözülüyor oluşuna dikkat edin.

18. "Teleolojik yöntem" bütün verilerin bir bütüne teleolojik olarak bağlı olan parçalar olduğunu varsayan usuldür; çözümlemenin hedefi, parçanın bütünle ilişkisini tanımlamaktır –başka bir deyişle, verilmiş bir çözülmeme konusunda arkitektoniği bulmaya çalışmaktır.

Estetik nesneyi gerçekleştiren bir yapı olarak anlaşıldığı şekliyle bir yapıtın yapısını, yapıtın *kompozisyonu* olarak adlandıracağız. Malzemeye dayalı sanat yapıtının amaç-yönelimli kompozisyonu, estetik nesnenin doygun ve kendine yeterli varlığıyla örtüşmez elbette. Nitekim kompozisyon, sanatsal bir izlenim üreten etkenler toplamı olarak da tanımlanabilirdi.

Malzeme estetiği[19] kendi ikincil niteliğini yeterli yöntemsel netlikle kavramaz ve incelediği nesnenin bir ön hazırlık niteliğindeki estetikleşmesini sonuna kadar götürmez. Estetik nesneyi mutlak katışıksızlığıyla ele almak zorunda olmamasının nedeni budur ve prensipte estetik nesnenin ayrılığını, müstakil varoluşunu idrak edemez. Malzeme estetiği, temel önvarsayımı uyarınca, düzenlenmiş malzeme olarak kavradığı yapıtın ötesine geçemez.

Malzeme estetiğinin tam olarak ulaşabildiği şey, yukarıda dikkat çektiğimiz estetik çözümlemenin ikinci görevidir yalnızca, yani, henüz bir yapıtın mahiyetinin gerçek anlamda estetik çözümlenmesi değildir ve daha ziyade, doğa biliminin veya dilbilimin bir nesnesi olarak yapıtın incelenmesidir. Bir yapıtın kompozisyona dayalı, amaç-yönelimli bir bütün olarak çözümlenmesi, malzeme estetiği tarafından yeterli bir şekilde yerine getirilemez, çünkü malzeme estetiği, estetik nesneyi müstakil bir şey olarak kavrayamaz. Estetik nesne, araştırmacının yaşanmış estetik temaşa deneyiminden kaynaklanır elbette, ama araştırmacı eleştirellikten tamamen uzaktır ve bunun metodolojik öneminin farkında değildir.

Yukarıda dikkat çekilen üç öğeyi –(a) estetik nesne (b) bir yapıtın estetik-dışı, malzemeye dayalı verilmişliği ve (c) verilmiş bir malzemenin teleolojik kavranan kompozisyonu– birbirinden ayırmamak, malzeme estetiğine büyük bir muğlaklık ve karışıklık katar (ve bu, neredeyse *Kunstwissenschaft*'ın tamamı için geçerlidir). Ulaştığı sonuçlarda sürekli *quaternio terminorum*'a[20] yol açar:

---

19. Bahtin'in "malzeme estetiği" ile ne kastettiğine ilişkin daha ayrıntılı bir açıklama için bkz. M. M. Bahtin/P. M. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, çeviri Albert J. Wehrle (Cambridge: Harvard University Press, 1985), özellikle "Material and Device as Components of the Poetics Construction" (Şiirsel İnşanın Bileşenleri Olarak Malzeme ve Araç) başlıklı 6. bölüm.
20. Katışıksız terim üretimi.

Kişinin tasavvur alanındaki şey, kimi zaman estetik nesnedir, kimi zaman dışsal yapıttır ve kimi zaman da kompozisyondur. Sorgulama, yöntem bakımından tutarsızca birinden diğerine sıçrayarak, büyük ölçüde ikinci ve üçüncü öğe arasında bocalar. Ama en kötüsü, *bir yapıtın eleştirellikten uzak kavranan amaç-yönelimli kompozisyonunun bizatihi sanatsal değer olarak, estetik nesne olarak ilan edilmesidir.* Bu yapılırken, sanatsal etkinliğin yerine (ve temaşanın yerine) bilişsel yargı ve hiçbir değeri olmayan bir teknik değerlendirme geçirilir (değersizdir çünkü metodolojik açıdan tam anlamıyla kavranmaz).

C. *Malzeme estetiğine dayalı çalışmalarda, arkitektonik biçimlerin ve kompozisyona dayalı biçimlerin kaçınılmaz ve daimi bir şekilde birbirine karıştırılması söz konusudur, öyle ki arkitektonik biçimler prensipte hiçbir zaman açıklığa kavuşturulmaz veya kesin bir şekilde tanımlanmaz; dolayısıyla değerleri azaltılır.*

Malzeme estetiğinin bu kusuru, tam da bu anlayışın özü tarafından koşullanır ve onun sınırları içerisinde aşılamaz. A ve B maddelerinde ele aldığımız hususlarla yakından ilintilidir elbette. Arkitektonik biçimlerin ve kompozisyona dayalı biçimlerin metodolojik sınırlanmasına birkaç örnek verelim.

Estetik bireysellik, bizatihi estetik nesnenin katışıksız bir arkitektonik biçimidir: bir olayda bireyselleştirilen şey, bir kişi, estetik olarak canlandırılan bir nesne vb. Yaratıcı olarak yazarın bireyselliği özel bir nitelik taşır ve estetik nesneyi de kaplar. Ama bireysellik biçimi, aynı anlamda (yani tamamen estetik anlamda) düzenlenmiş malzeme olarak yapıta –bir resme, sözel bir bütüne vb.– hiçbir şekilde atfedilemez. Bireyselliğin onlara atfedilmesi, yalnızca metafor kabilinden bir önem taşıyabilir; yani onları yeni, basit bir sözel sanat yapıtının, bir metaforun nesnesi haline getirir; onları şiirselleştirir.

Estetik şekilde tamamlanan her şeyin *kendine yeterliliği, kendi içinde bir bütün oluşturma biçimi*, düzenlenmiş malzeme olarak yapıta aktarılması en zor katışıksız arkitektonik biçimidir. Arkitektonik biçim, her bileşeni ve bütünü amaç-yönelimli olan, bir şeyi gerçekleştiren, bir amaca hizmet eden kompozisyona dayalı bir te-

leolojik bütündür. Sözgelimi, bir yapıtın sözel bütününün "kendine yeterli" olarak tanımlanması, ancak belirgin ve tamamen Romantik bir metafor kullanılırsa mümkün olur.

Sözel kütlelerin düzenlenmesinin katışıksız kompozisyon biçimi *roman*dır; roman aracılığıyla, tarihsel veya toplumsal bir olayın sanatsal tamamlanmasının mümkün kılan bir arkitektonik biçim gerçekleştirilir. Roman, *epik tamamlama* biçiminin bir uyarlamasıdır.

Drama kompozisyona dayalı bir biçimdir (diyalog, bir kaç perdeye bölünmüş olma vb.) ama *trajik* ve *komik* arkitektonik tamamlama biçimleridir.

Bilişsel-etik değerlerle değil ama sözel malzemenin kompozisyona dayalı düzenlenme araçlarıyla ilgilendiğimizde, dramatiğin uyarlamaları olarak komedi ve trajedinin kompozisyon biçimlerinden de söz etmek mümkün hale gelir elbette: Burada terminoloji değişken ve eksik bir nitelik taşır. Her arkitektonik biçimin özgül kompozisyon araçlarıyla gerçekleştiğini unutmamamız gerekir; öte yandan, gerçekleştirilen nesnedeki özsel arkitektonik biçimler en önemli kompozisyon biçimlerine (sözgelimi tür biçimlerine) tekabül ederler.

Lirik biçim arkitektoniktir ama kompozisyona dayalı lirik şiir biçimleri de vardır.

Mizah, kahramanlaştırma, tip ve *karakter*, katışıksız arkitektonik biçimlerdir, ama özgül kompozisyon araçlarıyla gerçekleştirilirler. *Öykülü şiir, öykü, novella* kompozisyona dayalı katışıksız türsel biçimlerdir. *Kısım, kıta, dize* (her ne kadar tamamen dilbilimsel bir perspektiften, yani kendi estetik *telos*'larından bağımsız, anlaşılabilseler de) katışıksız bir şekilde kompozisyona dayalı eklemlenmelerdir.

Ritim her iki şekilde de –yani, hem arkitektonik hem de kompozisyona dayalı bir biçim olarak– anlaşılabilir. Ampirik olarak anlaşılan, işitilen ve kavranan akustik malzemeyi düzenleme biçimi olarak ritim, kompozisyona dayalıdır. Ama duygusal yönelimli olduğunda, tamamladığı iç mücadele ve gerilimin değeriyle ilişkili olduğunda arkitektoniktir.

Burada hiç de sistematik bir tarzda dikkat çekmediğimiz arki-

tektonik biçimler arasında, şimdi inceleyemeyeceğimiz özsel derece farklılıkları vardır elbette. Bizim için önemli olan nokta, *kompozisyona dayalı biçimlerin tersine* hepsinin de *estetik nesneye giriyor* olmaları.

Arkitektonik biçimler, estetik insanın içsel ve bedensel değer biçimidirler, –bu insanın çevresi olarak, bireysel-deneyimsel, toplumsal ve tarihsel boyutlarındaki olayın biçimleri olarak vb.– doğanın biçimidirler. Hepsi de birer kazanımdır, birer gerçekleşmedir; hiçbir şeye hizmet etmezler, huzurlu bir şekilde kendilerine yeterlidirler. Müstakil estetik varlığın biçimidirler.

Malzemeyi düzenleyen kompozisyon biçimleri ise, teleolojik, araçsal bir nitelik taşırlar, adeta "huzursuz", yerinde duramayan bir karakterdedirler ve tamamen teknik değerlendirmeye tabidirler: Peki arkitektonik görevlerini ne ölçüde eksiksiz yerine getirirler? Arkitektonik biçim, kompozisyon biçiminin seçimini belirler. Dolayısıyla, trajedinin biçimi (bir olayın biçimi ve bir noktaya kadar da bir kişinin biçimi –trajik karakter), uygun kompozisyon biçimini –dramatik biçimi– seçer. Ama bundan, arkitektonik biçimin bir yerde tamamlanmış halde var olduğu ve kompozisyon biçiminin dışında gerçekleştirilebileceği sonucu çıkarılmamalıdır elbette.

Malzeme estetiği temelinde kompozisyon biçimleri ve arkitektonik biçimler arasında var olan özsel ve temel farklılığı tarif etmek kesinlikle imkânsızdır ve genellikle arkitektonik biçimleri kompozisyon biçimlerinde eritmeye yönelik bir eğilim baş gösterir. Bu eğilimin uç ifadelerinden birine, kompozisyon ve tür biçimlerinin estetik nesneyi tümüyle boğmaya çalıştığı ve kompozisyonel ve dilsel biçimler arasında hiçbir kesin ayrım yapılmadığı Rus Biçimci Yöntemi'nde rastlayabiliriz.

Arkitektonik biçimler tema-bilime ve kompozisyona dayalı biçimler de biçembilime, (yani, bu terime yüklediğimiz anlamdan daha dar bir anlamda) kompozisyonun araçsallaşmasına, havale edildiğinde durum özünde biraz değişir; her ikisinin de bir yapıtta yan yana var olduğu varsayılır (estetik nesne ve dışsal yapıt arasında ayrım yapılmaz) ve yalnızca *malzemenin farklı yönlerinin düzenlenme biçimi* olarak ayrıştırılırlar (örneğin bkz. V. M. Zhirmuns-

ki'nin çalışmaları).[21] kompozisyona dayalı biçimleri ve arkitektonik biçimler arasındaki temel ve özsel ayrıma ve tamamen farklı düzlemlere ait oldukları anlayışına burada da rastlanmaz. Bazı sanatlarda (örneğin müzikte) tematik öğenin reddedilmesi buna eşlik eder, böylelikle tematik ve tematik-olmayan sanatlar diye bir uçurum açılır. Burada şuna dikkat edilmesi gerekir: Zhirmunski'nin anladığı anlamda tema-bilim estetik nesnenin arkitektonisi ile örtüşmekten çok uzaktır; arkitektonik biçimlerin büyük bir çoğunluğuna onda rastlandığı doğrudur, ama bunlarla birlikte estetik nesneye bir hayli yabancı bazı şeyler de içerir.

Temel arkitektonik biçimler, tüm sanatlarda ve estetiğin tüm alanında yaygındır; bu alanın bütünlüğünü oluştururlar. Muhtelif sanatların kompozisyona dayalı biçimleri arasında (yaygın arkitektonik görevlerce koşullanmış) benzerlikler vardır; ama malzemenin belli özellikleri tam da burada onlarınkine dahil olur.

Üslup sorunun doğru formülleştirilmesi (estetiğin en önemli sorunlarından biridir) arkitektonik ve kompozisyona dayalı biçimler arasında kesin bir ayrım yapılmadıkça mümkün değildir.

D. *Malzeme estetiği, estetik tasavvuru sanat dışında açıklayamaz*: doğanın estetik temaşası, mitolojide ve dünya görüşlerindeki estetik unsurlar ve bir de, estetikçilik olarak adlandırılan her şey, yani estetik biçimlerin etik (kişisel-deneyimsel, politik ve toplumsal) eylem alanına ve biliş alanına gayri meşru aktarımı (Nietzsche gibi felsefecilerin yarı-bilimsel, estetikleşmiş düşüncesi).[22]

Estetik tasavvurun sanat dışındaki tüm bu tezahürlerinin karakteristik bir özelliği, belirli ve düzenlenmiş bir malzeme ve dolayısıyla teknik eksikliğidir. Burada biçim, çoğu durumda, nesneleştirilmez ve sabitlenmez. Tam da bu nedenle, estetik tasavvurun sanat dışındaki bu tezahürleri metodolojik netlik ve eksiksiz bir bağımsızlık ve müstakillik kazanmaz. İç içe geçmiş ve değişken olmanın yanı sıra melez bir oluşum sergilerler. Estetik kendisini yalnızca sa-

21. Karş. 9. not.

22. Nietzsche'nin yapıtında estetiğin merkezi rolüne ilişkin daha radikal bir yorum için bkz. Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985). [*Edebiyat Olarak Hayat-Nietzsche Açısından*, çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., 1999]

natta eksiksizce gerçekleştirir, bu nedenle estetik sanata yönlendirilmelidir. Doğanın veya mitolojinin estetiğiyle bir estetik inşaya başlamak metodolojik açıdan saçma olurdu. Ama estetik, estetiğin bu melez ve katışık biçimlerini açıkla*malıdır*. Bu görev hem felsefi hem de pratik açıdan son derece önemlidir. Her türlü estetik teorisinin üretkenliği için bir yapıtaşı işlevi görebilir.

Sahip olduğu biçim anlayışıyla, malzeme estetiği bu tür fenomenlere bir yaklaşımdan bile yoksundur.

E. *Malzeme estetiği sanat tarihini temellendiremez.*

Herhangi bir sanatın tarihinin verimli bir şekilde ele alınmasının, söz konusu sanatın gelişkin bir estetiğini önvarsaydığına şüphe yoktur. Ama kişi, –her türlü özel estetiğin kurulmasında taşıdığı öneme ilaveten– genel sistematik estetiğin temel nitelikteki önemine özel bir vurgu yapmalıdır. Zira yalnızca genel estetik, sanatı kültürel yaratıcılığın tüm diğer alanlarıyla özsel etkileşiminde ve birbirlerini karşılıklı belirlemesinde kavrayıp değerlendirebilir; kültürün bütünlüğü içinde ve kültürün tarihsel oluşunun bütünlüğü içinde görüp değerlendirebilir.

Tarih, yalıtılmış diziler tanımaz: Yalıtılmış bir dizi statiktir ve bu tür bir dizi kapsamında unsurlardaki bir değişiklik, ya sadece sistematik bir eklemlenme ya da sadece dizilerin mekanik bir şekilde birbirinden ayrılması olur, ama kesinlikle tarihsel bir süreç olamaz. Ancak verilmiş dizilerin diğer dizilerle etkileşiminin ve birbirini belirlemesinin yerleşikleşmesi, tarihsel bir yaklaşım doğurabilir. Kişi tarihin bir parçası olabilmek için yalnızca kendisi olmaktan çıkmalıdır.

Malzeme estetiği, kültür kapsamında yalnızca sanatı değil ama farklı sanatları yalıtarak ve yapıtı sanatsal hayatında değil ama bir şey olarak, düzenlenmiş malzeme olarak ele alarak, en iyi ihtimalle, verilmiş bir sanatın kullandığı teknik araçlarda kronolojik bir değişim tablosu oluşturabilir yalnızca; zira sonuçta, yalıtılmış tekniğin bir tarihi yoktur.

Öyleyse bunlar biçimsel estetiğin karşılaştığı kaçınılmaz temel kusurlar ve aşılamaz güçlüklerdir. Bunlar genel-estetik anlayışa içkin olan ilkelciliğin ve onda belirginleşen hizipsel mücadelenin sonucudurlar ve Rus Biçimci Yöntemi bunların tipik bir örneğidir.

Yukarıda beş maddede dikkat çektiğimiz kusurların hepsi de, son tahlilde, bu bölümün başında işaret ettiğimiz yanlış metodolojik tez tarafından, yani kişinin sistematik felsefi estetikten bağımsız bir sanat bilimi inşa edebileceği ve etmesi gerektiği tezi tarafından koşullanmıştır. Sonuç ise, teorisyenlik için sağlam bir temel eksikliğidir. Sanat incelemesi, bu bilimsel temelden yoksun estetik yargıların gömüldüğü öznellik denizinden kurtulmak için, ilgilerini verilmiş bir sanatın malzemesiyle sınırlayan bilimsel disiplinlerde kendisine sığınak bulmaya çalışıyor ve tıpkı geçmişte (ve bazen de günümüzde) olduğu gibi, aynı sebeplerle psikolojiye, hatta fizyolojiye saplanıp kalıyor. Ama bu hayali bir kaçış: Bir yargı ancak sınırların ötesine geçmediği ve gerçek anlamda estetiğin bir yargısı olduğu yerde sahiden bilimseldir; kurtuluş umudu beslediği öznel ve tesadüfi akımlarda geçmişe çok daha fazla gömülmektedir.

Bu tür bir durumda, sanat incelemesinin temel iddiası, her şeyi bir kenara bıraksak bile, sanatsal yaratımda malzemenin önemine dair bir iddia olur çıkar. Bu genel estetiğin bir yargısıdır ve istese de istemese de, genel felsefi estetiğin perspektifinden eleştiriye maruz kalmak zorundadır. Yalnızca genel estetik bu tür bir yargıyı geçerli kılabilir ya da çürütebilir.

Ele aldığımız hususlar, malzeme estetiğinin önermesini son derece kuşkulu hale getiriyor ve estetiğin özü ile kurucu öğelerine ilişkin daha doğru bir anlayışın yönünü gösteriyor kısmen. Bundan sonraki bölümlerde, genel estetiği işaret eden bu yönü geliştirmeye çalışacağız, ama bunu öncelikle sözel sanata uygulanması bakımından yapacağız.

İçerik öğesini tanımladıktan ve sanatsal yaratımda malzemenin yerini doğru saptadıktan sonra, doğru bir biçim yaklaşımını ele alacağız. Bir taraftan, biçimin aslında malzemeye dayalı olduğunu, verilmiş bir malzemede nasıl gerçekleştirildiğini ve bu verilmiş malzemeye bağlı olduğunu anlayabileceğiz; diğer taraftan, *biçimin bizi düzenlenmiş malzeme olarak yapıtın sınırları dışına değer-kuramsal bir biçimde nasıl taşıdığını* anlayacağız. Bu, yukarıda varsayımlar ve imalar biçiminde dikkat çektiğimiz hususların hepsini açıklığa kavuşturacak ve pekiştirecek.

Bir bütün olarak ele alındığında kültürün herhangi belli bir alanına dair mesele, bu ister biliş ister etik ister sanat olsun, söz konusu alanın sınırları sorunu olarak anlaşılabilir.

Her türlü yaratıcı bakış açısı, ister potansiyel ister olgusal olarak mevcut olsun, yalnızca diğer yaratıcı bakış açılarıyla bağıntılı olarak inandırıcı şekilde zorunlu ve vazgeçilmez hale gelir. Bu bakış açısı, kendisine, yaratıcı farklılığına, ancak sahici bir ihtiyacın doğduğu sınırlarındaki bu yerde sağlam bir temel ve gerekçe bulur. Sadece kendi içinde, kültürün bütünlüğüne katılımının dışında, yalın bir olgudur ve farklılığı da sadece keyfi ve geçici olarak tezahür edebilir.

Ama kültürün bir alanı, yalnızca sınırlara değil bir iç bölgeye de sahip olan bir tür uzamsal bütün olarak düşünülmemelidir. Kültürel bir alanın hiçbir iç bölgesi yoktur. Tamamen sınırlara, onunla her yerde kesişen ve kurucu öğelerinin her birini kesen sınırlara konumlanmıştır. Kültürün sistematik bütünlüğü, kültürel hayatın atomlarına nüfuz eder –tıpkı güneş gibi, bu hayatın her zerresine yansır. Her kültürel edim, temelde sınırlarda yaşar ve ağırlığını ve önemini bu gerçekten alır. Bu sınırlardan soyutlanarak koparıldığında varlığının temelini yitirir ve anlamsız, içi boş ve kendisi dışında hiçbir şeyi kale almaz hale gelir; bunun sonucunda, bozulur ve ölür.

Bu anlamda, her türlü kültürel fenomenin, her türlü bireysel kültürel edimin somut sistematikliğinden, *özerk katılımından* veya *katılmacı özerkliğinden* söz edebiliriz.

Bir fenomen, yalnızca bu somut sistematiklik sayesinde, yani kültürün bütünlüğü içindeki dolayımsız sorumluluğu ve yönelimi sayesinde, basitçe var olan yalın bir olgu olmaktan çıkar, geçerlilik ve anlam kazanır ve her şeyi kendisine yansıtan ve kendisi de her şeye yansıyan bir monad, aktif bir töz haline gelir adeta.

Gerçekten de: Yaratıcı herhangi bir kültürel edimin, büsbütün tesadüfi ve düzenlenmemiş olan ve değerle tamamen ilgisiz madde ile hiçbir ilgisi yoktur (madde ve kaos genelde göreli kavramlar-

dır). Daha ziyade, zaten değer kazanmış ve bir şekilde düzenlenmiş bir şeyle ilgili olmak zorundadır daima ve bu şeyle ilişkili olarak kendi değer kazandırıcı konumunu sorumlulukla üstlenmelidir. Nitekim, biliş edimi gerçekliği bilimsel-öncesi düşünmenin kavramlarında zaten düzenlenmiş halde bulur; daha da önemlisi, etik eylemler tarafından zaten değer kazandırılmış ve düzenlenmiştir (pratik, gündelik eylemler, politik veya toplumsal eylemler). Bilişsel edim ise gerçekliği din tarafından onaylanmış halde bulur ve son olarak bir nesnenin estetik olarak düzenlenmiş imgesinden, bu nesnenin tasavvurundan yola çıkar.

Dolayısıyla, bilişin zaten mevcut halde bulduğu şey, bir *res nullius* [sahipsiz bir şey] değil, tüm çeşitlilikleriyle etik eylemlerin gerçekliği ve estetik tasavvurun gerçekliğidir. Bu gerçeklikle ilgili olarak bilişsel edim, her yerde özsel bir konum varsaymalıdır; üstelik bu, tesadüfi bir karşılaşmanın sonucu olmayan ama bilişin ve diğer alanların özsel doğasında sistematik olarak temellendirilebilecek ve temellendirilmesi gereken bir konum olmalıdır elbette.

Aynısı sanatsal edim için de geçerlidir: O da, bir boşlukta değil ama sorumlu karşılıklı belirlemenin yoğun değer-kuramsal atmosferinde yaşar ve hareket eder. Bir şey olarak sanat yapıtı, zamanda ve uzamda diğer her şeyden kesin sınırlarla ayrılmıştır. Bir heykel veya bir tablo, diğer her şeyi, kapladığı uzamdan fiziksel olarak dışlar. Bir kitabın okunması –kitabın kendisinin de kendi cildiyle sıkıca bir arada tutturulması gerçeğine ilaveten– özgül bir zamanda başlar, muhtelif saatlere yayılır, onları doldurur ve özgül bir zamanda son bulur. Ama bir yapıt canlıdır ve icra edilmiş bir eylemin saptadığı ve değerlendirdiği bir gerçeklikle yoğun ve aktif bir karşılıklı belirlemede sanatsal geçerliliğe sahip olur. Yapıt, bizim psişemizde değil, ama *sanatsal* bir yapıt olarak canlı ve geçerlidir elbette. Psişede, zamana konumlanmış ve psikolojik yasalarla uyumlu psişik bir süreç olarak, sadece ampirik biçimde sunulur. Bir yapıt, –bilişsel olarak, toplumsal olarak, politik, ekonomik ve dini olarak– canlı ve geçerli olan bir dünyada canlı ve geçerlidir.

Gerçeklik ve sanatın, hayat ve sanatın yaygın karşıtlığı ve aralarında özsel bir bağ kurma çabası kesinlikle meşrudur, ama daha

eksiksiz bir bilimsel formülleştirme gerektirirler. Sanatın karşısında konumlandırılan gerçeklik, yalnızca bilişin ve tüm çeşitlilikleriyle etik eylemlerin gerçekliği olabilir –pratik hayatın (ekonomik, toplumsal, politik ve gerçek anlamda ahlâki hayatın) gerçekliği.

Sıradan düşünme düzleminde sanatın karşısında konumlandırılan gerçeklik (her ne kadar bu tür durumlarda genellikle kullanılan sözcük "gerçeklik" değil, "hayat" olsa da) temelde zaten özsel olarak estetikleştirilmiştir; o zaten, gerçekliğin sanatsal bir imgesidir, ama melez ve değişken bir imgesidir. Yeni sanatı, gerçekliğe aykırı olmakla eleştirenler, onun bir tür ilgisiz bir gerçeklik yansıttığını varsayarak, aslında onu eski sanatın gerçekliğiyle, "Klasik sanat"ın gerçekliğiyle kıyaslarlar çoğunlukla. Ama estetik, estetikleşmeden ve dolayısıyla birleşik hale gelmeden önce, mümkün olduğunca incelikli ve farklı bir şekilde, bilişin ve icra edilmiş eylemin gerçekliğiyle kıyaslanmalıdır. Bu gerçekliğin yalnızca estetik sezgide somut olarak birleşik bir hayat veya gerçeklik haline geldiği ve yalnızca felsefi kavrayışta daha-yerine-getirilecek-olan bir sistematik bütünlüğe dönüştüğü unutulmamalıdır.

Yine aynı şekilde, estetik-dışı dünyanın yalnızca şu ya da bu bileşenini keyfi bir şekilde saptayan, metodolojik açıdan geçersiz, gayri meşru sınırlamadan kaçınılması gerekir. Dolayısıyla, bilimin bakış açısından doğal zorunluluk, sanatçının özgürlüğüne ve imgelemine karşıttır; daha doğrusu, çoğunlukla sadece toplumsal veya çağdaş politik bileşen, hatta bazen pratik hayatın nahif, değişken gerçekliği saptanır.

Öncelikle unutulmaması gereken bir şey de, *tek başına* hiçbir gerçekliğin, hiçbir *yansız* gerçekliğin sanata karşıt konumlandırılamayacağıdır: Bizatihi ondan söz ediyor olma ve onu bir şeyin karşısına koyuyor olmamız gereği, onu bir şekilde belirler ve değerlendiririz. Kişi kendisini basitçe açık bir şekilde görmeli ve kendi değerlendirmesinin fiili yönünü anlamalıdır.

Tüm bunlar, kısaca şu şekilde ifade edilebilir: *Gerçeklik sanatın karşısına yalnızca güzelliğe karşıt, iyi bir şey veya doğru bir şey olarak koyulabilir.*

Her kültürel fenomen somut olarak sistematiktir; yani diğer kül-

türel bakış açılarının zaten verilmiş gerçekliği ile ilişkili olarak özsel bir konum işgal ediyordur, dolayısıyla kültürün ulaşılacak bütünlüğüne dahildir. Ama bilişin, eylemin ve sanatsal yaratımın zaten mevcut buldukları gerçeklikle ilişkileri birbirinden son derece farklıdır. Biliş, varlığın etik değerlendirilmişliğini ve estetik biçimlendirilmişliğini kabul etmez ve bunlardan hızla kaçar. Bu anlamda, biliş zaten mevcut hiçbir şey bulmaz; en baştan başlar –daha doğrusu, bilişin dışında, geçerli bir şeyin önceden verilmişliği, bilişin ötesindedir ve olgusallığın alanına girer– bilişin bakış açısından tesadüfi görünen tarihsel, psikolojik, kişisel-biyografik ve diğer her tür olgusallık.

Gerçekliğin önceden karşılaşılan değer kazanmışlığı ve estetik biçimlenmişliği bilişin alanında bulunmaz. Gerçeklik, bilimin alanına girerken, yalnızca hakikatin bütünlüğünün hüküm sürdüğü bilişin yalın ve katışıksız gerçekliği olabilmek için bütün değer-kuramsal kisvelerinden arınır. Kültürün bütünlüğü içinde pozitif karşılıklı belirlenme, yalnızca sistematik felsefede bir bütün olarak bilişle ilişkili olarak meydana gelir.

Bütünlüklü bir bilim dünyası, bütünlüklü bir biliş gerçekliği vardır, bunun dışında hiçbir şey bilişsel açıdan geçerli olamaz. Bilişin bu gerçekliği tamamlanmamıştır ve daima açıktır. Biliş için var olan her şey, bizzat biliş tarafından belirlenir ve –prensipte– her bakımdan tanımlanır; direngen her şey, adeta nesnede bilişe direnen her şey, onda henüz saptanmamış olan her şey, biliş için bilişdışı bir değer –iyi, kutsal, faydalı vb. bir şey– olarak değil, yalnızca tamamen bilişsel bir problem olarak direngendir. Biliş bu tür değer-kuramsal bir direnişi tanımaz.

Etik eylemlerin dünyası ve güzelliğin dünyası da kendilerini bilişin nesnesi haline getirirler elbette ama bunu yaparken, kendi değerlendirmelerini ve düzenlemelerini bilişe katmazlar. Bilişsel açıdan geçerli olabilmek için, bilişin bütünlüğüne ve düzenlemesine tamamen boyun eğmeleri gerekir.

Dolayısıyla, bilişsel edim eylemlerin ve estetik tasavvurun önceden karşılaşılan gerçekliğiyle tamamen olumsuz bir ilişki kurar, böylelikle kendi farklılığının katışıksızlığını fiili hale getirir.

Bu, yani onun temel niteliği, bilişin şu özgül özelliklerini koşullandırır: Bilişsel edim zaten mevcut halde bulduğu bilişin önceki yapıtını hesaba katar yalnızca ve tarihsel belirliliklerinde eylemlerin ve sanatsal yaratımın gerçekliğiyle ilişkili olarak kesinlikle bağımsız bir konum varsaymaz. Üstelik dahası da vardır; bilişsel edimin ve tekil bir yapıttaki ifadesinin müstakilliği ve benzersizliği de, bilişin bakış açısından geçerli değildir: *Bilişin dünyasında, prensipte hiçbir müstakil edim, hiçbir müstakil yapıt yoktur.* Daha ziyade, onlara bir yaklaşım yolu bulunması ve bilişsel edimin tarihsel tekilliğini ve bilimsel bir yapıtın yalıtılmışlığını, eksiksizliğini ve bireyselliğini özsel kılmak için diğer bakış açılarının dahil edilmesi elzemdir. Aynı zamanda (birazdan göreceğimiz üzere) sanatın dünyası özünde müstakil, kendine yeterli, tekil bütünlere –sanat yapıtlarına– bölünmek zorundadır. Her bir sanat yapıtı, bilişin ve icra edilmiş eylemin gerçekliği karşısında bağımsız bir konum işgal eder. Bu, bir sanat yapıtının içkin tarihselliğini yaratır.

Etik eylemler, bilişin ve estetik tasavvurun önceden karşılaşılan gerçekliğiyle biraz farklı bir ilişki kurarlar. Bu ilişki genellikle *yapılması gerekenin gerçeklikle ilişkisi olarak* ifade edilir. Bu sorunu ele almayacağız ve ilişkinin olumsuz bir nitelik taşıdığına dikkat çekmekle yetineceğiz, ama bu niteliğin biliş alanındakinden farklı olduğunu da vurgulayalım.[d]

Şimdi sanatsal yaratıma dönelim.

Estetiğin, onu bilişten ve icra edilmiş eylemden keskin bir şekilde ayıran temel özelliği, yapıta (daha doğrusu, estetik nesneye) giren ve dolayısıyla, vazgeçilmez bir kurucu öğe haline gelen alımlayıcı, olumlu kabul edici niteliğidir. Bu anlamda, fiiliyatta hayatın yalnızca sanatın dışında değil, onda, onun içinde de, değer-barındıran –toplumsal, politik, bilişsel vb.– ağırlığının eksiksizce kuruldu-

d. Yükümlülük veya yapılması gerekenin varlıkla ilişkisi *çatışmalı* bir nitelik taşır. Bilişin dünyası içinde hiçbir çatışma mümkün değildir, zira bu dünyada kişi tür bakımından değer-kuramsal olarak farklı herhangi bir şeyle karşılaşamaz. Bilim değil, yalnızca bilim adamı çatışmaya girebilir ve üstelik bunu, kendisi için bilişin, *bilişin icra edilmiş bir edimi* olduğu etik *özne* olarak yapar, yoksa *yetkili olarak* yapmaz. Yapılaması gereken ve varlık arasındaki ayrılma, yalnızca yapılması gereken kapsamında geçerlilik taşır, yani etik edim-icra-eden bilinç için geçerlidir; yalnızca bu bilinç için vardır.

ğunu söyleyebiliriz. Sanat zengindir –verimsiz değildir, sadece belli bir konu üzerinde uzmanlaşmış değildir. Sanatçı yalnızca bir usta-zanaatkâr olarak uzmanlaşmıştır, yani yalnızca verilmiş malzeme ile ilişkili olarak uzmanlaşmıştır.

Estetik biçim, bu saptanmış ve değerlendirilmiş gerçekliği başka bir değer-kuramsal düzeye aktarır elbette, onu yeni bir bütünlüğe tabi kılar ve yeni bir şekilde düzenler: Onu bireyselleştirir, somutlaştırır, yalıtır ve tamamlar, *ama bu, gerçekliğin saptanmış ve değerlendirilmiş olduğu gerçeğini değiştirmez* ve tamamlanan estetik biçim tam da bu önceki saptamaya ve değerlendirmeye yönelmiştir.

Estetik etkinlik, tamamen yeni bir gerçeklik yaratmaz.[e] Doğa ve toplumsal insanlığı yaratan biliş ve icra edilmiş eylemin tersine sanat, bilişin ve eylemin bu önceden karşılaşılan gerçekliğini (doğa ve toplumsal insanlık) yüceltir, süsler ve hatırlar. Onları zenginleştirir ve eksiksiz hale getirir ve her şeyden önce de, *bu iki dünyanın somut sezgisel bütünlüğünü yaratır*. İnsanı, onun estetik çevresi olarak anlaşılacak şekilde doğaya yerleştirir; doğayı insanlaştırır ve insanı doğalaştırır.

Etik ve bilişsel olanın, gerçek nesnesi tarafından bu şekilde kabul edilişinde, estetiğin kendine has *nezaketi, lütufkârlığı* yatıyordur. Adeta hiçbir şeyi seçmez, hiçbir şeyi bölmez, hiçbir şeyi geçersiz kılmaz, hiçbir şeyi itmez ve kendisini hiçbir şeyden koparmaz. Tamamen olumsuz olan bu öğeler sanatta yalnızca sanatın malzemesi ile ilişkili olarak vardır. Sanatçı onlara karşı katı ve acımasızdır: Şair sözcükleri, biçimleri ve ifadeleri acımasızca şekillendirir ve yalnızca birkaçını seçer; mermer parçaları heykeltıraşın keskisinin altından kaçar. Ama ilk örnekte iç insan ve ikincisinde de cisimsel insan zenginleştirilir yalnızca: Etik insan doğa tarafından olumlanarak kabul görüp zenginleşirken, doğal insan da etik anlam kazanarak zenginleşir.

---

e. Estetiğin ikincil doğası olarak adlandırabileceğimiz şey, etik ve bilişsel ile beraber, bağımsızlığını ve farklılığını hiçbir şekilde azaltmaz elbette. Estetik etkinlik, bilişin ve eylemin gerçekliğinin olumlu bir şekilde kabul edildiği ve tecelli ettiği kendi gerçekliğini yaratır: Estetiğin farklılığını oluşturan budur.

İnsanın dünya ve insan hakkındaki nazik, kabul edici ve zenginleştirici iyimser düşünme kategorilerinin neredeyse hepsi (dinsel değil ama tamamen seküler kategoriler elbet) nitelik bakımından estetiktir. Bu tür bir düşünmenin, olması gereken şeyi ve bir görev olarak ortaya koyulan şeyi, zaten verilmiş ve mevcut bir yerde var olan bir şey olarak temsil etme eğilimi de estetiktir –mitolojinin düşüncesini ve önemli bir ölçüde de metafizik düşünceyi yaratmış olan eğilim.

Sanat yeni bir biçimi, biliş ve eylem için zaten gerçeklik haline gelmiş olan şeyle yeni bir değer-kuramsal ilişki olarak yaratır: Sanatta her şeyi fark ederiz ve her şeyi hatırlarız (Platon'un formülünün tersine, bilişte hiçbir şeyin farkına varmayız ve hiçbir şeyi hatırlamayız).[23] Ama yenilik, özgünlük, beklenmedik lik, özgürlük bileşeninin sanatta böylesine önemli olmasının nedeni tam da bundan kaynaklanır, zira burada yeniliğin, özgünlüğün, özgürlüğün kavranmasını mümkün kılan bir arka plan –biliş ve eylemin fark edilmiş ve birlikte deneyimlenmiş dünyası– vardır. Sanatta yeni bir şekilde görünen ve tınlayan bu dünyadır ve sanatçının etkinliği bu dünya ile ilişkili olarak –özgür olarak– algılanır. Biliş ve icra edilmiş eylem birincildir, yani kendi nesnelerini yaratırlar: Kavranan şey ilk kez yeni bir ışıkta kavranıyor ve hatırlanıyor değildir, ama ilk kez belirleniyordur ve bir eylem henüz var olmayan şey ile yaşar ancak. Burada her şey, daha en baştan yenidir ve burada yenilik olmamasının nedeni budur; burada her şey *ex origine*'dir (özgündür) ve burada özgünlük olamamasının nedeni budur.

Estetiğin yukarıda dikkat çekilen karakteristiği –doğayı ve toplumsal insanlığı olumlu kabul edişi ve somut bir şekilde birleştirmesi– estetiğin felsefeyle farklı ilişkisini de açıklar. Felsefe tarihinde, bilişin ve eylemin henüz ulaşılmamış bütünlüğünün estetik tasavvurun somut sezgisel ve adeta *verilmiş*, zaten-mevcut *bütünlüğü* ile ikame edilmesine yönelik sürekli yinelenen bir eğilim saptarız.

23. Buradaki gönderme, Platon'un içkin fikirler öğretisinedir, bilginin doğru hatırlama olduğu varsayımınadır; bu *Menon*'da şöyle aktarılır: Sokrates geometriyi hiç bilmeyen kölenin bile hipotenüsün karesine ilişkin önermenin nasıl ispatlanacağını "içkin olarak" bildiğini Menon'a kanıtlar.

Sonuçta bilişin ve etik eylemin, varlığın ve yükümlülüğün bütünlüğü, her şeye rağmen, bize dolayımsız bakışımızda, sezgimizde verilmiş olan somut, canlı bir bütünlüktür. Bu sezgisel bütünlük, felsefenin peşine düştüğü bütünlük olabilir mi? Bu, düşünce için gerçekten de muazzam bir ayartmayı temsil eder; felsefe biliminin tek büyük mecrasının yanında, ona paralel, yollar değil, ama tecrit edilmiş bireysel, sanatsal-felsefi sezgi adaları (bazen her biri kendine has bir şekilde parıldar)[f] yaratan bir ayartmayı temsil eder. Bu estetikleşmiş, sezgisel kavrayışların keşfettiği yarı felsefi bütünlük, dünyayla ve kültürle, tıpkı estetik biçimin bütünlüğünün bir sanat yapıtındaki içerikle ilişki kurması gibi ilişki kurar.[g]

Estetiğin en önemli görevlerinden biri, estetikleşmiş felsefelere bir yaklaşım bulmaktır, *sanat teorisi temelinde bir sezgisel felsefe teorisi yaratmaktır.* Bu tür bir görevi yerine getirme olasılığı en düşük olanı ise malzeme estetiğidir: İçeriği göz ardı ederken, felsefede sanatsal sezgiye yönelik bir yaklaşımdan bile yoksundur.

Bilişin ve etik eylemin, (zaten saptanmış ve değerlendirilmiş bir gerçeklik olarak) estetik nesneye giren ve orada somut, sezgisel birleştirmeye, bireyleştirmeye, somutlaştırmaya, yalıtmaya ve tamamlamaya, yani belirli malzeme aracılığıyla kavrayıcı sanatsal biçimlendirme sürecine tabi olan gerçekliği –*bu gerçekliği* (sözcüğün geleneksel kullanımıyla tamamen uygun olarak) *bir sanat yapıtının* (daha doğrusu *estetik nesnenin*) *içeriği olarak adlandıracağız.*

İçerik, estetik nesnenin vazgeçilmez kurucu öğesidir ve sanatsal biçim de onunla bağıntılıdır; *bu bağıntı dışında sanatsal biçimin hiçbir anlamı yoktur.*

f. Bilişin ve eylemin bir diğer sezgisel-estetik bütünlük çeşitlemesi de mittir. Mitte etik öğe bilişsel öğeden (üstelik içsel farklılaşmadan neredeyse tamamen yoksun olan bilişsel öğeden) daha üstün olduğundan ve sezgisel felsefeye kıyasla estetik biçimlendirme özgürlüğü daha fazla olduğundan mit, sanata sezgisel felsefeden çok daha yakındır (mitsel olayın sunumundaki yalıtma veya ayırma öğesi, her ne kadar sanattakine kıyasla mukayese götürmeyecek ölçüde daha zayıf olsa da, sezgisel felsefedekinden daha güçlüdür; estetik özneleştirme ve kişileştirme öğesi ve biçimin diğer kurucu öğeleri daha güçlüdür).

g. Felsefe, sözgelimi geometrideki çizim gibi bir şey veya bulgusal bir hipotez gibi, yardımcı bir araç olarak, bütünlüğün sezgisel imgesinden yararlanabilir. Hayatta da her aşamada benzer bir bütünlük imgesinin yardımına başvururuz.

İçerikle, yani dünya ve onun kurucu öğeleriyle, bilişin ve etik eylemin nesnesi olarak dünyayla ilişkisi dışında biçim, estetik açıdan geçerli olamaz ve temel işlevlerini yerine getiremez.

Yazarın-sanatçının konumu ve sanatsal görevi, dünyada bilişin ve etik eylemin tüm değerleriyle bağlantılı olarak anlaşılabilir ve bu şekilde anlaşılmalıdır: Birleştirilen, bireyselleştirilen, bir bütün haline getirilen, yalıtılan ve tamamlanan şey, malzeme değildir; birleştirmeye gerek yoktur, çünkü onda hiçbir ayrılma yoktur; ayrıca ilgisiz olduğu tamamlanmaya da ihtiyacı yoktur, zira malzemenin tamamlanmaya ihtiyaç duyması için bir eylemin değer-kuramsal ve anlamla-ilişkili hareketine katılması gerekir. Kısacası, birleştirilen, bireyselleştirilen, bir bütün haline getirilen, yalıtılan ve tamamlanan şey, gerçekliğin kavranarak deneyimlenen değer-kuramsal oluşumudur *–gerçeklik olayıdır.*

Estetik açıdan geçerli biçim, bilişin ve eylemin dünyasıyla özsel bir ilişkinin ifadesidir. Ama bu ilişki bilişsel veya etik bir ilişki değildir: Sanatçı olaya, onun dolaysız bir katılımcısı olarak katılmaz, zira öyle olsaydı, bilişe katılan ve etik olarak edimde bulunan birisi olurdu. Sanatçı, olayla ilgisi olmayan ama *gerçekleşen şeyin değer-kuramsal anlamını anlayan* bir temaşa eden kişi olarak olayın dışında *özsel* bir *konuma* sahiptir –olayı deneyimlemeyen ama olayı birlikte-deneyimleyerek temaşa eden birisidir, çünkü kişi, bir noktaya kadar birlikte değerlendirmeden, bir olayı özgül olarak bir *olay* halinde temaşa edemez.

Bu *dışarıda konumlanmışlık* (ama kayıtsızlık değil), kendi kendine sürdürülen sanatsal etkinliğin olayı *dışarıdan* birleştirmesine, biçimlendirmesine ve tamamlamasına olanak tanır. Bu birleştirme ve tamamlama, prensipte biliş ve eylem kapsamında mümkün değildir: Bilişin gerçekliği, kendisine sadık kaldığı sürece, yükümlülükle (olması gerekenle) birleşmediği gibi, yükümlülük de, ayrılığını koruduğu sürece, gerçeklikle birleşmez. İhtiyaç duyulan şey, kavrayan bilincin dışında, yükümlü ve edim-icra-eden bilincin dışında özsel bir değer-kuramsal konumdur, birleşmeyi ve tamamlanmayı gerçekleştirmeyi mümkün kılacak bir konumdur (biliş ve eylem kapsamında tamamlanma mümkün değildir).

Estetik biçim, sezgisel olarak birleştirici ve tamamlayıcı bir biçim olarak, içeriğe --(etik olarak deneyimlenen hayatta, sanatın sınırları dışında gerçek olan) potansiyel bir bölük pörçüklük halindeki, bir-görev-olarak-ortaya-koyulma ve daha tatmin edilmemiş olma halindeki içeriğe– gökten zembille iniyormuşçasına dışarıdan bahşedilir ve onu yeni bir değer-kuramsal düzleme, müstakil (yalıtılmış) ve tamamlanmış varlığın düzlemine, değer-kuramsal olarak kendine yeterli varlığın düzlemine –güzelliğin düzlemine– aktarır.

İçeriği *dışarıdan* sarmalayan *biçim onu dışsallaştırır*, *yani cisimleştirir*. Dolayısıyla, geleneksel klasik terminoloji temelde doğruluğunu korur.

Çağdaş poetikada, estetik nesnenin kurucu öğesi olarak içeriğin reddedilmesinde iki eğilim belirgindir; bu iki eğilim her zaman kesin olarak saptanamaz ve henüz formülleştirilmiş değildir: (1) İçerik sadece kurucu bir öğedir, başka bir deyişle, bir sanat yapıtında bilişsel-etik değerin tamamen biçimsel bir önemi vardır; (2) İçerik sadece malzemenin bir bileşenidir. Sanatta malzeme konusunu ele alacağımız bir sonraki bölümde bu ikinci eğilime genel hatlarıyla değineceğiz. Şimdi birinci eğilim üzerinde duralım.

Diğer her şeyden önce, içeriğin sanatsal nesnede tamamen biçimlenmiş, tamamen cisimleşmiş olarak verilmiş olduğuna dikkat edilmelidir; aksi halde, sanatsal bütünde eriyen bir öğe değil, karşı çıkılabilir bir nesirselcilik olurdu. Bir sanat yapıtında, tıpkı saf biçim olmadığı gibi, saf içerik sayılabilecek, gerçek bir öğe yalıtmak da mümkün değildir: İçerik ve biçim iç içe geçer, bu ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Ama estetik çözümleme için kaynaşmazlar, yani farklı türde geçerliliklerdir: Eğer biçim katışıksız bir estetik öneme sahipse, sarmaladığı içerik de potansiyel bir bilişsel ve etik öneme sahip olmalıdır. Biçim içeriğin estetik-dışı ağırlığına ihtiyaç duyar, zira o olmadan kendisini biçim olarak gerçekleştiremez. Peki ama bu temelde, içeriğin katışıksız bir biçimsel öğe olduğu söylenebilir mi?

İçeriği tamamen yadsırken, bırakın "biçim" terimini kullanmanın dışsal mantıksal (terminolojik) saçmalığı üzerinde kafa yormayı (çünkü biçim, tam da biçim *olmayan* içerikle bağıntılı bir kav-

ramdır), bu tür bir savda daha özsel bir metodolojik tehlike barınmaktadır: Bu savda, içerik biçimin bakış açısından ikame edilebilir bir şey olarak kavranır –biçim içeriğin bilişsel-etik geçerliliği ile ilgili değildir ve bu geçerlilik de estetik nesnede tamamen tesadüfidir. Biçim içeriği tamamen görelileştirir; sav, içeriği tam da bu anlamda biçimin bir öğesi haline getirir.

Aslında sanatta şöyle bir durum gerçekleşebilir: Biçim, kendi bilişsel ve etik geçerliliğinde, içerikle birincil ilişkisini kaybedebilir; içerik "tamamen biçimsel bir öğe" düzeyine indirgenebilir. İçeriğin bu şekilde güçsüzleşmesi, her şeyden önce biçimin sanatsal önemini azaltır: Biçim en önemli işlevlerinden birinden –bu anlamda, özellikle sözel sanatta büyük önem taşıyan, bilişsel ve etik olanın sezgisel birleştirilmesinden– yoksun kalır. Yalıtma işlevi ve tamamlama işlevi de güçsüzleşir. Bu tür durumlarda da, içeriği hâlâ sanat yapıtının kurucu bir öğesi olarak ele alıyoruzdur (zira aksi halde bir sanat yapıtına sahip olmazdık), ama bu durumda içerik artık ikinci-el bir içeriktir, zayıflamış bir içeriktir ve dolayısıyla biçim de zayıflamış bir biçimdir: Edebiyat denen şeyi bir hayli basite indirgemek zorunda kalıyoruzdur. Bu fenomen üzerinde durmak gerekir, çünkü bazı Biçimciler "edebiyatı" genelde sanatsal yaratımın yegâre türü olarak addetme eğilimindedir.

Gerçekten de dünyayla ilgisi olmayan, ama yalnızca edebi bir bağlamda "dünya" sözcüğüyle ilgili olan, çağdaş süreli yayınların sayfalarının dışına bile çıkamadan ve bizi hiçbir şekilde sınırlarının ötesine götürmeden dergilerin sayfalarında doğan, yaşayan ve ölen yapıtlar vardır. Yine de onlar için sanat yapıtının kurucu öğesi olarak vazgeçilmez olan içeriğin bilişsel-etik öğesini, doğrudan doğruya bilişin dünyasından ve icra edilmiş eylemin etik gerçekliğinden almazlar, bilakis diğer sanatsal yapıtlardan alırlar veya onlarla analoji kurarak inşa ederler. Burada söz konusu olan, en yüksek sanatta kesinlikle mevcut olan sanatsal etkilerin ve geleneklerin varlığı değildir elbette. Daha ziyade, özümsenmiş içerikle içsel bir ilişkidir: Söz ettiğimiz edebi yapıtlarda, içerik birlikte deneyimlenmez veya birlikte saptanmaz, bilakis dışsal, tamamen "edebi" değerlendirmeye uygun bir şekilde özümsenir. Sanatsal biçim burada içerik-

le tüm bilişsel ve etik ağırlığıyla karşılaşmaz. Daha ziyade, bir edebiyat yapıtı, taklit ettiği veya "başkalaştırdığı"[24] ve oluşturduğu arka planın önünde yeni bir şey olarak algılandığı, farklı bir sanat yapıtıyla buluşur. Burada biçim dolaysız, estetik-dışı geçerliliğinde içeriğe kayıtsızdır.

Söz sanatçısı edebiyatı hem bilişin hem de icra edilmiş eylemin gerçekliğinin yanında, zaten mevcut halde bulur: Eski edebi biçimlere karşı mücadeleye girmesi veya onlardan yana saf tutması gerekir, onları kullanması, onları birleştirmesi, onların direncini alt etmesi veya onlardan destek bulması gerekir. Ama tamamen edebi bir bağlamın sınırları içindeki bu hareketin ve mücadelenin tam kalbinde, eylemin ve bilişin gerçekliğiyle daha özsel, belirleyici, birincil bir mücadele yaşanmaktadır: Her sanatçı kendi yapıtında, tabii bu önemli ve ciddi bir yapıtsa, bir *ilk sanatçıdır* adeta; *eylemin ve bilişin estetik-dışı gerçekliği karşısında,* kendisinin tamamen kişisel etik-biyografik deneyiminin sınırları içinde bile olsa, *doğrudan doğruya estetik bir konum bulmalıdır.* Ne bir bütün olarak sanat yapıtı ne de onun herhangi bir bileşeni, sadece soyut edebi düzenlemeler kapsamında anlaşılabilir. Anlam düzeyini, yani eylemin ve bilişin olası düzenlemelerini hesaba katmak da elzemdir, çünkü estetik açıdan geçerli biçim bir boşluğu kuşatmaz, bilakis hayatın özerk bir şekilde sürekli anlama yönelmişliğini kuşatır. Sanat yapıtında, adeta iki yönetici güç ve bu güçler tarafından belirlenmiş iki yasal düzen hüküm sürüyordur; her kurucu öğe, iki değer sistemi içinde, içerik ve biçimin değer sistemi içinde belirlenir çünkü geçerli her bileşende bu sistemlerin ikisi de, özsel ve değer-kuramsal olarak yoğun bir etkileşim halindedir. Ama estetik biçim, eylemin ve bilişin içsel düzenlemelerini kesinlikle tamamen kuşatır ve bu düzenlemeleri kendi bütünlüğüne tabi kılar: Ancak bu koşul yerine getirildiğinde, bir yapıttan sanat yapıtı olarak söz edebiliriz.

Sanatsal yaratımda ve temaşada içerik nasıl fiili hale gelir ve estetik çözümlemenin bu konuda yerine getirmesi gerektiği görevleri ve yöntemleri nelerdir? Estetiğin bu problemlerine burada kısaca

24. Buradaki gönderme, ilk 1914 tarihli manifestosu "Dünyanın Dirilişi"nde Şoklovski tarafından ortaya atılan Biçimci başkalaştırma (*ostranenie*) öğretisinedir.

değineceğiz. Aşağıdaki açıklamalar konuyu tamamen kapsamıyor elbette, yalnızca problemi özetliyor. Dahası, belirli malzeme aracılığıyla içeriğin kompozisyona dayalı gerçekleştirilmesini de bütünüyle tartışmayacağız.

(1) Kişi sahiden içerik olan, yani verilmiş bir estetik nesnenin kurucu bir öğesi olan bilişsel-etik öğeyi ve kişinin içerikle ilgili olarak inşa edip ifade edebildiği ama estetik nesnenin parçası olamayan yargılar ve etik değerlendirmeleri birbirinden kesin olarak ayırmalıdır.

(2) İçerik tamamen bilişsel olamaz, etik bir bileşenden tamamen yoksun olamaz. Üstelik etik olanın içerikte özsel bir önceliği olduğu da söylenebilir. Sanatsal biçim katışıksız kavramsallaştırma ve katışıksız yargı ile ilişkili olarak kendisini gerçekleştiremez: Tamamen bilişsel bir öğe, bir sanat yapıtında kaçınılmaz olarak çözülmemiş nesirselcilik olarak yalıtılmış olmaya devam edecektir. Kavranan her şey, insan eyleminin icra edildiği dünya ile bağıntılı olmalıdır, edimde bulunan bilinçlerle temel bir bağı olmalıdır ve ancak bu şekilde sanat yapıtına girebilir.

(3) Sanatsal yaratım ve temaşa, yalnızca empati kurma için bir araç sağlayan teorik anlama ve yorumlama aracılığıyla değil, doğrudan doğruya *birlikte deneyimleme veya empati kurma ve birlikte değerlendirme aracılığıyla* içeriğin etik bileşeninin hâkimiyetini ele geçirir. Yalnızca eylem *olayı, edimde bulunan bilincin kendisinin içindeki canlı icrasında* doğrudan doğruya etiktir (bir düşünme, yapma, hissetme, arzulama eylemi vb.). Sanatsal biçim tarafından dışarıdan tamamlanan tam da bu olaydır, ama kesinlikle onun etik yargılar, ahlâki normlar, buyruklar, yasalar vb. biçiminde teorik yazıya-geçirilmesi değildir.

Etik bir eylemin teorik yazıya-geçirilmesi, formülleştirilmesi, zaten onun biliş düzlemine, yani ikincil bir bileşene aktarılmasıdır, oysa sanatsal biçim (örneğin bir eylem hakkındaki bir öykünün gerçekleştirdiği biçim veya öykülü bir şiirin epik kahramanlaştırma biçimi veya lirik cisimleştirme biçimi vb.), isteyen, hisseden ve edimde bulunan bilinçle birlikte deneyimleme suretiyle eylemin birincil etik doğasının hâkimiyetini ele geçirerek, bizatihi eylemin

kendisiyle ilgili olmak zorundadır; ikincil bilişsel öğe burada bir aracın tali önemine sahip olabilir yalnızca.

Sanatçının ve temaşa eden kişinin psikolojik bilinçle birlikte deneyimlemediği (hatta tam anlamıyla ifade edecek olursak, onunla birlikte deneyimlemesi imkânsızdır) ama etik yönelimli edimde bulunan bilinçle[h] birlikte deneyimlediği vurgulanmalıdır.

Peki içeriğin estetik çözümlenmesinin görevleri ve olanakları nelerdir?

Estetik çözümleme, nesne yaratım ve temaşa süreçlerinde gerçekleşirken asla bu nesnenin sınırları dışına çıkmadan, başka her şeyden önce içeriğin estetik nesneye içkin olan bileşenini açığa çıkarmalıdır.

Şimdi içeriğin bilişsel bileşeni üzerinde duralım.

Bilişsel kavrayışın bileşeni her yerde sanatsal yaratım ve temaşa etkinliğine eşlik eder, ama çoğunlukla etik bileşenden tamamen ayrılamaz ve yeterli bir yargıda ifade edilemez. Bilişin dünyasının potansiyel bütünlüğü ve vazgeçilmezliği adeta estetik nesnenin her bileşeninde parıldar ve bu tür bir bütünlük her ne kadar bizatihi yapıtın kendisinde hiçbir zaman tamamen gerçekleşmese de, iki dünyanın farklı, sezgisel olarak verilmiş bütünlüğünün, dikkat çektiğimiz üzere, estetiğin özsel bir bileşeni olmasını sağlayarak, etik mücadelenin dünyasına katılır.[i] Dolayısıyla, her sözcüğün arkasında, bir şiir yapıtının her cümlesinin arkasında, potansiyel bir nesirsel anlam, nesirsel bir eğilim, yani bilişin bütünlüğüne eksiksiz potansiyel bir gönderme, duyulabilir.

Bilişsel bileşen, estetik nesneyi adeta içeriden aydınlatır; arı bir

h. Empati ve sempatiye dayalı birlikte değerlendirme, tek başlarına estetik bir nitelik taşımazlar. Empati kurma ediminin içeriği etiktir: Bir başka bilincin ahlâki veya pratik-gündelik değer-kuramsal tutumudur (duygusal-iradi tutumudur). Empati kurma sanatının içeriği, farklı şekillerde yorumlanabilir ve yeniden işlenebilir: Bir biliş nesnesi haline getirilebilir (fizyolojik veya psikolojik-etik kavrayış) veya bir etik eylemi koşullandırabilir (empati kurmanın içeriğinin en yaygın yorumlanma biçimi: sempati, sevecenlik, yardım) veya son olarak, estetik tamamlamanın bir nesnesi haline getirilebilir. Adlandırdığımız şekliyle empati estetiğini daha sonra çok daha ayrıntılı ele alacağız.

i. Sanatsal biçimde kurucu bir öğe olarak yazarın yaratıcı kişiliğinin rolüne daha sonra açıklık getireceğiz; bilişsel ve etik öğenin birleşmesi, tam da yazarın etkinliğinin bütünlüğü kapsamında gerçekleşir.

su gibi, etik gerilimin ve sanatsal tamamlamanın şarabıyla karışır. Ama belirli bir yargı haline gelecek denli yoğunlaşmaz ve katılaşmaz. Her şey kavranır ama yeterli bir kavramla saptanmaz.

Eğer her şeyi kavrayan bu kavrayış olmasaydı, estetik nesne (yani, sanatsal olarak yaratılan ve kavranan şey), tıpkı tam bir kendinden geçme halinin içeriğinin ifadesiz olması gibi (zira bu halin içeriğini anımsatan hiçbir şey yoktur, söyleyecek hiçbir şey yoktur ve değerlendirilemez, yani halin kendisi değerlendirilemez, yoksa içeriği değil), hem teorik hem pratik deneyimin tüm karşılıklı bağlantılarından kaçardı. Aynı şekilde, sanatsal yaratım ve temaşa, eğer bilişin potansiyel bütünlüğüne herhangi bir katılımdan yoksunlarsa, eğer bu bütünlük onlara sızmıyorsa ve içeriden kavranamıyorlarsa, gerçekleşmiş olduğu geçmiş zamandan, hakkında yalnızca *post factum* (olaydan sonra) bilgi sahibi olmak mümkün olan yalıtılmış bir amnezi hali olurlardı sadece.

Estetik nesnenin içsel aydınlanmışlığı, sözel sanat alanında, kavrayış düzleminden, sonradan estetik çözümleme tarafından yalıtılabilecek olan *belirli biliş* ve engin içgörüler düzeyine yükselir.

Ama estetik nesnenin içeriğinden bazı belirli bilişsel içgörüler (örneğin İvan Karamazov'un çocukların acı çekmesine, Tanrı'nın dünyasının kabul edilemezliğine vb. dair tamamen felsefi içgörüleri veya Andrey Bolkonski'nin savaşa dair, tarihte bireyin rolüne dair vb. felsefi-tarihsel ve sosyolojik yargıları)[25] yalıttıktan sonra, araştırmacı tüm bu içgörülerin, tek başlarına ne denli derin oldukları önem taşımaksızın, estetik nesnede bilişsel yalıtılmışlıklarıyla verilmiş olmadıklarını ve sanatsal biçimin onlara gönderme yapmadığını ve doğrudan doğruya onları tamamlamadığını unutmamalıdır. Bu içgörüler zorunlu olarak içerikteki etik bileşenle, icra edilmiş eylemin dünyasıyla, olayın dünyasıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla, İvan Karamazov'un içgörüleri tamamen karakterolojik işlevler yerine getirir; İvan'ın hayattaki ahlâki konumu açısından zorunlu bir bileşen olmakla kalmayıp bunun yanı sıra Alyoşa'nın etik ve dini konumuyla da ilişkilidirler ve bundandır ki, romanın tamamlayı-

25. Burada Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşleri* ve Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ındaki karakterlere gönderme yapılmaktadır elbette.

cı sanatsal biçiminin yönelmiş olduğu olaya katılırlar. Aynı şekilde, Andrey Bolkonski'nin yargıları da etik kişiliğinin ve hayattaki konumunun ifadesidirler ve yalnızca kişisel hayatından değil toplumsal ve tarihsel hayattan da imgeleştirilen olayla iç içe geçerler. Böylece bilişsel olarak doğru olan şey, etik icranın veya yerine getirme eyleminin bir bileşeni haline gelir.

Eğer tüm bu yargılar zorunlu olarak şu ya da bu şekilde insan eyleminin somut dünyasıyla bağlantılı olmasaydı, bazen Dostoyevski'nin yapıtlarında ve Tolstoy'un yapıtlarında (örneğin, romanın sonuna doğru bilişsel, felsefi-tarihsel yargıların etik olayla bağlarını tamamen güçlendirip kendilerini teorik bir felsefi inceleme biçiminde düzenledikleri *Savaş ve Barış*'ta)[26] olduğu gibi, yalıtılmış nesirselcilikler olarak kalırlardı.

Tasvirlerde ve yavaş yavaş şekillenen şeyin doğa-bilimsel veya psikolojik açıklamalarında fiili hale gelen bilişsel öğe, etik olaya tamamen farklı bir şekilde bağlıdır. Ama estetik nesnenin içeriğinin bütünlüğünde etik ve bilişsel olanın tüm bağlanma yöntemlerine dikkat çekme niyetinde değiliz.

Fakat bilişsel öğe ve etik olan arasındaki bağı vurgularken, etik olayın ona dahil olan yargıları görelileştirmediğinin ve onların tamamen bilişsel derinliğine, genişliğine ve doğruluğuna kayıtsız olmadığının unutulmaması gerekir. Nitekim Dostoyevski tarafından sanatsal olarak şekillendirilen ve tamamlanan "yeraltı insanının" hayatının ahlâki olayları, Dostoyevski'nin hayattaki konumunun özsel bir öğesi olan kendi dünya görüşünün tamamen bilişsel derinliğine ve tutarlılığına ihtiyaç duyar.

Gerçek anlamda bir estetik çözümleme, tüm bilişsel ağırlığıyla içeriğin teorik bileşenini, olası ve zorunlu olanın sınırları içinde yalıttıktan sonra, bileşenin etik bileşenle bağını ve içeriğin bütünlüğü içindeki önemini daha iyi anlamalıdır. Bu yalıtılmış bilişsel bileşeni, yalnızca içeriğin ve bir bütün olarak estetik nesnenin bütünlüğü-

26. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ta tarihin anlamına ilişkin araya girmeleri sorunu konusunda bkz. Isaiah Berlin'in klasik çalışması *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History* (Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1959) ve Gary Saul Morson'un *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"* adlı çalışması (Stanford: Stanford Unversity pess, 1986).

ne bağlamayıp, felsefi bir dünya görüşünün (genellikle yazarın dünya görüşünün) tamamen bilişsel bütünlüğüne bağlayarak, sanat yapıtından bağımsız bir şekilde teorik incelemenin ve değerlendirmenin nesnesi kılmak mümkündür elbette. Bu tür çalışmalar, büyük bir felsefi ve tarihsel-kültürel önem taşır, ama gerçek anlamda bir estetik çözümlemenin sınırları dışında kalırlar ve ondan dikkatli bir şekilde ayrılmaları gerekir. Şimdi bu tür çalışmaların metodolojisini ele alacağız.

Önce içerikteki etik öğenin çözümlenmesiyle ilgili görevleri ele alalım.

Burada metodoloji çok daha karmaşıktır: Estetik çözümleme, bilimsel olacaksa, temaşanın birlikte deneyimleme (empati kurma) ve birlikte değerlendirme aracılığıyla hâkimiyetini eline geçirdiği etik öğeyi bir şekilde yazıya aktarmalıdır. Yazıya aktarmayı gerçekleştirdikten sonra kişi sanatsal biçimden, her şeyden önce de estetik bireyselleştirmeden uzaklaşmalıdır: Tamamen etik kişiliği bireysel, estetik açıdan geçerli beden ve ruhtaki sanatsal cisimleşmesinden ayırmak önemlidir; sanatsal tamamlamanın tüm bileşenlerinden uzaklaşmak da aynı şekilde önemlidir. Bu tür bir yazıya aktarma zordur ve bazı durumlarda (örneğin müzikte) tamamen imkânsızdır.

Bir yapıtın içeriğinin etik öğesi, yeniden anlatma yoluyla aktarılabilir ve kısmen yazıya geçirilebilir: Yapıtta sanatsal olarak tamamlanan deneyim, eylem ve olayı farklı sözcüklerle aktarmak mümkündür. Bu tür bir yeniden anlatma, eldeki görevin metodolojik olarak doğru kavranması koşuluyla, estetik çözümleme için çok büyük önem taşıyabilir. Gerçekten de, yeniden anlatma her ne kadar sanatsal bir biçim (bir öykü biçimi) olarak kalsa da, onu sadeleştirir ve basit bir empati kurma aracına ve biçimin yalıtıcı, tamamlayıcı ve mesafelendirici işlevlerinden mümkün olduğunca soyutlama aracına indirger (elbette bir öykü onlardan tamamen soyutlanamaz). Sonuç ise şudur: Empati her ne kadar giderek zayıflaşıp soluklaşsa da, (tamamlanamayan ve varlık olayının bütünlüğüne katılan) birlikte deneyimlenen şeyin tamamen etik, sorumlu niteliği iyice belirginleşir –biçimin kopmuş olduğu bütünlükle olan bağı

daha belirgin bir hale gelir. Bu aynı zamanda etik bileşenin, yargıların (etik yargılar –tam anlamıyla, sosyolojik yargılar ve diğerleri) bilişsel biçimine aktarılmasını da, yani onun, yazıya aktarmanın mümkün olduğu sınırlar içinde tamamen teorik yazıya aktarılmasını kolaylaştırabilir.

Birçok eleştirmen ve edebiyat tarihçisi, metodolojik olarak tasarlanmış yarı-estetik yeniden-anlatma aracılığıyla, etik öğeyi açığa vurma konusunda büyük ustalık sergiler.

Tamamen teorik bir yazıya aktarma edimi, içeriğin etik öğesini asla bütünüyle içeremez; yalnızca empati bunu yapabilir. Ama o da, ulaşılamaz sınırı olarak bunun için uğraşabilir ve bunu yapmalıdır da. Etik icra bileşeni ya icra edilir ya da sanatsal olarak temaşa edilir, ama teorik olarak asla yeterli şekilde formülleştirilemez.

Biçim tarafından tamamlanan içeriğin etik öğesini (olası olanın sınırları içinde) yazıya aktardıktan sonra, gerçek anlamda bir estetik çözümleme, içeriğin tamamının önemini estetik nesnenin bütünü kapsamında anlamalıdır, yani onu tam da bu verilmiş sanatsal biçimin içeriği olarak anlamalıdır ve biçimi de tam da bu verilmiş içeriğin biçimi olarak anlamalıdır, ama bunu kesinlikle yapıtın sınırları dışına çıkmadan yapmalıdır. Ne var ki, etik öğe, tıpkı bilişsel öğe gibi, yalıtılabilir ve bağımsız çözümlemenin, felsefi-etik veya sosyolojik çözümlemenin nesnesi kılınabilir. Çağdaş ahlâki veya politik değerlendirmelerin nesnesi haline (estetik temaşanın vazgeçilmez bir parçası olan birincil birlikte-değerlendirmeler değil ama ikincil değerlendirmeler haline) de getirilebilir. Dolayısıyla, sosyolojik yöntem[27] toplumsal boyutunda etik olayı –estetik temaşada birlikte deneyimlenen ve birlikte değerlendirilen olayı– yazıya aktarmakla kalmaz yalnızca, yanı sıra nesnenin sınırlarının dışına çıkıp olayı daha geniş toplumsal ve tarihsel bağlantılara yerleş-

27. "Sosyolojik yöntem", 1900 ile 1930 arasında sosyolojide çağdaş çalışmalara dayalı yeni bir edebiyat bilimi bulmaya yönelik muhtelif girişimler için kullanılan genel bir terimdir; bu tür eleştirilerin en ünlüleri G. V. Plekhanov (1856-1918), V. M. Friche (1870-1929), P. N. Sakulin (1868-1930) ve V. F. Pereverzev'di (1882-1968). Ancak 1920'lerin sonlarında parti, çalışmalarını "kaba sosyolojizm" olarak yerden yere vurdu ve Pereverzev 1938'de tutuklandı, on sekiz yılını hapiste geçirdi (nihayet 1956 iyileşme döneminde serbest bırakıldı).

tirir. Bu tür çalışmaların büyük bir bilimsel önemi vardır ve edebiyat tarihçisi için vazgeçilmezdirler, ama gerçek anlamda bir estetik sınırların dışındadırlar.

Etik bileşenin psikolojik yazıya-aktarılması da estetik çözümlemeyle doğrudan doğruya ilişkili değildir. Sanatsal yaratım ve temaşa, etik öznelerle, yani eylemin özneleriyle ve onlar arasındaki etik-toplumsal ilişkilerle ilgilidir (onları tamamlayan sanatsal biçim onlara tam da değer-kuramsal olarak yönelmiştir); sanatsal yaratım ve temaşa, hiçbir şekilde psikolojik öznelerle veya onlar arasındaki psikolojik bağlantılarla ilgili değildir.

Bu önermeyi daha fazla geliştirmeden önce, bazı durumlarda (örneğin müzikal bir yapıtı algılarken) etik öğenin yoğunlaşarak derinleştirilmesinin, metodolojik açıdan kesinlikle kabul edilebilir olduğuna dikkat edilmesi gerekir; oysa yayılarak genişlemesi verilmiş sanatsal biçimi yok ederdi. Etik öğenin, gayri meşru bir şekilde ihlal edilebilecek alt sınırları yoktur: Yapıt etik öğenin derinliğini önceden belirlemez ve bunu yapamaz da.

İçerik çözümlemesi tam anlamda bilimsel bir niteliğe (evrensel olarak geçerli bir niteliğe) ne ölçüde sahiptir?

Prensipte yüksek bir bilimsel geçerliliğe ulaşmak, özellikle de ilgili disiplinler –felsefi etik ve toplum bilimleri– kendileri için mümkün olduğunca yüksek bir bilimsel geçerlilik ölçüsüne ulaştıklarında mümkündür. Ama aslında içerik çözümlemesi son derece güçtür ve belli bir öznelcilikten kaçınmak imkânsızdır; bizatihi estetik nesnenin özü tarafından koşulları yaratılan bir sonuçtur bu. Ama araştırmacının bilimsel becerisi, onu daima doğru sınırlar içinde tutabilir ve çözümlemesinde öznel olan şeye imtina ederek yaklaşmaya zorlayabilir.

Estetiğin içerik çözümlemesinin metodolojisinin temel özellikleri bunlardır.

C. MALZEME SORUNU

Estetik nesne açısından malzemenin önemi sorununu ele alırken, malzeme kesinlikle eksiksiz bilimsel belirliliğinde alınmalı ve bu

belirliliğe yabancı hiçbir öğeyle zenginleştirilmemelidir. Malzeme bakımından belirsizlik sözcük estetiğinde özellikle sık gerçekleşir; neredeyse kişinin hoşuna gidebilecek her şey, "her şeyin başlangıcı olan Söz"e kadar "sözcük"le anlaşılır. Sözcüğün metafiziğine (daha doğrusu, en incelikli biçimlerine) bizzat şairlerin poetika çalışmalarında özellikle sık rastlanır (Rusya'da Vyaçeslav Ivanov,[28] Andrey Beli[29] ve Konstantin Bal'mont[30]); şair sözcüğü zaten estetikleşmiş olarak bulur, ama estetik öğenin bizatihi sözcüğün kendisine ait olduğunu düşünür, böylelikle onu mitsel veya metafizik bir kendiliğe dönüştürür.

Sözcüğü kültüre özgü her şeyle, yani kültürel –bilişsel, etik ve estetik– geçerliliklerle donatarak, kültürde sözcükten başka bir şey olmadığı, kültürün tamamının bir dil fenomeninden başka bir şey olmadığı, alim ve şairin yalnızca sözcükle eşit ölçüde ilgilendiği sonucuna ulaşmak çok kolaydır. Ama mantık veya estetiği, hatta tam da poetikayı dilbilimde eriterek, yalnızca mantığın ve estetiğin ayrılığını değil, aynı ölçüde dilbilimin ayrılığını da yok ederiz.

28. Vyaçeslav Ivanoviç Ivanov (1866-1949), şair, eleştirmen, alim, Rus Simgeciliğinin önde gelen teorisyeni. Ivanov, Berlin Üniversitesi'nde Theodor Mommsen'in gözetiminde doktorasını tamamladı ve ömrünün büyük bölümünü Sovyetler Birliği'nde ve (1924'te Rusya'dan ayrıldıktan sonra) İtalya'da klasik tarih ve edebiyat öğreterek geçirdi. Rusya'da bir Hellenistik düşünce modasının kurucusu olarak hem Bahtin'in ağabeyi Nikolay Bahtin üzerinde hem de Bahtin'in kendisi üzerinde etkili olmuştur; Bahtin'in Ivanov üstüne derslerinden biri *Estetika slovesnogo tvorchestva*'da "Vyaçeslav Ivanov" başlığıyla yayımlanmıştır (Sözel Yaratım Estetiği; Moskova: Iskusstvo, 1979, s. 384-415). Ivanov'un estetik üzerine en önemli derlemeleri, *Following the Stars* (1909) ve *Furrows and Landmarks*'tır (1916). Ivanov'un "Sanatsal Dünya Alanındaki En son Teorik Araştırma Üstüne" başlıklı önemli bir makalesi, Bahtin'in "İçerik Sorunu" çalışmasının zeminini hazırladığı sırada, 1922'de *Nauchnye izvetija*'da yayımlanmıştı.

29. Andrey Beli (Boris Nikolayeviç Bugayev'in takma adı) şair, romancı ve Rus Simgeciliğinin önde gelen teorisyenidir. Edebi metinlerin biçimsel özelliklerine (sadece eleştirmenlerin değil) okuyucuların da iyice dikkat etmesi gerektiği görüşünde ısrar ettiği için Beli, ayrı bir disiplin olarak poetika kavramının en güçlü savunucusu olarak bu denemede özellikle önemlidir. Şiir kalıbı incelemesinde istatistiğin kullanılmasına öncülük etmişti. Beli'nin 1910 tarihli *Symbolism* kitabının (özellikle de "Deney olarak Lirik"e ilişkin bölümünün) Rus Biçimcileri üzerinde önemli bir etkisi olmuştu.

30. Konstantin Dmitriyeviç Bal'mont (1867-1942) Rus Simgeciliğini etkilemiş bir şair, romancı ve çevirmendi. Bir eleştirmen olarak 1915 tarihli kitabı *Poezija kak vol'shebstvo*'da (Büyü olarak Şiir) olduğu gibi şiirin psikolojik ve hatta neredeyse mistik etkilerini yüceltir.

Sözcüğün biliş için, sanatsal yaratım için ve özellikle de şiir için (bizi burada hepsinden daha çok ilgilendiren şiirdir) taşıdığı önemi anlamak, ancak onun tamamen sözel, dilsel doğasını, sözcüğün hizmet ettiği sanatsal yaratımın, dini tapınmanın vb. kavrayış görevlerinden ayrı anladıktan sonra mümkündür. Dilbilim bilimsel, sanatsal veya dini dile tamamen kayıtsız değildir elbette, ama onun için bunlar dilin düpedüz dilsel özellikleridir. Öte yandan, tıpkı biliş psikolojisinin mantık ve epistemolojiye, sanatsal yaratım psikolojisinin de estetiğe dayanması gibi dilbilim de, bunların sanat, bilim ve din açısından önemini anlamak için estetiğin, biliş teorisinin ve diğer felsefi disiplinlerin rehberliğine sığınmak zorundadır.

Dilbilim ancak nesnesi dilin hâkimiyetini elinde tuttuğu ölçüde bir bilimdir. Dilbilimin dili tamamen dilbilimsel düşünce tarafından belirlenir. Tekil, somut bir sözce,[31] –ister bilimsel ister sanatsal, politik vb. olsun– daima kültürel bir değer-ve-anlam bağlamında veya gündelik kişisel hayata ait bir durumun bağlamında verilmiştir. Her müstakil sözce canlıdır ve bir anlama sahiptir, ama yalnızca bu bağlamlar içinde öyledir: Doğru veya yanlıştır, güzel veya çirkindir, içten veya yalancıdır, samimidir, alaycıdır, otoriterdir ya da değildir –tarafsız sözce diye bir şey yoktur ve olamaz da. Ama dilbilim onlarda yalnızca bir *dil fenomeni* görür ve *onları* bir kavramın bütünlüğüyle, pratik hayatın bütünlüğüyle, tarihin bütünlüğüyle, bir kişinin karakterinin bütünlüğüyle vb. değil, *yalnızca dilin bütünlüğü ile ilişkilendirir.*

Tarihsel bir sözcenin bilim için, politika için veya bir bireyin kişisel hayatında ne tür bir önem taşıdığı fark etmez ve dilbilim için anlam alanında bir değişiklik yansıtmaz, dünyaya dair yeni bir perspektif yansıtmaz veya *yeni bir sanatsal biçimi* veya bir suçu veya ahlâki bir kusuru yansıtmaz. Dilbilim için yalnızca bir dil fe-

31. Burada dilbilime karşı öne sürülen sav ve özellikle de üstdilbilimsel bir fenomen olarak sözcenin yalıtılması, Bahtin'in *Marxism and the Philosophy of Language* (1929'da Voloşinov'un adıyla yayımlanmıştır; İngilizce çevirisi Harvard Üniversitesi yayınları arasında bulunmaktadır) [Türkçesi için bkz. *Marksizm ve Dil Felsefesi*, çev.: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay,, 2001.] sözce ve konuşma türleri üstüne daha sonraki çalışmasının ve "Konuşma Türleri" (1952-1953, Texas Üniversitesi yayınları arasında 1986'da yayımlanan *Speech Genres and Other Late Essays* içinde yer almaktadır) başlıklı denemesinin habercisidir.

nomenidir ve belki de yeni bir dilsel inşadır, o kadar. Ve sözcüğün anlamı, bir gönderme olarak anlamı, dilbilim için sadece, sözcüğün gerçekte işitildiği anlam-ve-değer bağlamından uygun şekilde çıkarılmış olan *dilsel olarak belirlenmiş bir sözcük* bileşenidir.

Dilbilim ancak bu şekilde, sözcüğün *tamamen sözel* bileşenini yalıtıp serbest bırakarak nesnesi üzerinde metodolojik hâkimiyet kurar –dil, dil-dışı değerlere *kayıtsızdır* (ya da her sözceyi ilişkilendirdiği yeni, tamamen dilsel bir değer yaratır).

Dilbilim, ancak kendisini metafizik yanlılıktan (sözcüğün tözselleştirilmesi ve gerçek nesneleşmesinden), mantığa aşırı bir bağlanımdan, psikolojizmden ve estetizmden kurtarmada istikrar göstererek nesnesine doğru yol alır ve onu metodolojik olarak koyutlar ve yalnızca bu sayede ilk kez bilimsel bir disiplin haline gelir.

Dilbilim nesnesine metodolojik olarak hâkim olmada tüm alanlarda aynı derecede başarılı değildir: Nesnesine sözdiziminde[32] hâkim olma sıkıntısı çekmektedir ve henüz yolun başındadır; daha semantik alanında çok az şey yapılmıştır; büyük sözel kendiliklerin –gündelik hayata ait sözceler, diyalog, konuşma, inceleme, roman vb.– incelenmesiyle ilgili alanda henüz hiçbir ilerleme kaydedilmemiştir; nitekim bu sözceler de sözel fenomenler olarak tamamen dilsel terimlerle tanımlanıp incelenebilir ve bu yapılmalıdır da. Bu fenomenlerin poetikanın ve retoriğin eski kurallarına göre ve poetikanın çağdaş uyarlamasında –betimleyici poetika– incelenmesi, dilbilimsel bakış açısının ve ona tamamen yabancı –mantıksal, psikolojik, estetik– bakış açılarının, önceden dikkat çektiğimiz gibi, birbirine karıştırılmasından ötürü, bilimsel addedilemez. Büyük sözel bütünlerin sözdizimi (veya sanatsal veya bilimsel bir görevi dikkate alan kompozisyondan farklı olarak dilbilimin bir dalı olan kompozisyon) hâlâ inşa edilmeyi ve geçerli kılınmayı beklemektedir: Dilbilim, bilimsel olarak, hâlâ karmaşık cümlenin ötesine geçebilmiş değildir. Dilbilimin bilimsel olarak incelediği en kapsamlı dil fenomeni karmaşık cümledir: Kişi, dilbilimin yöntemsel bakım-

32. *Marksizm ve Dil Felsefesi*'nin çok önemli üçüncü (ve sonuç) bölümü "Sözdizim Yapılarındaki Sözcelem Biçimlerinin Tarihine Doğru: Sosyolojik Yöntemin Sözdizim Sorunlarına Uygulanmasına Dair İnceleme", sözdizim incelemesindeki bu kusuru gidermeye yönelik bir girişimdir.

dan katışıksız dilinin bu noktada birdenbire son bulduğu izlenimine kapılır ama tam da bu noktada bir kez daha başlayan şey yine bilimdir, şiirdir vb.; bununla birlikte, ne denli zor olursa olsun ve dilbilime yabancı bakış açılarının gündeme getirilmesi ne denli baştan çıkarıcı olursa olsun, bu noktada katışıksız dilbilimsel çözümlemeye yine de devam edilebilir.

Dilbilim, ancak metodolojik bir istikrar göstererek, nesnesi üzerinde tümüyle hâkimiyet kurduktan sonra sözel sanat estetiği açısından verimli olabilecektir ve yeri gelince sözel sanat estetiğinin hizmetine girmekten korkmayacaktır. O zamana kadar, "şiirsel dil",[33] "imge", "kavram", "yargı" ve benzeri terimler kışkırtıcı olmaya ve dilbilim için büyük bir tehlike arz etmeye devam edeceklerdir. Üstelik dilbilimin onlardan korkması için haklı bir nedeni de vardır: Bunlar bu disiplinin metodolojik katışıksızlığını çok uzun bir süreden beri bulanıklaştırmakta ve buna hâlâ devam etmektedirler.

Öyleyse *katı dilsel anlamda kavrandığı şekliyle dil,* şiirin estetik nesnesi için ne tür bir önem taşır?[34] Bu soru, (bazılarının yeniden yorumlamaya meylettiği gibi) şiirsel dilin dilsel özellikleriyle ilgili değildir, bilakis dilbilimin dilinin malzeme olarak şiir için taşıdığı önemle ilgilidir ve nitelik bakımından tamamen estetiktir.

Şiir için dil, tıpkı biliş için ve etik eylem için olduğu gibi (ve dilin yasada, devlette vb. nesnelleşmesi) sadece *teknik bir öğedir.* Bunda dilin şiir için önemi ile doğa bilimlerinin görsel sanatların (içeriği değil) malzemesi olarak incelediği doğanın önemi arasında tam bir benzerlik vardır: fiziksel-matematiksel uzam, kütle, akustiğin sesi vb.

Ama şiir, dilbilimin dilini teknik açıdan özel bir şekilde kullanır: Şiir dile *eksiksiz olarak* ihtiyaç duyar, *tüm yönleriyle ve tüm bileşenleriyle* ihtiyaç duyar –şiir, dilbilimin incelediği sözcüğün *her-*

33. Şiirsel dil, imge, kavram ve yargı, Biçimciliğin ilk aşamasının ana kategorileridir, bunların çoğu (özellikle de "şiirsel dil" fikri) teoride olmasa da daha sonraki Biçimci uygulamada büyük ölçüde değişmiştir.

34. Burada, çalışmalarında bir şiirin gramer, sözdizim, sesbirim yapısının vb. biçimsel-dilbilim kategorileri ile estetik varlığı (şiiri tanımlayan ve akademik bir disiplin olarak dilbilimin dışında kalan kategoriler) arasında ayrım yapmanın çok zor olduğu Roman Jakobson gibi dilbilimcilerin çalışmalarına gönderme yapılıyor.

hangi bir nüansına kayıtsız kalmaz.

Şiir dışında kültürün hiçbir alanı dile bütünüyle ihtiyaç duymaz. Biliş, sözcüğün niteliksel ve nicel yönlerinin sessel boyutunun karmaşık ayrılığına kesinlikle ihtiyaç duymaz; olası tonlamaların çeşitliliğine ihtiyacı yoktur; eklemleme organlarının hareket hissine ihtiyaç duymaz vb. Aynısı kültürel yaratıcılığın diğer alanları için de geçerlidir: Hiçbiri dilsiz yapamaz, ancak ondan çok az şey alırlar.

Dil, olanaklarının tümünü yalnızca şiirde açığa vurur, çünkü dilden en çok talepte bulunan şiirdir: Dilin tüm yönleri en uç noktaya kadar esnetilir ve nihai sınırlarına ulaştırılır. Şiir adeta dilin öz suyunu sıkıp alır ve dil şiirde kendisini aşar.

Ama dilden bu tür taleplerde bulunan şiir yine de *onu dil olarak, dilbilimsel açıdan belirli bir kendilik olarak alt eder*. Şiir tüm sanatları ilgilendiren genel önermenin dışında değildir: *Malzemesi ile ilişkili olarak belirlenmiş sanatsal yaratım, söz konusu malzemenin alt edilmesidir.*

Dil, sözel sanatın estetik nesnesine dilbilimsel belirliliğiyle girmez.

Bu bütün sanatlarda gerçekleşir: Malzemenin estetik-dışı doğası (içerikten ayrı olarak), estetik nesnenin parçası değildir. Yani fiziksel-matematiksel uzam, geometrinin çizgileri ve şekilleri, dinamiğin hareketleri, akustiğin sesi vb. ona girmez. Zanaatkâr olarak sanatçı ve estetik disiplini, bunlarla ilgili olmak zorundadır, ama birincil estetik temaşanın böyle bir zorunluluğu yoktur. Bu iki öğe katı biçimde birbirinden ayrılmalıdır: Sanatçı yapıtı boyunca fiziksel, matematiksel, dilbilimsel olanla ilgilenmek zorundadır; estetikçi de fizikle, matematikle ve dilbilimle ilgilenmelidir. Ama sanatçının sürdürdüğü ve estetiğin incelediği tüm bu teknik çalışma (o olmadan hiçbir sanat yapıtı olmazdı) sanatsal temaşa tarafından yaratılan estetik nesnede yer almaz, yani estetik varlıkta, yaratıcılığın nihai amacında yeri yoktur: Tıpkı bir bina tamamlandığında yapı iskelesinin kaldırılması gibi, bunların hepsi de sanatsal kavrayış anında kaldırılır.[j]

j. Ama bundan, estetik nesnenin bir yerde ve bir şekilde yapıtın yaratılmasından önce ve ondan bağımsız olarak zaten bitmiş bir halde var olduğu sonucu çıkmaz elbette. Bu tür bir varsayım kesinlikle saçmadır.

Yanlış anlaşılmaktan kaçınmak için, burada sanatta tekniğe ilişkin kesin bir tanım getireceğiz: Sanatta teknikten, doğa-bilimsel veya dilbilimsel belirliliğinde bir sanat yapıtının yaratılması için mutlak surette gerekli olan her şeyi kastediyoruz (bu, bir şey olarak bitmiş bir sanat yapıtının tüm oluşumunu içeriyor), ama doğrudan doğruya estetik nesneyle ilişkili değildir –sanatsal bütünün bir parçası değildir. Teknik öğeler, sanatsal izlenim etkenidirler, ama bu izlenimin, yani estetik nesnenin içeriğinin estetik açıdan geçerli parçaları değildirler.

Peki sanatsal nesnede, sözcüğü tam da dilsel belirliliğinde bir sözcük olarak mı algılamamız veya hissetmemiz gerekir? Sözcüğün morfolojik biçimini tam da morfolojik olarak mı hissetmeliyizdir? Sözdizimsel bileşeni sözdizimsel olarak mı hissetmeliyizdir? Semantik düzeni semantik düzen olarak mı hissetmeliyizdir? Sanatsal temaşada poetik bütünü bir olayın, belli bir çabanın, bir iç gerilimin vb. tamamlanmış bütünü olarak değil de, sözel bir bütün olarak mı algılamalıyızdır?

Dilbilimsel çözümleme sözcükleri, cümleleri vb. bulacaktır elbette; fiziksel çözümleme ise belirli bir kimyasal bileşiğin kâğıdını ve mürekkebini bulurdu veya fiziksel belirliliklerinde ses dalgalarını bulurdu; fizyolog duyu organlarına ve sinir merkezlerine uygun süreçler bulurdu; psikolog uygun duygular, işitsel duyumlar, görsel temsiller vb. bulurdu. Estetikçi de bir yapıtın yapısını estetik-dışı belirliliğinde incelerken, uzmanların tüm bu bilimsel yargılarına ve özellikle de dilbilimcinin yargılarına (ve çok daha az ölçüde de psikoloğun yargılarına) ihtiyaç duyacaktır. Ama hem estetikçi hem de sanatsal temaşa sürecindeki herhangi biri için, tüm bu bileşenlerin estetik nesnede bulunmadığı, dolaysız estetik değerlendirmelerimizin (bu güzel, bu muazzam vb.) ilişkili olduğu nesnede bulunmadığı son derece açıktır. Tüm bu bileşenlere yalnızca estetikçinin ikincil, açıklayıcı bilimsel yargısında dikkat çekilir ve hepsi bu yargı tarafından belirlenirler.

Puşkin'in "Anı"[35] (1828) şiirinin estetik nesnesinin kompozis-

35. "Gürültülü gece fani insan için sustuğunda ve gecenin yarı saydam gölgesi ve günün yorgunluğunun ödülü uyku şehrin büyük ve sessiz sokaklarına çöktüğünde, işte o zaman eziyet eden uyanıklık anları benim için sessizce ilerler: ge-

yonunu tanımlamaya çalışsaydık, şunların kompozisyona dahil olduğunu söylerdik: şehir, gece, anılar, pişmanlık vb. –sanatsal yaratıcılığımız doğrudan doğruya bu değerlerle ilgili olmak zorundadır, tinimizin estetik yönelmişliği tam da onlara yönelmiştir. Bu yapıtta sözcükler, sesbirimler, cümleler ve semantik diziler değil, etik bir olay olarak anı ve pişmanlık, estetik olarak şekillenir veya biçimlendirilir ve tamamlanır (sanatsal biçimlendirme, yalıtma ve kurmaca bileşenlerini, yani eksiksiz gerçeklik bileşenini içerir). Tüm bunlar estetik algılamanın içeriğinin dışındadır, yani sanatsal nesnenin dışındadırlar ve sanatsal algılamanın verilmiş içeriğinin dışsal yapıtın estetik-dışı bileşenlerinin hangilerini ve nasıl koşullandırdığı sorusu ortaya atıldığı sürece, estetiğin ikincil, bilimsel yargısı için gereklidirler.

Estetik, malzemenin ve dışsal yapıttaki düzenlenişinin kendisi için taşıdığı öneme karar verebilmek için, sanatsal temaşanın içeriğinin içkin kompozisyonunu, yani estetik nesneyi, estetik katışıksızlığıyla belirlemelidir. Estetik bu şekilde yol alarak, şiir bakımından, dilin estetik nesnede dilbilimsel belirliliğiyle bulunmadığını, *estetik nesnenin* kompozisyonu sanatsal olarak şekillenmiş içeriğe (veya içerik-taşıyan sanatsal biçime) dayanırken, dilin onun dışında kaldığını kabul etmek durumundadır.

Sanatçının sözcük üzerindeki muazzam çalışmasının nihai amacı, sözcüğün alt edilmesidir, zira estetik nesne sözcüklerin sınırlarında, dilin sınırlarında[36] doğar. Ama malzemenin alt edilmesi, *nitelik bakımından* tamamen *içkindir*. Yani, sanatçı dili olumsuzlama yoluyla değil, ama *içkin olarak kusursuzlaştırma* yoluyla dilbilimsel belirliliğinde dilden bağımsızlaşır: Sanatçı dili adeta dilin kendi

cenin boşluğunda vicdan azabı, bir yılan ısırığı gibi, kalbimde alev alev yanıyor;- hayaller kaynıyor; bir yığın bunaltıcı düşünce üşüşüyor acıyla ezilmiş zihnime: bellek uzun tomarını seriyor önüme; hayatımın kaydını nefretle okurken titreyip lanet okuyorum, öfkeyle şikayet ediyorum ve acı gözyaşları döküyorum, ama yine de üzüntülü satırları silip temizleyemiyorum" (çeviri D. Obolenski, *The Heritage of Russian Verse* içinde [Bloomington: Indiana University Press, 1976], s. 98). Genellikle bir roman incelemecisi olduğu düşünülen (ve bazen de nesri şiirin ilerisine taşıyan biri olarak görülen) Bahtin'in ilk yapıtında lirik şiire, özellikle de Puşkin'in şiirine böylesine önem vermesi son derece ilginçtir.

36. Burada sınır fenomenlerine yönelik ilgi, Bahtin'in diyalojizme yönelik erke eğiliminin bir diğer belirtisidir.

sözel silahlarıyla fetheder –dili dilsel olarak kusursuzlaştırma sürecinde kendini aşmaya zorlar.

Şiirde dilin içkin alt edilişi, dilin biliş alanındaki olumsuz alt edilişinden –cebirleştirme, sözcükler yerine uzlaşımsal göstergelerin kullanılması, kısaltmalar ve benzerleri– kesinlikle farklıdır. *İçkin alt etme yalnızca şiirde değil, bütün sanatlarda malzemeyle ilişkinin biçimsel belirlenmesidir.*

Sözel sanat estetiği, dilbilimsel dilin üzerinden atlamamalı ve bir yandan sanatsal yaratımda malzemenin yerine ilişkin doğru bir anlayış temelinde şairin yaratım *tekniğini* ve bir yandan da, estetik nesnenin farklılığını anlamak için dilbilimin tüm çalışmalarından da faydalanmalıdır.

Dikkat çektiğimiz üzere, estetik nesne, sanatsal tasavvurun içeriği ve arkitektonisi olarak, doğa-bilimsel türde (ve psikolojik türde) olmayan ve dilbilimsel türde olmayan tamamen yeni bir varoluşsal oluşumdur: Bir şey olarak malzemeye dayalı –estetik-dışı– belirliliğini alt etme yoluyla bir yapıtın sınırlarında ortaya çıkan, farklı bir estetik kendiliktir.

Bir taraftan, şiirsel bir yapıtta sözcükler bir cümle, bir tam cümle, bir bölüm, bir edim vb. bütününde birleşirler, diğer taraftan bir kahramanın görünüşünün, karakterinin, durumunun, hayat koşulunun, eylemlerinin vb. bütününü yaratırlar. Ve son olarak, estetik olarak şekillenmiş ve tamamlanmış etik bir hayat olayının bütününü yaratırlar ve bunu yaparken de, sözcük, cümle, dize, bölüm vb. olmaktan çıkarlar. Bu demektir ki, estetik nesneyi gerçekleştirme süreci, yani özünde sanatsal görevi gerçekleştirme süreci, dilbilimsel ve kompozisyonel olarak kavranan sözel bir bütünü istikrarlı bir şekilde estetik olarak tamamlanmış bir olayın arkitektonik bütününe dönüştürme sürecidir.[37] Aynı zamanda, dilbilimsel ve kompozisyonel türde tüm sözel iç bağlantılar ve karşılıklı ilişkiler de, olayla ilişkili sözel-dışı arkitektonik iç bağlantılara dönüştürülür.

Estetik nesneye ve arkitektonisine ilişkin daha ayrıntılı bir inceleme, buradaki görevimizin dışında kalıyor. Burada yalnızca çağ-

37. Bahtin'in estetik nesnenin çözümlemesinde arkitektoniğin rolü konusundaki ısrarının açıklaması bu olabilir.

daş Rus poetikasında imge teorisiyle bağlantılı olarak ortaya çıkmış olan ve estetik nesne teorisiyle özsel olarak bağlantılı olan yanlış anlamalar üzerinde kısaca duracağız.

Potebnya'nın ardıllarının[38] estetiğindeki "imge" bize kabul edilemez geliyor, çünkü onunla yakından bağlantılı yüzeysel ve yanlış çok fazla şey var ve kayda değer eski imge geleneğine rağmen, poetika onunla ilişkisini kesse çok iyi olurdu. Ama bazı Biçimcilerin ileri sürdüğü ve V. M. Zhirmunski'nin özel bir açıklıkla geliştirdiği şiirsel yaratımda temel bileşen olarak imge eleştirisi, çağdaş Rus poetikası için son derece karakteristik olsa da, metodolojik açıdan bize tamamen yanlış geliyor.

İmgenin önemi burada, metinde söz edilen nesnelerin şiirsel bir yapıtın sanatsal algılanması sırasında ortaya çıkan ayrı *görsel temsilleri* olmadığı, ama estetik bir nesneyi oluşturmayı sağlayamayacak rastlantısal, değiştirilebilir ve öznel görsel temsil parçaları olduğu gerekçesiyle yadsınır. Bundan, kesin imgelerin ortaya çıkmadığı, hatta prensipte hiç ortaya çıkmadıkları sonucu çıkar. Sözgelimi Puşkin'in yukarıda söz ettiğimiz şiirinde "şehri" kendimize nasıl temsil edeceğizdir –yabancı bir şehir olarak veya bir Rus şehri olarak, büyük veya küçük bir şehir olarak, Moskova veya Petersburg olarak mı? Bu her okuyucunun öznel istemine kalmıştır:[39] Yapıt, bize şehrin tek bir somut görsel temsilini oluşturmak için ge-

38. Aleksandr Afanasiyeviç Potebnja (1835-1891) filolog, dil felsefecisi ve poetika teorisyeni. Erken dönemde yazmış olduğu, hâlâ büyük önem taşıyan kitabı *Thought on Language* (1862) ile ünlendi. Büyük ölçüde (aynen Bahtin gibi) Wilhelm von Humboldt'tan etkilenen Potebnja ömrünün geri kalanını Ukrayna'da Kharkov Üniversitesi'nde nispeten gözlerden ırak geçirdi; burada o zamandan beri Kharkov Okulu olarak bilinen bir grup filoloğa önderlik etti. Potebnja şiirin "imgelerle düşünmek" olduğunu öne sürüyordu (bkz. *Edebiyat Teorisi Üzerine Derslerden* [*Iz lektsij po teorii slovesnosti*], Potebnja'nın ölümünden sonra 1907'de öğrencileri tarafından yayımlandı). Bunu yapan ilk kişi olmasa da Potebnja yalnızca edebiyatta değil tüm dil etkinliklerinde imgelerin merkezi rolünü savunma bakımından belki de diğer teorisyenlerin çoğundan daha istikrarlıydı. Potebnja Rus Biçimcilerin en sevdiği hedefti. Bu olağanüstü şahsiyet konusunda daha fazla bilgi edinmek için bkz. John Fizer, *Alexander Potebnja's Psycholinguistic Theory df Literature*, Harvard Ukranian Research Institute Monograph Series (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987).

39. Kısacası, Bahtin'in "içsel imgeleri" değil de içsel sözcüğü vurgulamasının nedeni budur.

rekli hiçbir yön sunmaz. Ama öyle olsa bile, sanatçının sözcüklerle oynamak dışında, buradaki örnekte "şehir" sözcüğüyle oynamak dışında nesneyle hiçbir ilgisi yoktur.

Sanatçı yalnızca sözcüklerle ilgilenmek zorundadır çünkü yapıtta kesin ve tartışılmaz bir şekilde zaten mevcut olan şey sadece sözcüklerdir.

Bu tür bir sav ileri sürme, psikolojici yanlılıktan hâlâ tamamen kurtulamamış olan malzeme estetiği için son derece karakteristiktir.[40] Her şeyden önce, tamamen aynı türde bir sav geliştirmenin epistemoloji alanında kullanılabildiğine dikkat çekilmesi gerekir (ve aslında, bu sık sık yapılır): Bilim adamı da, nesnelerle veya kavramlarla değil, yalnızca sözcüklerle ilgilenmek zorundadır. Zira sonuçta benzer araçlar kullanılarak, bilim adamının psişesinde mevcut hiçbir kavram olmadığı, yalnızca tesadüfi ve değişken öznel temsil oluşumları ve parçaları olduğu kolaylıkla saptanabilir. Burada bulduğumuz şey, eski psikolojik kuralcılığın (nominalizm) kavrayışının sanatsal yaratıma uygulanmasından başka bir şey değildir. Ama sözcüklerin, sanatçının veya bilim adamının psişesinde de dilbilimsel belirlilikleriyle mevcut olmadığı –üstelik psişede öznel olan ve herhangi bir anlam alanının (biliş, etik, estetik) perspektifinden aynı şekilde tesadüfi ve yetersiz olan psişik oluşumlar dışında hiçbir şey olmadığı– inandırıcı bir şekilde gösterilebilir. "Psişe", ampirik psikoloji biliminin incelediği, bu bilim tarafından yöntemsel olarak ortaya koyulmuş ve kendine ait psikolojik düzenlemelere sahip bir nesne olarak anlaşılmalıdır.

Ama psişedeki her şeyin yalnızca psikolojik olduğu ve doğayı, kimyasal bir elementi, bir üçgeni vb. fiziksel olarak yeterli bir şekilde deneyimlemenin büsbütün imkânsız olması gerçeğine rağmen doğayı, bir elementi, bir üçgeni ele almak zorunda olan ve üstelik bilimsel düşüncenin *tam da bu nesnelerle* ilgilenmek zorunda olduğu –onlara yöneldiği ve onlar arasında karşılıklı bağlantılar kurduğu– nesnel bilimler vardır. Bizim örneğimizde şair de şehirle, anıy-

40. Başka bir deyişle, bundan kaçınmaya yönelik tüm çabalarına rağmen Biçimciler yine de kendilerine özgü bir psikolojizme sıkışıp kaldılar, Bahtin/Medvedev'in kitabında daha ayrıntılı ele aldıkları bir noktadır bu: *The Formal Method in Literary Scholarship*, s. 159-174.

la, pişmanlıkla, geçmişle ve gelecekle *etik estetik değerler* olarak ilgilenmek zorundadır; üstelik ruhunda psişik deneyimler dışında başka hiçbir değer olmasa da, bunlarla estetik açıdan sorumluluk üstlenerek ilgilenmek zorundadır. *Verilmiş yapıtın* estetik nesnesinin bileşenleri *görsel temsiller, genel psişik deneyimler ve sözcükler değil*, "şehrin geniş ve sessiz sokakları", "gecenin gölgesi", "anı tomarı" vb.'dir. Sanatçı (ve temaşa eden kişi) üstelik tam da sözcüğün Kiliseye özgü Slavca biçiminin ifade ettiği şekliyle "şehir"le ilgilenmek zorundadır (*grad*):[41] Kiliseye özgü Slavca biçiminin yananlamı, şehrin etik-estetik değeriyle ilişki kurar, bu değere büyük bir önem vererek *somut bir değerin*[42] *nitelenmesi* haline gelir ve estetik nesnede bu haliyle yer alır; yani estetik nesnede yer alan *dilbilimsel biçim* değil, *onun değer-kuramsal önemidir* (psikolojiye dayalı estetik olsa, "bu biçimle örtüşen duygusal-iradi öğe" derdi).

Bu bileşenler, değer-kuramsal olarak geçerli, estetik açıdan şekillenmiş ve tamamlanmış bir hayat olayını (estetik biçim dışında, prensipte kendi içinde tamamlanamayan etik bir olay olurdu bu) biçimlendirmek üzere bir araya getirilir.

Bu etik-estetik olay tamamen belirlidir ve sanatsal açıdan muğlaklıktan uzaktır: Bu olayın bileşenlerini imge olarak adlandıracağız –burada imge teriminden görsel temsilleri değil ama eksiksizce şekillenmiş içerik öğelerini anlıyoruz.

Kişinin görsel sanatlarda bir imge *göremeyeceğine* de dikkat çekilmesi gerekir: Temsil edilmiş bir insanı, *yalnızca gözlerle, bir insan olarak*, etik-estetik bir değer olarak, bir imge olarak görmek, bu insanın bedenini bir değer olarak, dışının bir ifadesi olarak vb. görmek tamamen imkânsızdır elbette. Genelde *bir şeyi* görmek, *bir şeyi* işitmek –yani, nesnel olarak belirli veya yalnızca değer-kuramsal olarak geçerli, değer-kuramsal olarak anlamlı *bir şeyi* görmek

41. Rusça (genellikle) daha görkemli bir etki yaratmak için Kiliseye özgü eski Slavca biçimlerini ikame etme olanağına sahiptir. Bu örnekte olduğu gibi, modern şehir sözcüğü *gorod* yerine Kiliseye özgü eski Slavca biçimi *grad*'ın kullanıldığı bu tür biçimlerin seçici kullanımına Puşkin özellikle eğilimliydi.

42. Bahtin burada "bir dilin imgesi" (*obraz jazyka*) terimi ile roman teorisinde önemli bir rol oynayacak olan bir kavram geliştirmektedir: bkz. *The Dialogical Imagination*, çeviri Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: Texas University Press, 1981), s. 49, 65. 300, 355 ve devamı.

veya işitmek– için dış duyular yeterli değildir –Parmenides'in ifadesiyle, sadece "görmeyen bir göze, çınlayan bir kulağa" sahip olmak yeterli değildir.[43]

Dolayısıyla, estetik bileşen (bunu şimdilik imge olarak adlandıracağız) ne bir kavramdır ne bir sözcüktür ne de bir görsel temsildir, bilakis ayrı bir estetik oluşumdur –şiirde sözcük aracılığıyla ve görsel sanatlarda da görsel olarak kavranmış malzeme aracılığıyla gerçekleşen ama malzemeyle veya herhangi bir malzeme bileşimiyle hiçbir yerde örtüşmeyen bir oluşumdur.

Sözel-olmayan (ve genelde de malzemeye-dayalı olmayan) estetik nesnenin etrafında gelişen (yukarıda incelemiş olduğumuza benzer) tüm yanlış anlamlar nihayetinde, bir şey gibi uzama ve zamana yerleştirilebilecek olan estetik nesne için tamamen ampirik bir karşılık bulmaya yönelik tamamen gayri meşru bir çaba ile, hatta estetik nesneyi bilişsel olarak bütünüyle ampirikleştirme çabasıyla açıklanabilir. Sanatsal yaratımda ampirik olarak zaten mevcut olan iki bileşen vardır: malzemeye-dayalı dışsal yapıt ve psişik yaratma ve algılama süreci (duyumsama, temsil, duygu vb.). İlk durumda, doğa-bilimsel (matematiksel veya dilbilimsel) bir düzenlemeye sahibizdir, ikinci durumda da, psikolojik bir düzenlemeye (çağrışıma dayalı karşılıklı ilişkilendirme vb.) sahibizdir. Araştırmacı, her bakımdan sınırlarını aşmaktan korkarak ve genellikle de ötelerinde yalnızca metafizik veya mistik özler yattığını varsayarak bunlara yapışır kalır. Ama estetik nesnenin top yekun ampirikleştirilmesine yönelik bu çabalar başarısız olduklarını daima kanıtlarlar ve gösterdiğimiz üzere, metodolojik olarak tamamen gayri meşrudurlar. Zira estetik nesneyi ve bileşenlerinin tamamen estetik karşılıklı bağ-

43. Elea Okulu'nun kurucusu Parmenides (d. M.Ö. 515) belki de Sokrates öncesi felsefecilerin en büyüğüydü, yapıtları ancak müteakip felsefecilerin alıntıladığı parçalar halinde günümüze ulaşmıştır. Bahtin burada *On Nature*'ın 5. parçasına gönderme yapıyor; burada tanrıça Parmenides'i çoğu faninin tipik bilme şekline karşı uyarır; bu bilme şekline göre "şeyler hem vardır hem yoktur", yani bir şey var olabilir ve sonra da var olmaktan çıkabilir veya bir şey orada değil ama burada olabilir. Sıradan konuşma alışkanlıkları ve algılama organlarımız (aklın yardımcı olmadığı) bu tür varsayımları akla yatkın hale getirirler. Tanrıça, "şeylerin hem olduğu hem olmadığı" varsayımının yanlışlığının sadece düşünce aracılığıyla aşılabileceğini öne sürer.

lantısını, yani arkitektonisi, anlamak önemlidir. Ama ne psikolojiye dayalı ne de malzemeye dayalı estetik bunu başarabilir.

Estetik nesnenin psişede de sanat yapıtının malzemesinde de bulunmadığı gerçeğinden korkmaya hiç gerek yoktur. Neticede bir tür mistik veya metafizik öz haline gelmez. Eylemin (etik olanın varlığının) çokbiçimli dünyası da kendisini aynı durumla karşı karşıya bulur. Devlet nereye yerleştirilir? Psişeye mi? Fiziksel-matematiksel uzama mı? Anayasal kayıtların sayfalarına mı? Peki yasa nereye yerleştirilir? Bununla birlikte, devlet ve yasayı sorumlulukla ele almamız gerekir. Üstelik bu değerler yalnızca ampirik malzemeye değil, yalın psişik öznelliğini alt etmemizi sağlayarak psişemize de anlam ve düzen kazandırır.

Sanatsal nesnenin estetik-dışı ampirikleştirilmesi ve psikolojikleştirilmesine yönelik aynı eğilim, (yukarıda dikkat çekilen) içeriği malzemenin (sözcüğün) bir bileşeni olarak anlama çabasını da açıklar: Sözcüğe yönlerinden biri olarak iliştirildiğinde (sesbirimle, biçimbirimle ve diğerleriyle birlikte) içerik, bilimsel açıdan daha açık ve tözsel açıdan da daha fazla malzeme gibi görünür.

Vazgeçilmez bir kurucu öğe olarak içerik sorununa dönmeyeceğiz; alimlerin genellikle (bazı sanatlarda bulunmayan ama bazılarında mevcut olan) tematik bileşen kapsamında yalnızca, tüm sanatlara özgü olmayan, nesneyle-ilişkili farklılaşma ve bilişsel belirlilik bileşenini anladıklarını söylemekle yetineceğiz; ama bu bileşen hiçbir şekilde içeriği tüketmez. Ama bazı durumlarda (örneğin ilk kısıtlı tematik anlayışı kendisine yabancı olmasa da, V. M. Zhirmunski), çağdaş poetika tematik kapsamında neredeyse estetik nesnenin tamamını malzemeye-dayalı-olmayan ayrılığında ve (olaylailişkili) arkitektonik yapısıyla tematik kapsamında sınıflandırır. Ama aynı zamanda, eleştirel olmayan bir tarzda gündeme getirilen estetik nesne, dilbilimsel olarak belirlenmiş sözcüğe sıkıştırılır ve orada sesbirimle, biçimbirimle ve diğer öğelerle birlikte tutulur ve böylece nesnenin katışıksızlığı kökten bir şekilde bozulur elbette. Peki ama tematiğin dünyasını, olayların dünyasını (yani şekillenmiş içeriği) bütünlüklü bir bütünde, dilbilimsel olarak belirlenmiş sözcükle nasıl uyumlu hale getireceğizdir? Poetika bu soruyu yanıt-

lamaz ve aslında temel ilkenin bir sorununa uygun bir biçimde sormaz bile. Bu sırada, geniş bir şekilde anlaşılan tematiğin dünyası ve dilbilimin dünyası tamamen farklı düzlemlerde ve farklı boyutlarda var olurlar. Tematiğin estetik nesneyi ve içeriği fevkalade teorik hale getirdiğini de buna eklemek gerekir: Etik bileşen ve ona uygun olan his değer kaybeder ve saf etik bileşen ve onun bilişsel yazıya aktarılışı saptanamaz hale gelir.

Malzemenin sanatsal yaratımdaki önemi böyle tanımlanır: Malzemeye dayalı, estetik-dışı belirliliğinde estetik nesnenin parçası değilken, teknik bir unsur olarak estetik nesnenin inşasında vazgeçilmezdir.

Ama bundan yapıtın malzemeye dayalı yapısının tamamen teknik bir mesele olarak incelenmesinin estetikte yalnızca önemsiz bir yer işgal ettiği sonucu çıkarılmamalıdır. İncelemelerin uzmanlaşmış estetiğinde malzemenin önemi çok büyüktür –tıpkı maddi yapıtın ve yaratılmasının sanatçı için ve sanatsal temaşa için taşıdığı önem kadar büyük bir önem taşır. "Sanatta teknik her şeydir" savını olduğu gibi kabul edebiliriz –ve bu savı, estetik nesnenin yalnızca malzemeye dayalı bir yapıt yaratılarak gerçekleştiği anlamında anlarız (zira sanat dışında –sözgelimi, doğanın temaşasında– malzemenin bütünüyle düzenlenmesi söz konusu olmadığı için estetik tasavvur melezdir). Estetik nesne, bu yaratımın öncesinde ve ondan bağımsız olarak var olmaz –ilk kez yapıtla birlikte gerçekleşir.

Sanatsal yaratıma gönderme yapacak şekilde kullanıldığında "teknik" sözcüğüne küçük düşürücü bir anlam yüklenmemesi gerekir: Burada teknik estetik nesneden ayrılamaz ve ayrılmaması da gerekir, zira tüm bileşenleriyle o nesne tarafından canlandırılır ve harekete geçirilir. Bu nedenle, sanatsal yaratımda teknik kesinlikle mekanik değildir; estetik nesneyi yitiren ve tekniği kendine yeterli hale getirerek amaç ve anlamdan koparan kötü estetik incelemelerde mekanik görünebilir. Bu tür incelemeleri telafi etmek için kişi yapıtın malzemeye dayalı düzenlenmesinin ikincil niteliğini, tamamen teknik doğasını vurgulamalıdır; ama bunu tekniği küçültmek için değil, bilakis ona anlam ve hayat vermek için yapmalıdır.

Nitekim malzemenin önemi sorununun doğru bir çözümü, mal-

zeme estetiğine ilişkin yapıtları gereksiz kılmayacak, önemlerini en ufak şekilde azaltmayacaktır; bilakis bu yapıtları ilkelerle donatacak ve onlara *doğru bir metodolojik yön* kazandıracaktır. Ama sanatsal yaratımı tamamen açıklayabildikleri takıntısından vazgeçmeleri gerekecektir elbette.

Bazı sanatlar bakımından estetik çözümlemenin neredeyse yalnızca tekniğin incelenmesiyle, ama sadece metodolojik anlamda anlaşıldığı haliyle tekniğin incelemesiyle, sınırlı olmak zorunda oluşuna dikkat edilmesi gerekir: Müzik estetiğinin içinde bulunduğu durum budur. Belli yapıtların estetik çözümlemesinin –ayrılığına ilişkin en genel tanımın ötesinde– müziğin akustik ses sınırlarında ortaya çıkan estetik nesnesini hakkında neredeyse söyleyecek hiçbir şeyi yoktur. Müzikal bir yapıtın malzeme kompozisyonunun çözümlemesinin sınırlarını aşan yargılar çoğu durumda öznel olmaktadır: Ya yapıtın serbest bir şiirselleştirilmesidirler ya keyfi bir metafizik inşadırlar ya da tamamen psikolojik bir tartışmadırlar.

Müzikal kompozisyonların metodolojik açıdan bilinçli, özel türde bir öznel-felsefi yorumunun büyük bir kültürel önem taşıyabilmesi mümkündür; ama bu kelimenin tam anlamıyla bilimsel olmazdı elbette.

Burada malzemeye dayalı kompozisyon çözümlemesinin metodolojisini, içerik çözümlemesinin metodolojisini sunduğumuz genel terimlerle bile belirtemeyiz; bu ancak estetik nesnenin ve kompozisyonu belirleyen arkitektonisinin daha ayrıntılı bir çözümlemesinden sonra mümkün olurdu. Burada yalnızca söylediklerimizle sınırlı kalmamız gerekir.

D. BİÇİM SORUNU

Sanatsal biçim, içeriğin biçimidir ama tamamen malzemede gerçekleşen bir biçimdir –adeta malzemeye iliştirilmiştir. Bu nedenle biçim iki açıdan kavranmalı ve ele alınmalıdır: (1) Değer-kuramsal olarak içeriğe (olası olaya) yönelmiş ve onunla ilgili olan arkitektonik biçim olarak katışıksız estetik nesnenin içinde ve (2) Yapıtın

kompozisyonel malzeme bütünü içinde –bu, biçimin tekniğinin incelenmesidir.

İkinci durumda, biçim asla verilmiş bir malzemenin biçimi olarak yorumlanmamalıdır (bu, doğru anlayışı temelde çarpıtırdı). Biçim daha ziyade malzemede ve onun yardımıyla gerçekleşir yalnızca ve bu bakımdan biçim, estetik amacı dışında, verilmiş malzemenin doğası tarafından da koşullanır.

Bu bölümde, *arkitektonik* biçim olarak biçimin *estetik* çözümlemesinin metodolojisine kısa bir giriş sunacağız. Biçim ekseriyetle sadece "teknik" olarak anlaşılır; sanat incelemesinde bu hem Biçimcilik hem de psikolojizm için tipiktir. Ama biz, biçimi tam anlamıyla estetik düzlemde sanatsal olarak geçerli bir biçim addediyoruz. Bu bölümde ele alınacak temel soru ise şu: Tümüyle malzeme temelinde gerçekleşen biçim, nasıl oluyor da, içerikle değer-kuramsal olarak ilişki kurarak içeriğin biçimi haline geliyor? Başka bir deyişle, kompozisyonel biçim (verilmiş malzemenin düzenlenmesi) arkitektonik biçimi –bilişsel ve etik değerlerin birleştirilmesi ve düzenlenmesini– nasıl gerçekleştirir?

Biçim ancak estetik açıdan aktif bir *öznenin* değer-kuramsal olarak belirli yaratıcı etkinliğinin ifadesi haline geldikten sonra, malzemelikten çıkar ve düzenlenmiş malzeme olarak yapıtın sınırları dışına taşar. Biçimin (yukarıda birinci bölümde sözünü ettiğimiz) bu aktiflik bileşenini burada daha yakından inceleyeceğiz.[k]

Biçimde *kendimi bulurum*, kendi üretken, değer-kuramsal olarak biçimlendirici etkinliğimi bulurum, *nesneyi yaratan kendi hareketimi güçlü bir şekilde duyumsarım* ve bunu yalnızca birincil yaratımda, kendi performansım sırasında değil, bir sanat yapıtının temaşa edilmesi sırasında da duyumsarım. *Sanatsal olarak geçerli biçimi gerçekleştirebilmek için kendimi bir noktaya kadar biçimin yaratıcısı olarak deneyimlemeliyimdir.*

Sanatsal biçim ve bilişsel biçim arasındaki özsel farklılık tam da bundan kaynaklanır. Bilişsel biçimin bir yazarı-yaratıcısı yoktur:

k. Etkinliğin ifadesi olarak biçim anlayışı, sanat incelemelerine kesinlikle yabancı değildir, ama yalnızca yönelimi bakımından sistematik olan bir estetikte sağlam bir geçerlilik kazanır.

Bilişsel biçimi nesnede bulurum ve onda ne kendimi ne kendi üretken etkinliğimi duyumsarım. Bilişsel düşünmenin farklı, zorunlu kılıcı zorunluluğunu koşullandıran budur: Bilişsel düşünme aktiftir, ama kendi aktifliğini duyumsamaz, çünkü duyumsama sadece bireysel olabilir, bir kişiyle ilişkili olabilir, daha doğrusu kendi aktifliğimi duyumsayışım, düşünme ediminin nesneyle-ilişkili içeriğine dahil değildir, öznel psikolojik bir ek gibi onun dışında kalır, başka türlü olamaz: *Nesnel, nesnevle-ilişkili bir bütünlük olarak bilimin bir yazarı-yaratıcısı yoktur.*[1]

Biçimi estetik deneyimleyebilmem için onu *içerikle* kendi aktif, değer-kuramsal ilişkim olarak deneyimlemeliyimdir: Biçimde ve biçim aracılığıyla şiir okur, öykü anlatır ve tasvir ederim; biçim aracılığıyla sevgimi, onaylamamı, kabul edişimi ifade ederim.

İçerik pasif ve biçimi gereksinen bir şey olarak, alımlayıcı, kabullenici bir şey olarak, kuşatılan, sabitlenen, sevilen vb. bir şey olarak biçimin karşısına koyulmuştur. Benim biçimde aktif olmam son bulur bulmaz içerik –biçimin yatıştırdığı ve tamamladığı içerik– derhal ayaklanır ve katışıksız bilişsel-etik geçerliliğiyle boy gösterir, yani sanatsal temaşa son bulur ve yerini tamamen etik birlikte-deneyimleme veya bilişsel uslamlama, teorik uyuşma veya uyuşmazlık, pratik onaylama veya onaylamama vb. alır. Dolayısıyla, bir romanın sanatsal-olmayan algılanmasında biçimi bastırmak ve bilişsel-sorunsalı bakımından veya etik-pratik yönelimi bakımından içeriği aktif kılmak mümkün olabilir. Sözgelimi, kahramanların serüvenlerini, başarılarını ve başarısızlıklarını birlikte-deneyimlemek mümkün olur; müziği ağırlık merkezi haline getirerek kişinin özgür, denetlenemez, etik geriliminin eşliği olarak fantezilerinin basit bir eşliğine indirgemek de mümkün olur.

Bir şeyi sadece gördüğümüz veya duyduğumuz sürece, sanatsal biçimi henüz idrak edemeyiz; kişi görülen, duyulan veya söylenen şeyi kendi aktif, değer-kuramsal ilişkisinin bir ifadesi haline getirmelidir; *görülen, duyulan veya söylenen şeye bir yaratıcı olarak*

1. Yazar-yaratıcı olarak alim veya bilim adamı, açıklamanın dışsal biçimini düzenler yalnızca; bilimsel bir yapıtın yaratıcının estetik, öznel aktifliğini ifade eden farklılığı, eksiksizliği ve bireyselliği, dünyanın kavranışına dahil olmaz.

dahil olmalıdır ve bunu yaparken, biçimin malzemeye dayalı, yaratıcılık-dışı belirli karakterini, şeyliğini alt etmelidir. Biçim algılanan ve bilişsel açıdan düzenlenen malzeme olarak bizim dışımızda olmaktan çıkar; içeriğe sızan ve onu dönüştüren değerle-ilişkili bir etkinliğin ifadesi haline gelir. Dolayısıyla, bir şiir okuduğumda veya işittiğimde, bir başkasının anlamam gereken sözcesi olarak kendi dışımda bırakmam onu. Daha ziyade, bir noktaya kadar öteki hakkındaki kendi sözcelerim haline getiririm, öykünün ritmini, eklemleyici gerilimini, içsel jestlerini (yaratıcı hareketlerini), metaforların betimleyici etkinliğini vs. içerikle değer-kuramsal ilişkimin yeterli bir ifadesi olarak kendimin kılarım. Kısacası, algıda sözcüklere, sesbirimlere, ritme yönelmiş değilimdir; bunun yerine, sözcüklerle, sesbirimlerle ve ritimle birlikte aktif olarak içeriğe yönelmişimdir –onu kuşatırım, ona bir biçim veririm ve onu tamamlarım (soyutlanarak ele alındığında biçimin kendisi kendine yeterli değildir, ama şekillenmiş içeriği kendine yeterli hale getirir). Biçimde aktif hale gelirim ve *biçim aracılığıyla bilişsel-etik yönelmişlik olarak içeriğin dışında bir konum benimserim* ve bu, tamamlanmayı ve genelde de içerik bakımından biçimin tüm estetik işlevlerinin gerçekleşmesini ilk kez mümkün kılar.

Dolayısıyla biçim, yazar-yaratıcının ve (biçimi birlikte-yaratan) alımlayan kişinin içerikle kurduğu aktif, değer-kuramsal ilişkinin ifadesidir; içinde kendimizi duyumsayabildiğimiz, içerikle kurduğumuz değer-kuramsal ilişkide kendi etkinliğimizi duyumsayabildiğimiz ve malzemelikleri alt edilen yapıtın tüm hareketleri biçime atfedilmelidir.

Peki ama içerikle kurulan aktif öznel bir ilişkinin sözcük aracılığıyla ifadesi olarak biçim, nasıl içeriği *tamamlayan yaratıcı* biçim haline gelebilir? Sözel etkinliği veya genelde de etkinliği –*gerçekte malzemeye dayalı yapıtın sınırları dışına çıkmayan* ve sadece malzemeye dayalı yapıtı doğuran ve düzenleyen etkinliği– bilişsel-etik içeriğe biçim veren bir etkinlik, tamamen tamamlayıcı bir biçim yapan şey nedir?

Burada içerikle ilişkili olarak biçimin birincil işlevine –yani, *yalıtma* veya *ayırma* işlevine– kısaca değinmemiz gerekiyor.

Yalıtma veya ayırma malzemeyle, bir şey olarak yapıtla ilişkili değildir, bunun yerine doğanın bütünlüğüyle ve etik varlık olayının bütünlüğüyle bazı zorunlu bağlantılardan özgürleşmiş olan yapıtın önemiyle, içeriğiyle ilişkilidir. Bağlantılardan koparma, yalıtılmış içeriğin saptanmış olduğu ve etik açıdan değerlendirildiği gerçeğini geçersiz kılmaz: Koparılan veya yalıtılan şey, aklın belleği ve iradenin belleği tarafından gerçekleştirilir, ama bireyselleşme doğanın bütünlüğü ile bir ilişki halinde ve bu bütünlüğe dahil olma halinde mümkün olmadığı için ve tamamlanma da bütünlüklü, tersine çevrilemez şekilde meydana gelen varlık olayı içinde mümkün olmadığı için bireyselleşebilir ve prensipte tamamlanabilir. Kısacası, tamamlanma (kendine yeterli bir mevcudiyet, kendine yeterli şimdi) mümkün olabilsin diye içerik olayın geleceğinden ayrılmalıdır.

Bir yapıtın içeriği, biçim tarafından gelecekteki olayın sorumluluğundan koparılan ve özgürleştirilen bütünlüklü açık varlık olayının bir kesitidir adeta ve bir bütün olarak kendine yeten bir sükûnet taşımasının, tamamlanmış olmasının ve sükûnetinde ve kendine yeterliliğinde yalıtılmış doğayı da barındırmasının nedeni budur.

Doğanın bütünlüğünden yalıtma, içeriğin malzemeye dayalı tüm unsurlarını yok eder. Malzemenin biçimi, bütünlüklü doğanın doğa-bilimsel kavranışı temelinde ilk kez mümkün hale gelmiştir: Onun dışında bir nesne sadece canlandırılarak ve mitolojik olarak –bir güç ve hayat olayının bir katılımcısı olarak– kavranabilir. Yalıtma bir kez daha malzemeliği bozar: Yalıtılmış bir şey, *contradictio in adiecto*'dur.

Sanatta kurmaca, yalıtmanın olumlu bir ifadesidir sadece: Yalıtılmış bir nesne de aynı şekilde kurmaca bir nesnedir –yani, doğanın bütünlüğü kapsamında gerçek değildir ve varlık olayında var oluyor değildir. Olumsuz öğeye gelince, kurmaca ve yalıtma kesişir. Olumlu kurmaca öğesinde vurgulanan şey aktifliktir, biçim açısından karakteristik olan yazarlıktır: Kurmacada kendimi nesneyi aktif şekilde oluşturuyor olarak duyumsarım, (dışarıda konumlanmışlığımın koşullarını oluşturduğu) olayı hiçbir engelleme olmadan biçimlendirme ve tamamlama özgürlüğümü duyumsarım.

Olayda bir şeyi değil ama öznel açıdan değerli ve geçerli bir şe-

yi, insani açıdan önemli bir şeyi oluşturmak mümkündür yalnızca: Oluşturulmuş bir şey *contradictio in adiecto*'dur.

Yalıtma ve inşa edilmişlik müzikte de değer-kuramsal olarak malzemeyle ilişkili olamaz: Yalıtılan akustiğin sesi olmadığı gibi, oluşturulan da kompozisyona dayalı düzenin matematiksel sayısı değildir. Ayrılan ve kurmaca olarak tersine çevrilemez olan şey, çabalama olayıdır; kendisini hiçbir engel barındırmayan şey sayesinde gerçekleştiren ve tamamlanan değer-kuramsal gerilimdir.

Biçimcilerin farklılaştırma [*ostranenie*] tekniği temelde, metodolojik olarak çok açık ifade edilmeyen ve çoğu durumda hatalı bir şekilde malzemeyle ilişkilendirilen yalıtma işlevidir: Farklılaştırılan şey, anlamsal bir dizideki alışıldık yeri yok edilen *sözcük*tür. Ama bazen farklılaştırma nesneyle de ilişkili olabilir, ama bu durumda –nesnenin, değerin ve olayın zorunlu bilişsel-etik diziden çıkarılması olarak– kabaca psikolojizme özgü bir şekilde anlaşılır.

Yalıtma sanatsal biçimin olumlu bir şekilde gerçekleştirilmesini ilk kez mümkün kılar, çünkü olanaklı hale gelen şey, olaydaki bilişsel veya etik ilişki değildir, içeriğin serbestçe şekillendirilmesidir; serbestleşen şey, nesneye ilişkin hissimizin, içeriğe ilişkin hissimizin ve bu hissin tüm yaratıcı güçlerinin aktifliğidir. Dolayısıyla yalıtma, biçimin kişisel, öznel (ama psikolojik olarak öznel değil) niteliğinin olumsuz koşuludur; yazarın-yaratıcının, biçimin kurucu öğesi olmasını sağlar.[m]

Öte yandan, yalıtma malzemenin ve kompozisyona dayalı düzenlenmesinin önemini ön plana çıkarır ve belirtir. Malzeme bir *koşul* haline gelir: Sanatçı malzemeyi işlerken, yalıtılan gerçekliğin değerlerini işliyordur; dolayısıyla malzemeyi sınırlarının dışına çıkmadan içkin olarak alt ediyordur. Sözcük, sözce, kendi sınırları dışında gerçek olan herhangi bir şey beklemeye ve istemeye son verir –eylem veya gerçeklikle örtüşme, yani gerçeklikte fiili hale gelme veya gerçekliğini doğrulama ve onaylama (öznelliğin alt edilmesi). Sözcük kendi gücü sayesinde tamamlayıcı biçimi içeriğe aktarır. Böylece lirikte bir talep –estetik olarak düzenlenmiş bir ta-

m. Yalıtma bu aktifliğin ilk ürünüdür elbette; yalıtma adeta yazarın denetimi ele geçirmesidir.

lep– kendisine yeterli olmaya başlar ve giderilme ihtiyacı çekmez (adeta doğrudan doğruya ifade biçimi ile giderilmiştir); bir dua, onu duyabilecek Tanrı ihtiyacı çekmekten çıkar; bir şikayet yardıma ihtiyaç duymaktan çıkar; pişmanlık bağışlanmaya ihtiyaç duymaktan çıkar vb. Biçim, sadece malzemeyi kullanarak, her türlü olayı ve etik gerilimi eksiksiz tamamlanmaya vardırır. Yazar, sadece malzeme sayesinde, içerik bakımından, yani bilişsel ve etik değerler bakımından yaratıcı, üretken bir konum üstlenir. Yazar adeta yalıtılmış olaya dahil olur ve onun bir katılımcısı olmadan onda yaratıcı haline gelir. Böylece yalıtma, sözcüğü, sözceyi ve genelde de malzemeyi (akustiğin sesi vb.) biçimsel olarak yaratıcı hale getirir.

Peki sanatçının ve temaşa edenin yaratıcı bireyselliği malzemeye –sözcüğe– nasıl dahil olur ve öncelikle onun hangi yönleri üzerinde denetimi ele geçirir?

Malzeme olarak sözcükte şu öğeleri veya bileşenleri saptarız:[n] (1) Sözcüğün sessel yönü, gerçek anlamda müzikal bileşen; (2) Sözcüğün bir gönderme olarak anlamı (tüm nüansları ve uyarlamalarıyla); (3) Sözel bağlantı bileşeni (tamamen sözel olan tüm ilişkiler ve karşılıklı bağıntılar); (4) Sözcüğün tonlama bileşeni (psikolojik düzlemde –duygusal-iradi tonlama), konuşucunun değer-kuramsal ilişkilerinin çeşitliliğini ifade eden, sözcüğün değer-kuramsal yönelmişliği; (5) Sözel aktiflik hissi, aktif anlamlandıran ses üretimi hissi (tüm motor unsurlar –eklemleme, jestler, yüz ifadeleri vb.– ve sözceler aracılığıyla aktif olarak belli bir değer-ve-anlam konumu üstlenen kişiliğimin içsel yönelmişliği burada yer alır). Burada vurguladığımız nokta, anlamlandıran sözcüğü üretme hissidir. Ama bu, fiziksel sözcük olgusunu üreten yalın bir organik hareket hissi değildir, daha ziyade hem anlam hem de değerlendirme üretme hissidir, yani eksiksiz bir insan olarak hareket etme ve bir konum üstlenme hissidir –sözcüğün hem teni hem de tini somut bütünlükleriyle birlikte üretildiği için hem organizmanın hem de anlama-yönelmiş etkinliğin içine sürüklendiği bir hareket hissidir. Beşinci öğe, kendisini önceleyen bu dört öğenin hepsini yansıtır;

n. Dilbilimsel sözcüğe burada sanatsal biçimin sözcük aracılığıyla kompozisyonel gerçekleştirilmesinin bakış açısından yaklaşıyoruz.

bu beşinci öğe, diğer dördünün (ses üretme, anlam üretme, bağlantılar üretme ve değerlendirme üretme hissi) konuşucunun kişiliğine dönmüş olan yönüdür.

Yazar-yaratıcının ve temaşa edenin biçimlendirme etkinliği nesneyi her yönüyle ele geçirir: Bu yönlerin yardımıyla, içeriğe yönelmiş olan tamamlayıcı biçimi gerçekleştirebilir ama diğer taraftan bu yönler içeriğin ifade edilmesine de hizmet edebilirler. Yaratıcı veya temaşa eden bu öğelerin veya bileşenlerin her birinde, kendi etkinliğini –bir seçme, inşa etme, belirleme, tamamlama etkinliğini– duyumsamakla kalmaz, aynı zamanda bu etkinliğin yönelmiş olduğu bir şeyi, zaten orada olan bir şeyi de duyumsarlar. Ama *belirleyici* öğe, yani buradaki biçimlendirme güçlerinin odak noktası, elbette beşinci öğedir ve böylece, dizisel önem sıralamasında dördüncü öğe (yani, değerlendirme), üçüncü öğe (bağlantılar), ikinci öğe (önem-anlam) ve son olarak, tüm diğer öğeleri adeta kendisinde özümseyen ve *şiirde sözcüğün bütünlüğünün taşıyıcısı* haline gelen birinci öğe (ses) gelir.

Bilişsel sözcede kurucu bileşen, bilişin nesnel (nesneyle-ilişkili) bütünlüğündeki zorunlu yerini bulmaya çalışan sözcüğün bir gönderme olarak, nesneyle-ilişkili anlamıdır. Bu nesnel bütünlük bilişsel bir sözcedeki her şeyi yönetir ve belirler, kendisiyle ilişkisiz olan her şeyi acımasızca dışlar. Özellikle de söylenmekte olan şeyin doğurduğu aktif bir konum üstlenme hissi dışlanır: Söylenen şey nesnel bütünlüğe gönderme yapmaz ve yaratıcı öznel bir irade ve his olarak onu kaplamaz, bilişsel sözcenin bütünlüğünü yaratma olasılığı en az olanıdır.

İcra edilmiş edimde sözel aktiflik hissi (karar, onay, bağışlama, rica) kesinlikle belirleyici bileşen değildir. Sözel edim etik olayın bütünlüğüyle ilişkilidir ve orada gerekli ve mecburi olarak tanımlanır.

Anlamlandıran bir sözce üretiyor olma hissi, yalnızca şiirde biçimlendirme merkezi, biçimin bütünlüğünün taşıyıcısı haline gelir.

Bu odak noktasından açığa çıkan şey öncelikle ritimdir (sözcüğün en geniş anlamında –nazım ritmi kadar nesir ritmi de) ve genelde de, *doğada nesneyle-ilişkili olamayan bir sözcenin düzenlenmesi, sözcenin sahibini bizatihi kendisine, edimde bulunan, üreten*

kendi bütünlüğüne yeniden döndüren her türlü düzenlemedir.

Benzer olan şeyin geri döndürülmesine dayanan bir düzenlemenin bütünlüğü, bu her ne kadar benzer anlam öğelerinin geri döndürülmesi olsa da, kendi kendisine geri dönen, kendisini yeniden bulan bir etkinliğin bütünlüğüdür. Ağırlık merkezi, geri döndürülen anlamda değil ama bu anlamı yaratan hareket etkinliğinin (bedenin ve ruhun içsel ve dışsal hareketi) geri dönüşünde yatar.

Biçimi gerçekleştiren tüm kompozisyon öğelerinin bütünlüğü ve her şeyden önce de (biçimsel bir bütünlük olarak) bir yapıtın sözel bütününün bütünlüğü, söylenen şey temelinde değil ama bunun nasıl söylendiği temelinde, kendisini içeriğinin nesneyle-ilişkili ve anlamla-ilişkili bütünlüğünden bağımsızca, sürekli *bütünlüklü bir etkinlik* olarak duyumsaması gereken anlamlı konuşma *etkinliği* hissi temelinde kurulur. Yinelenen şey, geri dönen şey, bağlantılar tesis eden şey, (nesnellikleri, yani bir *öznenin* konuşan kişiliğinden tamamen ayrılmış olmaları bakımından) doğrudan doğruya anlamın bileşenleri değildir, ama bağıntısal kendi kendine sürdürülen etkinliğin bileşenleri, etkinliğin canlı kendini duyumsama bileşenleridir. Etkinlik kendisini nesnede kaybetmez, bilakis öznel bütünlüğünü kendi içinde, cisimsel ve içsel konumunun gerilimi içinde tekrar tekrar duyumsar: *Bütünlük nesnenin bütünlüğü, olayın bütünlüğü değildir; nesneyi ve olayı kuşatmanın, sarmalamanın bütünlüğüdür.* Dolayısıyla, bir yapıtın başı ve sonu, biçimin bütünlüğünün perspektifinden, etkinliğin başı ve sonudur: Ben bir şeye başlarım ve ben bir şeyi sonlandırırım.

Bilişin nesnel bütünlüğü, olumsal geçerliliğe sahip bir şey olarak hiçbir sonlandırma tanımaz: Başlatan ve sonlandıran bilim değil bilim adamıdır. Bilgi dolu bir incelemenin sonu, başı ve kayda değer sayıda kompozisyon öğesi, yazarının-*öznesinin* etkinliğini yansıtır, yani bilişin açık, sonsuz ve başlangıçsız dünyasına sızmayan birer *estetik* öğedirler.

Sözel bütünün kompozisyona dayalı tüm bölünmeleri (bölümler, paragraflar, kıtalar, dizeler, sözcükler) biçimi yalnızca bölünmeler olarak ifade eder; sözel üretme etkinliğinin *evreleri*, bütünlüklü bir gerilimin dönemleridirler, belli bir eksiksizlik derecesine

ulaşan içerik öğeleri veya bileşenleri değildirler, dolayısıyla *içerik kapsamında tanımlanmazlar*, içeriği *dışarıdan* kuşatma etkinliği öğesidirler, her ne kadar içeriğe özsel bir şekilde sızıp, ona şiddet uygulamaktansa onu estetik açıdan yeterli bir şekilde şekillendirseler de, yazarın içeriğe yönelmiş olan etkinliğinden belirlenen öğelerdirler.

Dolayısıyla, estetik biçimin bütünlüğü, edimde bulunan bedenin ve ruhun, kendisine güvenen edimde bulunan insan bütününün üstlendiği konumun bütünlüğüdür. Bu bütünlük etkinliğin içeriğine –bilişin nesnel bütünlüğüne ve olayın anlamla-ilişkili bütünlüğüne– aktarılır aktarılmaz, biçim *estetik* biçim olmaktan çıkar. Ritim, tamamlayıcı tonlaması ve diğer biçimsel öğeler kadar biçimlendirme gücünü tam da böyle kaybeder.

Ama bu, anlamlandıran ses (sözcük) üretme etkinliği –kendisini duyumsayan ve bu duyumsamada kendi bütünlüğünü kazanan bir etkinlik– kendisine yeterli değildir, sadece kendisiyle karşılanamaz; edimde bulunan organizmanın ve psişenin sınırlarının dışına çıkarılır; bu etkinlik bir sevme, yüceltme, yerme, övme, yas tutma vb. etkinliği olduğundan kendi dışına döner. Kısacası, değer-kuramsal olarak belirli bir tutumdur (psikolojik düzlemde, belirli bir duygusal-iradi tonlamaya sahiptir). Zira sonuçta üretilen şey basitçe ses değil, anlamlandıran bir seştir; sözcük üretme etkinliği sözcüğün tonlamaya dayalı boyutuna sızar ve orada değer-kuramsal olarak kendisinin ayırdına varır –aktif tonlama hissinde değerlendirme üstünlüğü kazanır.[o] Sözcüğün tonlama özelliğinden, bu sözcüğün konuşucunun bir sözcenin içeriğine yönelik değer-kuramsal tutumlarının çeşitliliğini (psikolojik düzlemde –konuşucunun duygusal-iradi tepkilerinin çeşitliliğini) ifade etme gücünü anlıyoruz. Üstelik konuşurken fiili bir tonlamada sözcüğün bu yönü ifade edilsin ya da edilmesin veya sadece bir olasılık olarak deneyimlensin, yine de estetik açıdan önemlidir. Yazarın etkinliği, sözcüğü her yönüyle renklendiren *ifade edilmiş değerlendirme* etkin-

o. Sözcüğün öğelerinin yazarın ve temaşa edenin etkinliği tarafından ele geçirildiği (aşağıda dikkat çektiğimiz) düzen, kesinlikle fiili algılamanın ve yaratımın düzeni değildir.

liği haline gelir: Sözcük söver, sevgi gösterir, umursamaz, bozar, süsler vb.[p]

Ayrıca, üreten etkinlik anlamlandıran sözel bağlantıların hâkimiyetini de ele geçirir (teşbih, metafor -kompozisyonel kullanım veya sentaktik bağlantılar, yinelemeler, koşutluklar; ve soru biçimi –bağlılık veya yanaşık sıralam şeklindeki bağlantıların kompozisyona dayalı kullanımı vb.): *Burada kurucu öğeyi oluşturan yine bağlama etkinliği hissidir*, ama bu, zaten değer-kuramsal olarak belirlenmiş bir histir. Dolayısıyla, bir teşbih veya bir metafor, değerlendirme etkinliğinin bütünlüğüne tabidir; yani, bağlantılar dünyanın göndergesel anlamından kesinlikle ilgisiz olmayan tonlamaya dayalı yönlerini kuşatırlar (psikolojik düzlemde –metafor, teşbih ve diğer şiirselleştirilmiş sözel bağlantılar, duygusal-iradi karşılıklı bağıntılara ve sözcük benzerliklerine dayanırlar). Bütünlüğü yaratan mantıksal düşünce değildir, ama değerlendirici etkinlik hissidir. Bunlar, hisseden ve arzulayan iradi *özneyi* kendileri dışında bırakan, bu özneye ihtiyaç duymayan nesneyle-ilişkili zorunlu bağlantılar değildir; hisseden ve arzulayan iradi insanın öznel bütünlüğüne ihtiyaç duyan tamamen öznel bağlantılardır. Ama metafor ve teşbih de, potansiyel nesnel bütünlüğü ve bağlantıyı ve kurucu etkinliklerinin hissedilmesini sağlayan arka planı oluşturan etik olayın bütünlüğünü öngerektirir. Kısacası metafor ve teşbih, kalıcı bilişsel-etik yönelmişliği kuşatır ve onlarda ifade edilen değerlendirme, nesneye gerçekten bir biçim veren ve onu malzeme olmaktan çıkaran şey haline gelir. Yazarın bağlayan ve biçimlendiren etkinliği hissinden koparılınca metafor ölür, yani şiirsel bir metafor olmaktan çıkar ya da bir mit haline gelir (tamamen sözel bir metafor olarak, bilişsel sözcenin amaçlarına da hizmet edebilir).

Tüm sentaktik sözel bağlantılar, sanatsal nesnede biçimi gerçekleştiren kompozisyon bağlantıları olabilmek için, bilişsel veya etik niteliklere sahip nesneyle-ilişkili ve anlamla-ilişkili bağlantıların (kompozisyona dayalı bileşimler aracılığıyla gerçekleşen) bü-

p. Burada olayları ilgili bir taraf olarak estetik değil etik şekilde deneyimleyen fiili veya potansiyel kahraman-olarak-kişinin etik "gerçekçi" tonlamasının tersine yazarın tamamen estetik değer-kuramsal tonlamasını kastediyoruz.

tünlüğüne yönelmiş olan bağlama etkinliği hissinin bütünlüğüyle, yani bilişsel-etik içeriğin dışından kuşatan gerilim ve biçimlendirme hissinin bütünlüğüyle kaplanmalıdır.

Sözcüğün nesneyle-ilişkili, bir gönderme olarak anlamı bile *anlamlar seçme etkinliği* hissiyle, *anlam bakımından öznenin-yaratıcının inisiyatifi hissiyle* çevrelenmiştir (kişinin inisiyatif sahibi olamadığı, seçme ekinliği hissinin kavranan dünyanın sınırları ötesinde dışlandığı bilişte bu inisiyatif var olmaz). Ama bu seçme hissi seçilen şeyle ilişkili değildir, onun bilişsel ve etik özerkliğini kucaklar.

Son olarak, etkinlik hissi de sözcüğün sessel yönünü ele geçirir. Sözcüğün yalın akustik yönünün şiirde nispeten küçük bir önemi vardır. Akustik sesi üreten ve eklemleme organlarında en aktif olan hareket, her ne kadar tüm organizmayı ele geçirse de, *işitilen* şeyden kıyaslanamaz ölçüde daha önemlidir –bu hareket ya kişinin kendi okuması sırasında fiilen gerçekleşir ya da sadece olası bir hareket olarak deneyimlenir. Duyulan şey, neredeyse onunla örtüşen üretici hareketleri aydınlatmaya yönelik ikincil bir role indirgenir veya anlamın belirtisi olma gibi daha dışsal bir ikincil role indirgenir veya son olarak, sözcüğün akustik genişlemesine ihtiyaç duyan ama sözcüğün niteliksel sessel oluşumuna aldırmayan tonlamanın temeli ve kesinlikle bir güdü niteliğine sahip ritmin temeli olarak işlev görme rolüne indirgenir. Romanda ve genelde de daha büyük nesirsel sözel bütünlerde, sesbirim ikincil işlevlerini (anlamlandırmayı ifade etme, hareketi aydınlatma, tonlamanın temeli olma) neredeyse tamamen yazıbirime teslim eder. Bu bakımdan şiir ve müzik arasında özsel bir ayrım vardır. Müzikte sesi üreten hareket, işitilen sesin akustik yönüne kıyasla ikincil önemdedir (her ne kadar akustik yönü şiirde olduğundan çok daha önemli olsa da bu bakımdan hâlâ şiire yakın olan sözlü müzik bunun dışındadır). Ama bu ses-üretme hareketi burada hâlâ organiktir ve yaratıcı-icracı-dinleyicinin aktif olarak yaratan içsel bedeninin bir öğe olarak sanatsal biçime dahil olduğunu söyleyebiliriz.

Enstrümantal müzikte ses üreten hareket, organik olmaktan neredeyse tamamen uzaklaşır: Arşenin hareketi, notalara parmaklarla

basılması, nefesli enstrümanlar için gerekli çaba vb. –bunların hepsi de önemli ölçüde biçimin dışında kalır; ve sadece bu hareketle örtüşen gerilim, parmakla basma veya elin hareketine dayalı içsel organik bir histen tamamen ayrılmış olan sarf edilmiş enerji gücü, adeta sesin kendisinde emilir ve orada saf hale gelir, anlayan kulak tarafından yakalanır ve hem organizmadan hem de enstrüman-şeyden bağımsız şekilde değer-kuramsal olarak geçirli bir ses üreten içsel insanın etkinliğinin ve geriliminin ifadesi haline gelir. Müzikte kompozisyon açısından geçerli öğelerin hepsi, sesin akustik yönü tarafından içerilir. Eğer şiirde, biçimi gerçekleştiren yazar konuşan insansa, müzikte kesinlikle (piyano, keman vb. çalan) icracı değil, dolaysız ses üreticisidir, yani bir enstrüman aracılığıyla bir hareket icra etme anlamında sesin üreticisi değildir. Müzikal biçimin yaratıcı aktifliği, bizatihi anlamlandıran sesin aktifliğidir –bu sesin değer-kuramsal hareketidir.

Şiirde akustik malzemenin niteliksel yönünün düzenlenmesi için bir sıfat olan "enstrümanlaştırma"[44] terimi son derece yersiz olsa gerektir. Doğrusunu söylemek gerekirse, düzenlenen, sözcüklerin akustik yönü değildir, ama eklemleyici, motor yönüdür; her ne kadar bu eklemleyici düzen grafik oluşuma olduğu gibi sessel oluşuma yansımasa da.

Yaratan içsel organizmanın önemi, şiirin her türünde aynı değildir. Sesi kendi bünyesinde üreten ve kendi üretken çabasının bütünlüğünü duyumsayan bedenin biçime katıldığı lirikte en üst düzeydedir. İçsel organizmanın biçimde içerilmesi romanda ise en düşük düzeydedir.

Sözcüğü üreten etkinlik, romanda da biçimi yöneten temel ilke olmayı sürdürür elbette (tabii roman sahiden sanatsalsa). Ama bu etkinlik, organik, cisimsel öğelerden neredeyse tamamen yoksundur: Bu, anlamlar, bağlantılar, değer-kuramsal ilişkiler üretmeye ve seç-

44. *Problems of Verse Language* (1924) kitabında Yuri Nikolayeviç Tinyanov'un (1894-1943) kullandığı bir terim (*instrumentovka*). Bu önemli yapıtın İngilizce çevirisi *The Problems of Verse Language* başlığıyla (Roman Jakobson'un bir sonsözüyle birlikte) yayımlanmıştır. Çeviri Michael Sosa ve Brent Harvey (Ann Arbor: Ardis, 1981), karş. özellikle sy 112-119. Tinyanov Biçimcilerin en sistematik, en bilgili ve en yaratıcı olanlarındandır ve son yıllarında önemli bir tarihsel romancı olmuştur.

meye yönelik tamamen tinsel bir etkinliktir; tinsel temaşayı tamamlamaktan ve büyük sözel bütünleri, bölümleri, kısımları ve son olarak bütün romanın etrafını çevirmekten kaynaklanan içsel gerilimdir. Yoğun, değer-kuramsal olarak hatırlama etkinliği, duygusal anı hissi burada özellikle belirgindir. Biçimin kurucu öğesi –yaratıcı konumundaki içsel olarak aktif insan– biçime burada dahil olur: Görür, işitir, değerlendirir, bağlantılar kurar, seçer (her ne kadar dışsal duyuların ve bedensel organların fiili çabası olmasa da); tüm roman boyunca, –üretken ve kendi kendisinin farkında bir içsel gerilim bütünü olarak[q]– etkinlik hissi bakımından baştan sona aynı kalır.

Biçimin bütünlüğü, yazarın-yaratıcının aktif değer-kuramsal konumunun sözcük aracılığıyla gerçekleştirilmiş olan ama içerikle ilişkili bütünlüğüdür (biçimin sözcük aracılığıyla bir konum üstlenme edimi). Sözcük aracılığıyla ama sadece sözcük aracılığıyla üstlenilen bu konum üretken hale gelir ve içeriğin yalıtılması sayesinde, içeriğin fiili olmaması sayesinde (daha kesin ve titiz bir felsefi olarak ifadeyle –özel, tamamen estetik türde bir fiiliyat) içeriği yaratıcı şekilde tamamlar. Yalıtma biçimlendiren bilincin attığı ilk adımdır, biçimin içeriğe bahşettiği ilk armağandır ve bu anlamda biçimin bahşettiği tamamen olumlu, zenginleştirici müteakip tüm armağanları ilk kez olası kılar.

Biçimi karşıt şekilde gerçekleştiren sözcüğün tüm öğeleri, yazarın içerikle yaratıcı ilişkisinin ifadesi olur. Böylece malzemeye ilişkin tirilmiş ritim, sınırları dışına yerleştirilir ve içerikle yaratıcı bir ilişki olarak kendiliğinden içeriğe sızmaya başlar ve onu yeni bir değer-kuramsal düzleme –estetik varlık düzlemine– aktarır. Romanın biçimi, yazarın tutumunun ifadesi olduktan sonra, bütünlüklü, değişmez şekilde katışıksız varlık olayından bağımsız olarak olayı düzenleyen ve tamamlayan arkitektonik biçimi yaratır.

Estetik biçimin muazzam ayrılığı bundan kaynaklanır: Benim organik olarak hareket eden, değerlendiren ve anlam kazandıran et-

q. Yazarın –biçimin yaratıcısının– dikkat çekilen yaratıcı etkinliği, tıpkı etik tonlamanın tamamlayıcı estetik tonlamadan ayrılması gerektiği gibi, etik empati ve birlikte-deneyimleme için bazen gerekli olan (fiili veya potansiyal) pasif, taklit edici hareketten dikkatlice ayrılmalıdır.

kinliğimdir ve aynı zamanda bir olayın ve karşımda duran katılımcısının biçimidir (onun bireyselliğidir, bedeninin ve ruhunun biçimidir).

Bireysel insan *özne*, kendisini yalnızca sanatta bir yaratıcı olarak deneyimler. Olumlu anlamda öznel bir yaratıcı kişilik sanatsal biçimin kurucu bir öğesidir; burada öznelliği farklı bir nesneleşme kazanır ve kültürel açıdan geçerli, yaratıcı bir öznellik haline gelir. Organik olanın –cisimsel ve içsel insanın, ruhunun ve tininin– ayırıcı bütünlüğü burada da gerçekleşir, ama bu, içeriden deneyimlenen bir bütünlüktür. Biçimin kurucu bir öğesi olarak yazar, tamamlanma için kendisine dışsal hiçbir şey önvarsaymadan görevini eksiksizce yerine getiren bütünlüklü insan bütününün, içeriden kaynaklanan, düzenlenmiş etkinliğidir. Tepeden tırnağa insanın tamamının ekinliğidir: Ona, nefes alan (ritim), hareket eden, gören, duyan, hatırlayan, seven ve anlayan birisi olarak[r] bütünüyle ihtiyaç duyulur.

Yaratıcının kişiliğinin (*içeriden düzenlenen*) bu etkinliği, sanatsal tasavvurun bedende ve ruhta belirlenmiş nesnesi olarak insanın, kahramanın (*dışarıdan düzenlenen*) pasif kişiliğinden özsel olarak farklıdır: Kahramanın belirliliği görünür ve işitilir bir belirliliktir, şekillenmiş bir belirliliktir –bir insanın imgesidir, dışsallaşmış ve cisimleşmiş kişiliğidir. Yaratıcının kişiliği ise hem görünmezdir hem de işitilmezdir ve şekillenmiş nesneye ancak daha sonra yansıyacak olan gören, işiten, hareket eden, hatırlayan bir etkinlik olarak –cisimleşmiş bir etkinlik olarak değil ama cisimleştiren bir etkinlik olarak– yalnızca içeriden deneyimlenir ve düzenlenir.

Estetik nesne, kendi içinde yaratıcısını barındıran bir yaratımdır. Yaratıcı onda kendisini bulur ve kendi yaratıcı etkinliğini (aktifliğini) onda güçlü bir şekilde duyumsar. Farklı bir şekilde ifade edecek olursak: Özgürce ve sevgiyle yaratan yaratıcının gözünden bakan bir yaratımdır (yoktan var olmadığı doğrudur, zira bilişin ve

r. Yazarın psikolojik, biyografik ve tarihsel bakış açısından incelenmesi için uygun metodolojinin temellerini, yazarın metodolojik açıdan titiz bir şekilde estetik nesnenin bir öğesi olarak kavranması ve incelenmesi sağlayabilir ancak.

eylemin sadece görünümünü değiştirdiği ve şekillendirdiği gerçekliğini önvarsayar).

Estetiğin temel görevi, estetik nesnenin gerçekleşme sürecindeki bazı ara aşamalarla ikame edilmesinden kaçınılarak müstakil olarak incelenmesidir. Her şeyden önce, estetik nesneyi bireşimsel olarak, bütünlüğünde anlamak gerekmektedir; biçim ve içeriği özsel ve zorunlu karşılıklı ilişkilerinde anlamak gerekmektedir: içeriğin biçimi olarak biçim ve biçimin içeriği olarak içerik –karşılıklı ilişkilerinin farklılığını ve yasasını anlamak. Ancak bu anlayış temelinde, belirli yapıtların somut estetik çözümlemesi için doğru yönü göstermek mümkün olur. Tüm bu söylediklerimizden, estetik nesnenin bir şey olmadığı açık olsa gerektir, çünkü kendimi içinde aktif bir *özne* olarak duyumsadığım ve zorunlu bir kurucu öğesi olarak dahil olduğum estetik nesnenin biçimi (daha doğrusu, estetik nesne şekillenmiş içerik olduğundan içeriğinin biçimi), bir şeyin, bir nesnenin biçimi olamaz elbette.

Sanatsal olarak yaratıcı biçim, her şeyden önce, insan bütününe bir biçim verir ve dünyaya yalnızca insanın dünyası olarak biçim verir; onu ya doğrudan doğruya insanlaştırır ve canlandırır ya da değer-kuramsal bağımsızlığını kaybedecek ve insan hayatının değerinde sadece bir öğe haline gelecek şekilde insanla yakın bir bağlantıya yerleştirir. Bunun sonucunda, estetik nesnenin bütünlüğünde biçimin içerikle ilişkisi, açıkça *kişisel* bir nitelik taşır ve estetik nesne de yaratıcının ve içeriğin gerçekleşmiş müstakil eylem ve etkileşim olayıdır.

Sözel sanatsal yaratımda estetik nesnenin bir olay niteliği taşıdığı özellikle açıktır –burada biçim ve içeriğin karşılıklı ilişkisi neredeyse dramatik niteliktedir ve özellikle belirgin olan şey de, yazarın (bedeni, ruhu ve tini olan bir insan olarak) nesneye dahil olmasıdır. Biçim ve içeriğin birbirinden ayrılmaz olduğu açıklık kazanmakla kalmaz yalnızca, bunun yanı sıra tek bir bütün olamadıkları da belirginleşir, oysa diğer sanatlarda biçim içeriğe daha fazla sızar, adeta onda malzemeleşir, ondan ayrılması ve soyut ayrılığında ifade edilmesi çok daha zor hale gelir.

Şiirin malzemesinin, sözcüğün, niteliğinde bir açıklama bulunacaktır; yazar (konuşan özne) yaratıcı konumunu doğrudan doğruya sözcük aracılığıyla üstlenebilir, oysa diğer sanatlarda, yaratım sürecine teknik dolayımlayıcı olarak yabancı cisimler dahil olur (müzik enstrümanları, keski vb.). Ayrıca malzeme aktif insanın tümünü kavrayacak şekilde ele geçirmez. Bu dolayımlayıcı yabancı cisimlere maruz kalan yazar-yaratıcının etkinliği uzmanlaşır, tek taraflı hale gelir ve böylece biçim kazandırdığı içerikten ayrılması daha zorlaşır.

Çev: Kennetlı Brostron